

Três tipos de historicismo

23

O título deste ensaio é apenas o ponto de partida para uma tentativa de se esclarecer a confusão que envolve a palavra *historicismo* na crítica da arquitetura moderna e, dessa maneira, tornar mais compreensível a presente situação da arquitetura, em que uma nova consciência histórica substituiu a tendência anti-histórica do movimento moderno.

As definições de dicionário (e de uso geral) sugerem a existência de três interpretações para a palavra *historicismo*: (1) a teoria de que todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado e de que todas as verdades são relativas; (2) uma preocupação com as instituições e tradições do passado; (3) o uso de formas históricas. A palavra *historicismo* pode, portanto, ser aplicada a três objetos totalmente distintos: o primeiro é uma teoria da história; o segundo, uma atitude; o terceiro, uma prática artística. Não se pode garantir que os três tenham algo em comum. Investigarei essas interpretações para descobrir como elas se relacionam, caso tal relação realmente exista, e para ver como elas podem esclarecer o fenômeno muitas vezes chamado de *neovanguarda*.

A idéia de que os valores mudam e se desenvolvem com o passar do tempo histórico está, atualmente, tão arraigada no senso comum que é difícil imaginar um ponto de vista diferente. Contudo, no que concerne à história, essa idéia possui uma origem relativamente recente. Começou a tomar forma na Europa como um todo no século XVII, mas não lhe foi

dada uma formulação filosófica ou historiográfica consistente até o século XVIII, com o surgimento do movimento romântico na Alemanha. A palavra *historicismo*, no que diz respeito à nossa primeira definição, tem origem na palavra alemã *historismus*. Costumava ser traduzida como *historismo*, mas, provavelmente sob a influência de Benedetto Croce, foi modificada para *historicismo* — do italiano *storicismo* — no início deste século.

24 No movimento alemão, o historicismo estava ligado ao idealismo e ao neoplatonismo. Mas a "Idéia" possuía conotações diferentes daquelas associadas ao pensamento clássico dos séculos XVII e XVIII. Segundo o pensamento clássico, os valores culturais provinham de uma lei natural. De fato, o valor da história para historiadores como Hume e Montesquieu era o de que ela fornecia evidências da existência dessa lei natural. Ao estudar história, era preciso livrar-se do desnecessário e do particular e expor o essencial e o universal. Por meio do estudo da história, aprendia-se com David Hume que "a natureza humana sempre foi a mesma em qualquer lugar". Daí se concluía que aquilo que possuía valor nos produtos culturais dessa natureza humana — a arte e a arquitetura, por exemplo — era igualmente fixo. A arquitetura, não menos que a pintura, era uma imitação da natureza mediante a intuição das leis que lhe eram subjacentes. A história, percebida como a história do que é contingente, causava meramente o efeito de obscurecer essas leis. É verdade que o surgimento da ciência empírica no século XVII levou certos teóricos a questionar as leis imutáveis da arquitetura immortalizadas nos escritos de Vitruvius (por exemplo, Claude Perrault chegou ao ponto de afirmar que as regras de proporção e as ordens deviam sua autoridade à tradição), mas essa não era uma opinião universalmente aceita. A maioria dos arquitetos e teóricos dos séculos XVIII e XIX ainda acreditava que a boa arquitetura obedecia a leis naturais imutáveis. Até mesmo Laugier, escrevendo em uma época em que a noção de gosto já havia abalado as certezas clássicas, defendia que Perrault fora inspirado pelo espírito da contestação e que as regras da arquitetura podiam ser deduzidas a partir de alguns axiomas óbvios baseados em nossa observação da natureza. A melhor arquitetura era aquela que mais se assemelhava à natureza, e aquela que mais se assemelhava à natureza podia ser encontrada na construção dos antigos — apesar de algumas vezes mesmo eles terem se equivocado, casos estes em que a arqueologia tinha de ser complementada com a razão.

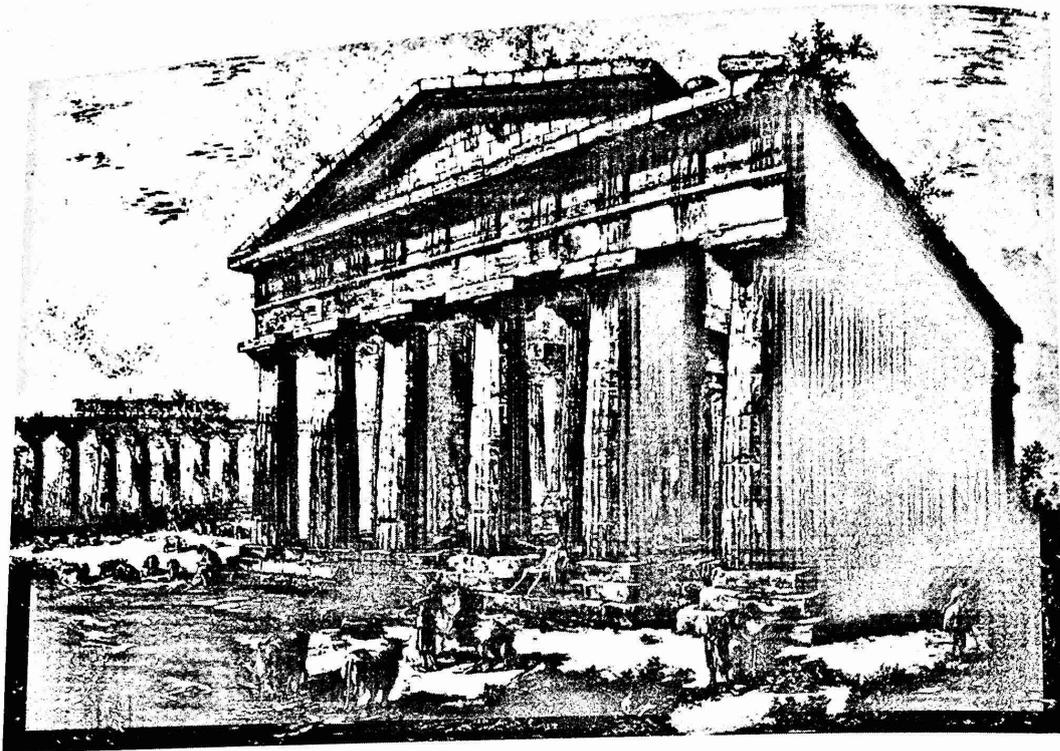
O idealismo da visão neoclássica da arquitetura era, portanto, absolutista e dependia de um misto de autoridade, lei natural e razão. Apesar de as doutrinas do neoclassicismo diferirem, em muitas maneiras, das do Renascimento, ambas defendiam que os valores da arquitetura referiam-se a leis fixas, exemplificadas nas construções greco-romanas.

A visão historicista discutia a epistemologia da qual dependia essa visão de arquitetura e gerou uma interpretação totalmente diferente do Ideal. Segundo o historicismo, o conceito clássico de um ideal fixo e imutável era, na verdade, um falso realismo; e tentava aplicar às obras do homem os mesmos padrões objetivos que aplicava ao mundo natural como um todo. Porém, o homem pertencia a uma categoria diversa daquela da natureza inorgânica ou orgânica. O homem e suas instituições somente podiam ser estudados em relação ao contexto de seu desenvolvimento histórico. O indivíduo e as instituições sociais por ele construídas eram governados por um princípio vital e genético, não por leis fixas e eternas. A razão humana não era um reflexo fiel das verdades abstratas; era a racionalização de tradições e instituições sociais que haviam evoluído lentamente e que variavam de acordo com o lugar e o momento. O ideal era, portanto, um objetivo que emergia da experiência e da contingência histórica. Apesar de talvez ter sido necessário postular um ideal que fosse, em última análise, o mesmo para todas as culturas, este não podia ser compreendido racionalmente. Poderíamos dar a ele somente os nomes que pertenciam aos valores de uma cultura local em sua etapa específica de desenvolvimento. Toda cultura, portanto, continha um misto de verdade e falsidade ao ser comparada com o ideal; da mesma maneira, cada cultura poderia sustentar apenas a sua própria noção de verdadeiro e de falso por meio de valores que fossem imanentes em determinadas formas sociais e institucionais.

25

Sob esse ponto de vista, a sociedade e suas instituições eram análogas ao indivíduo. O indivíduo somente pode ser definido segundo parâmetros relacionados a si próprio. Embora esse indivíduo tenda a ser motivado pelo que ele e sua sociedade vêem como normas objetivas de crença e conduta, sua própria essência não pode ser reduzida a essas normas; ela é constituída pelos fatores contingentes de seu nascimento e está sujeita a um desenvolvimento singular. O valor da vida desse indivíduo não pode ser definido de modo a excluir sua individualidade. O mesmo vale para sociedades, culturas e estados: eles se desenvolvem segundo leis orgânicas que foram internalizadas em suas estruturas. Neles, a verdade não pode ser separada do destino.

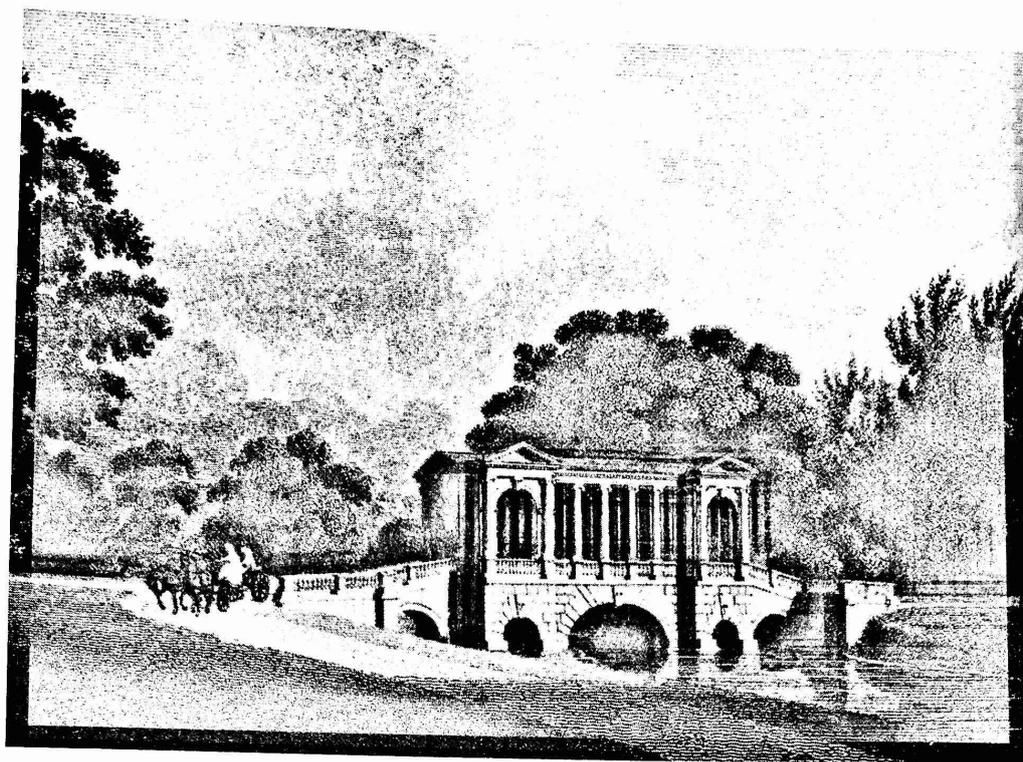
Com base em uma nova noção de história, essa visão encontrou sua expressão máxima no campo da historiografia. O objetivo do historiador passou a ser pesquisar o passado de determinada sociedade tendo como finalidade a pesquisa em si mesma, e não a confirmação de princípios *a priori* e a criação de modelos, como faziam os historiadores ingleses e franceses do século XVIII. Esse novo projeto foi empreendido nos países de língua alemã em reação ao racionalismo francês que havia dominado o pensamento europeu por dois séculos, e coincidiu com o surgimento da consciência nacional alemã. Na obra de Leopold von Ranke, o primeiro grande historiador dessa escola, a escrita da história era caracteri-



zada por duas tendências igualmente importantes: o exame objetivo e exaustivo de fatos e a tentativa de se penetrar no espírito essencial do país ou período em estudo. A dialética entre esses dois objetivos (que poderiam ser chamados de positivista e idealista) já havia sido claramente exposta por Wilhelm von Humboldt em seu famoso ensaio “Da tarefa do historiador”, de 1821. Segundo von Humboldt, aos eventos da história são conferidos propósito e estrutura por um espírito ou idéia oculta, exatamente como a idéia ou forma é ocultada nas formas infinitamente variáveis do mundo visível. É tarefa do historiador revelar a idéia subjacente à superfície empírica dos eventos históricos, exatamente como é tarefa do artista revelar o ideal subjacente à aparência particular dos corpos. Ao mesmo tempo, a idéia somente pode tornar-se manifesta por intermédio do estudo detalhado desses eventos. Qualquer imposição à história de um propósito *a priori* inevitavelmente distorcerá a realidade, e é essa *realidade* que é o objeto do estudo histórico.

Um ideal que emerge de eventos históricos específicos acarreta uma relativização das culturas, uma vez que os aspectos do ideal a serem revelados diferem de um caso para outro; e essa relativização da perspectiva histórica está obviamente ligada, de alguma maneira, ao ecletismo na prática da arte e da arquitetura. Contudo, o ecletismo, por si só, não resultou necessariamente em uma doutrina do relativismo. Foi o produto de um interesse pela história que se desenvolveu no início do século XVIII — um fenômeno da história do gosto, antes de passar a ser

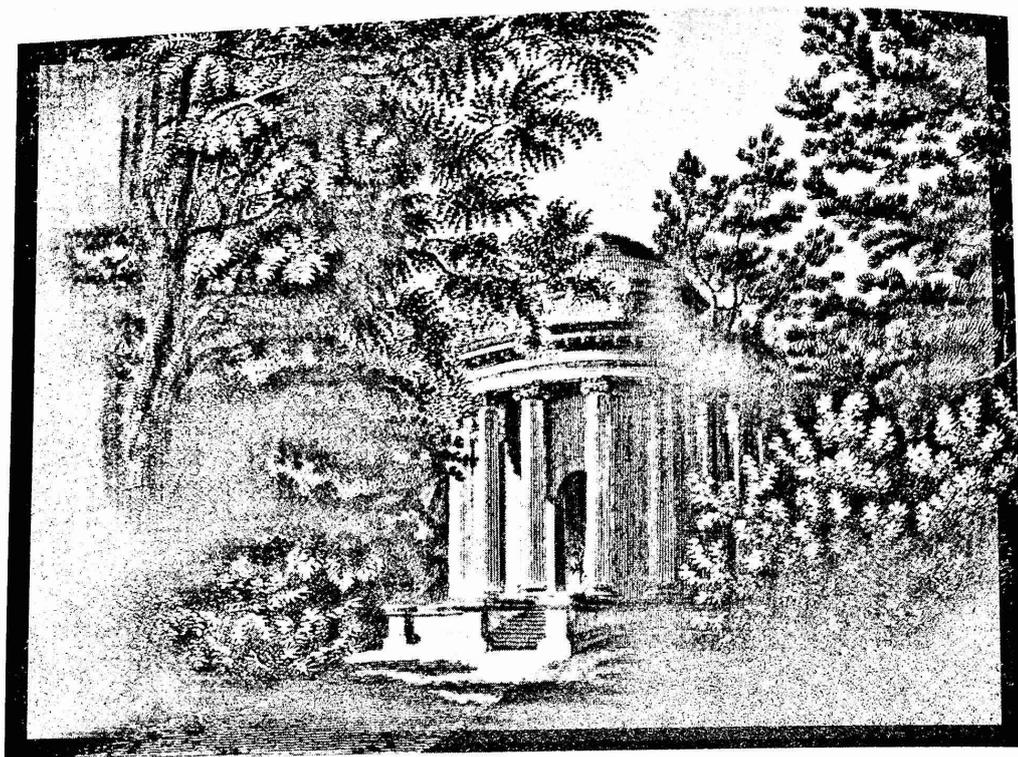
Giovanni Battista
Piranesi
Templo de Netuno,
Pesto, 1778.



A ponte de Stowe.

ligado à teoria histórica alemã. De fato, *retornar* a uma arquitetura baseada na natureza — uma noção tão estranha ao espírito do historicismo — era em si um dos produtos desse novo interesse e dessa nova atitude em relação à história.

A atitude em relação à história no século XVIII era fundamentalmente diversa da que se assumia na Renascença. A Renascença tinha uma forte fé em seu mundo contemporâneo. Ao regressar aos modos clássicos, retomou o caminho de um mundo que era mais moderno do que a recente cultura medieval. No século XVIII, a volta ao classicismo foi sempre acompanhada por elementos de devaneio poético, nostalgia e uma sensação de perda irrecuperável. No contexto desse tipo de consciência histórica, o ecletismo assumiu duas formas que, a princípio, podem parecer incompatíveis. Por um lado, diferentes estilos podiam coexistir, como quando se encontra um templo clássico próximo a uma ruína gótica em Stowe. Por outro lado, um estilo poderia passar a representar uma idéia moral dominante e ser associado a uma idéia de reforma social. Isso acontece, por exemplo, na segunda metade do século XVIII, na França, quando o desejo de se reformar a sociedade inicia um retorno a formas clássicas austeras, como se pode ver na arquitetura de Ledoux ou nas pinturas de David. O que é comum a ambas as formas de ecletismo é um forte apego ao passado, uma consciência da passagem do tempo histórico, e a capacidade dos estilos antigos de sugerir certas idéias poéticas ou morais. O mesmo motivo pode ser a expressão

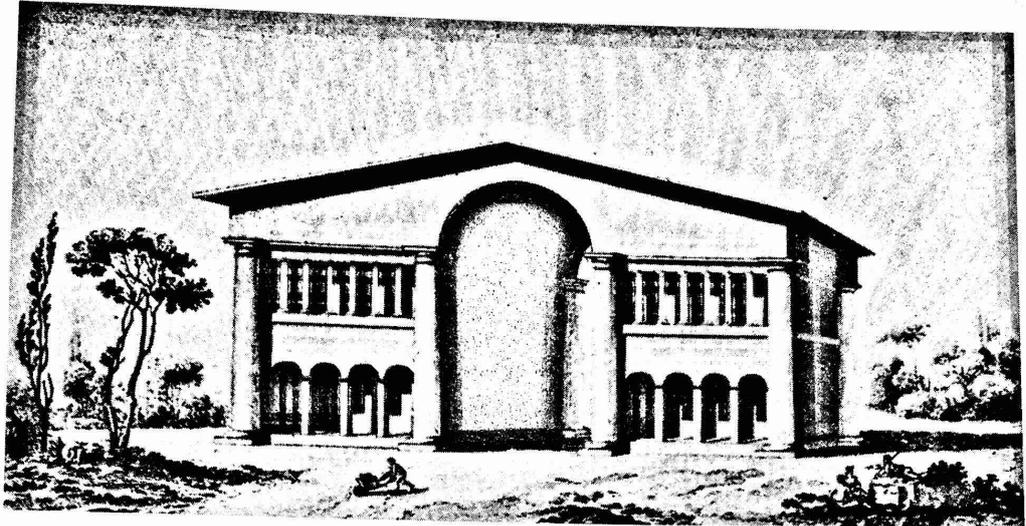


de um gosto privado e o símbolo da moralidade pública. Robert Rosenblum¹ cita o exemplo do frontispício do templo dórico que forma a entrada de uma caverna, uma extravagância do jardim do banqueiro Claude Bernard Saint-James antes de tornar-se um emblema da Revolução em um préstito em Lyon, alguns anos depois.

O ecletismo depende da força dos estilos históricos para se transformar em emblemas de idéias associadas às culturas que os produziram. Não há dúvida de que essa relação se tenha feito sentir pela primeira vez na Renascença, mas no final do século XVIII o conhecimento histórico tinha ampliado enormemente sua variedade de modelos culturais. Juntamente com a tradição clássica, havia um interesse pelas arquiteturas gótica e a do Oriente, o que foi, por sua vez, intensificado pela descoberta da arquitetura grega. A idéia de um regresso a um classicismo severo e primitivo fundamentado em princípios *a priori* e na lei natural era um aspecto de uma nova situação que fazia surgir a nova possibilidade da escolha. A escolha implica a existência de um padrão de gosto e uma decisão quanto à norma correta — seja esta norma fundamentada em uma escala relativa ou em um padrão absoluto.

Voltando às nossas definições, vemos que a “preocupação com as instituições do passado” e o “uso de formas históricas” pertencem a uma categoria mais ampla de fenômeno histórico do que a teoria historicista de que “todo fenômeno sociocultural é historicamente determinado”. Foi somente quando se formulou a teoria historicista que a idéia

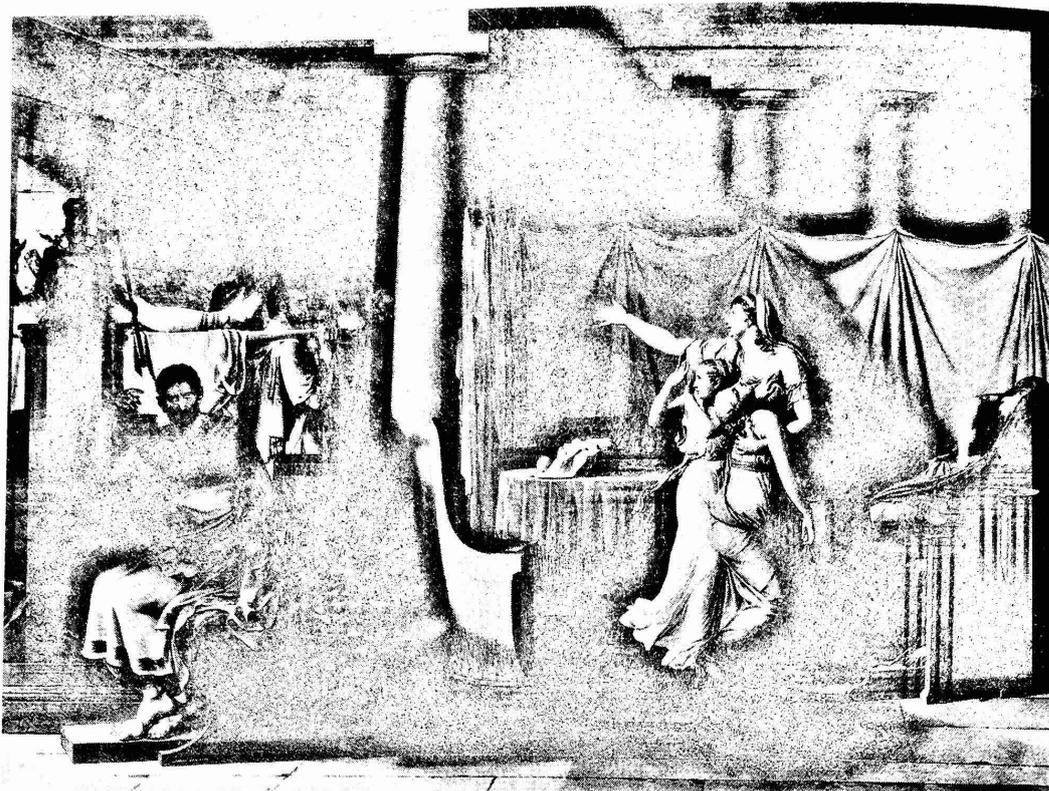
Templo da Virtude
Antiga, Stowe. Nas
proximidades havia
uma ruína gótica.



Claude-Nicolas
Ledoux
Casa para um cha-
peleiro, 1773-79.
Em *L'Architecture
considérée sous le
rapport de l'art, des
mœurs et de la
législation* (1804).

do relativismo de valores culturais tornou-se uma questão. A teoria impossibilitava, a princípio, o favorecimento de um estilo em detrimento de outro, uma vez que cada estilo estava organicamente relacionado a determinada cultura espaço-temporalmente definida e não podia ser julgado, exceto segundo seus próprios termos. Contudo, o pensamento historicista não era capaz de aceitar tudo que sua teoria implicava. O historiador Friedrich Meinecke² chamou a atenção para o fato de que havia duas maneiras pelas quais o historicismo tentava evitar as implicações do relativismo: o estabelecimento de um período como paradigma e o que ele chamava de “vôo para o futuro”.

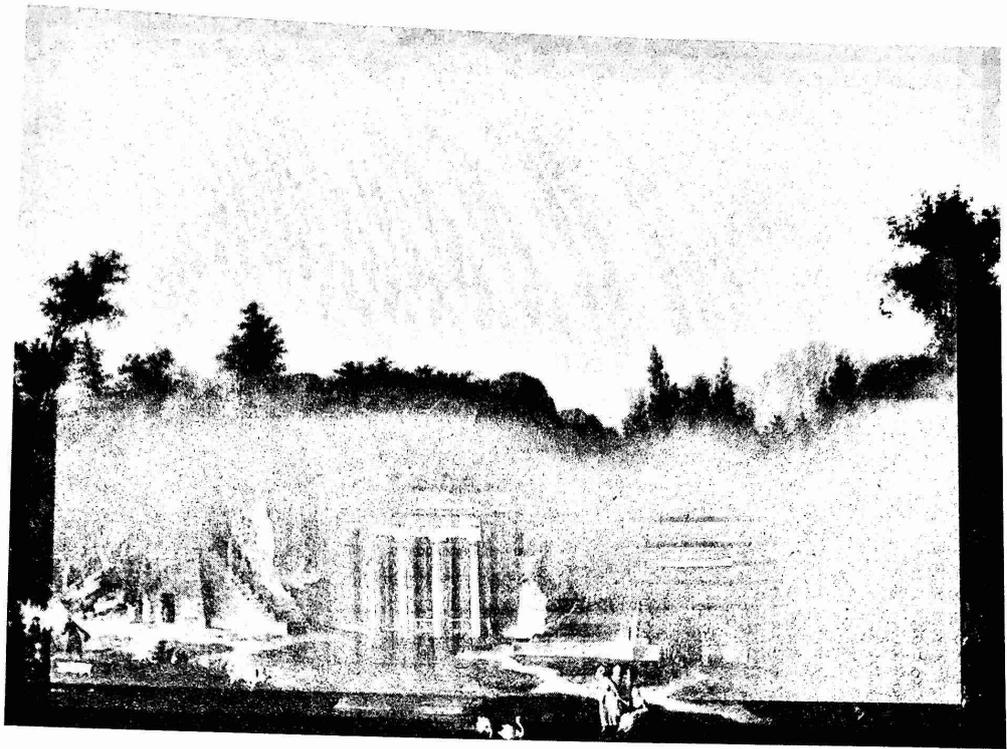
Representar um período histórico como paradigma poderia parecer contrário aos princípios do historicismo e, ao fazê-lo, o pensamento histórico estaria claramente retornando à prática eclética. Havia, porém, uma diferença: o ecletismo nunca romperia completamente seus laços com a tradição clássica. Ele meramente qualificara essa tradição com exemplos de outros estilos, ora utilizando esses estilos para dar variedade aos temas clássicos, ora utilizando-os para purificar a noção do classicismo propriamente dito — como no caso da arquitetura gótica e grega. Com o romantismo e o historicismo, a ruptura com o classicismo foi completa. O estilo que agora se estabeleceu como paradigmático fora o gótico, visto que o gótico representava não somente determinado conjunto de associações poéticas, mas também uma sociedade “orgânica”. Vemos aqui uma coincidência entre o positivismo e o historicismo,



30 similar àquela que já observei em Leopold von Ranke. Por exemplo, ao buscar a essência da arquitetura gótica, Viollet-le-Duc a reduziu a um conjunto de princípios instrumentais que poderia servir de modelo dinâmico para a prática contemporânea.

O outro método pelo qual o historicismo tentou superar o relativismo — o vôo para o futuro — fundamentava-se em um conjunto de idéias diferente. Uma das noções essenciais do historicismo era, como já foi dito, a idéia de evolução. Não somente eram as várias culturas o resultado do deslocamento geográfico e temporal, não somente eram as culturas singulares e irredutíveis a um único conjunto de princípios, como também estavam sujeitas à lei do crescimento e da mudança. A noção de evolução genética era essencial. Sem ela, os vários aspectos sob os quais o ideal aparecera na história seriam totalmente aleatórios e arbitrários, já que não mais haveria nenhum ideal absoluto em relação ao qual se poderia avaliá-los. Era necessário substituir a noção de um ideal fixo, ao qual os fenômenos históricos deviam se adequar, pela noção de um ideal *potencial*, para o qual os eventos históricos caminhavam. Levada a seu extremo, essa visão acarretou a idéia de história como processo teleológico, em que todos os eventos históricos eram determinados por causas finais. A história estava agora voltada para um futuro apocalíptico e não mais para um passado normativo. Foram os filósofos do historicismo, particularmente Hegel, que enfatizaram dessa maneira o determinismo da história, e não os próprios historiadores.

Jacques-Louis
David
*Os lictores trazendo
a Bruto os corpos
de seus filhos,*
1789. Musée du
Louvre, Paris.

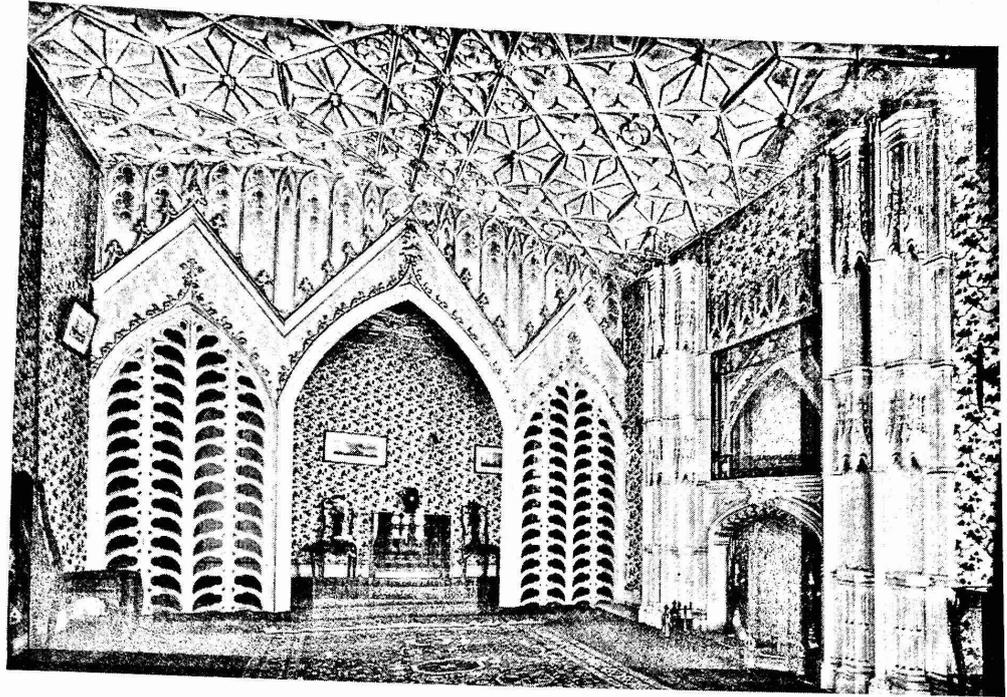


Claude-Louis
Chatelet
*Le Rocher, Folie
Saint-James,
Neuilly.* Coleção
Jacques Lebel.

De fato, von Ranke (seguindo os passos de von Humboldt) nos alertou sobre a tendência da filosofia de esquematizar a história recorrendo a causas finais. Para ele, isso era tão inaceitável quanto a noção clássica da lei natural, pois negava o que, para os historiadores, era o fundamento da evolução histórica — a independência espiritual do sujeito histórico e a operação do livre arbítrio na história.

O idealismo hegeliano, com sua ênfase sobre a teleologia histórica, substituiu a vontade do sujeito histórico pela vontade suprapessoal da história propriamente dita. O ideal não era visto como algo que impregnava os protagonistas individuais da história, como von Humboldt e von Ranke haviam ensinado; ele constituía uma implacável vontade histórica, da qual o sujeito histórico era o agente inconsciente.

A noção hegeliana de determinismo histórico, por mais mal interpretada que tenha sido,³ teve uma profunda influência no modo de pensamento característico da vanguarda artística do final do século XIX e início do século XX. A arte e a arquitetura somente poderiam cumprir seus destinos históricos virando suas costas à tradição. Somente olhando para o futuro eles poderiam ser fiéis ao espírito da história e dar expressão, em suas obras, ao espírito de época. Em arquitetura, isso significava a criação contínua de novas formas sob o impulso do progresso social e tecnológico e a representação simbólica da sociedade mediante essas formas. Os historiadores do movimento moderno, como Giedion, Pevsner e Banham, tendiam a enfatizar esse aspecto de progresso da vanguarda.

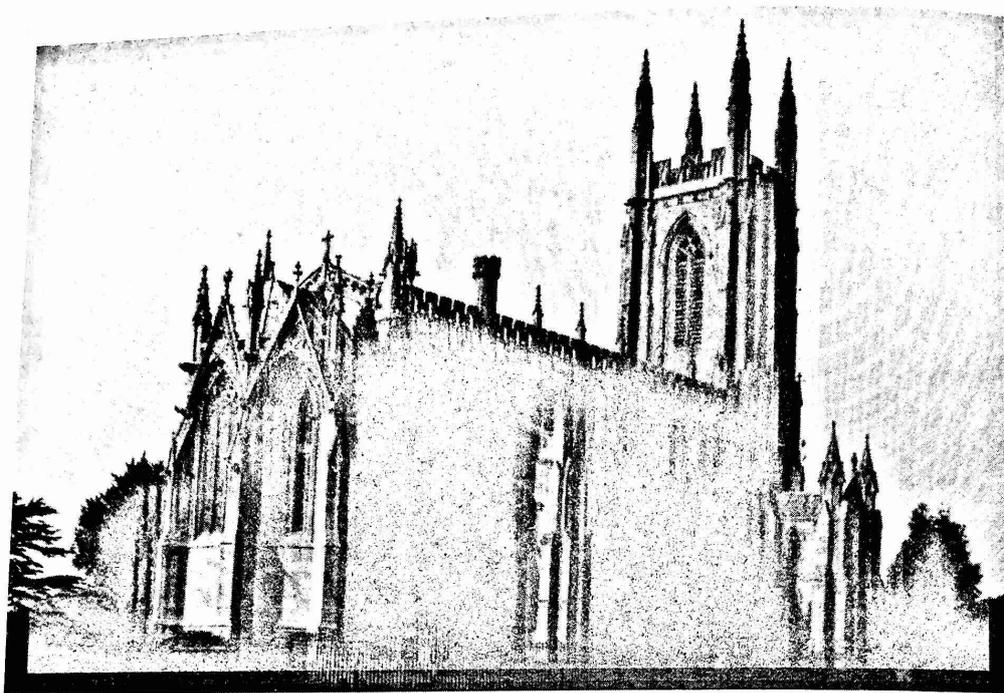


Horace Walpole
Strawberry Hill,
Twickenham, 1759.
Salão Holbein.

mento que começou como a representação simbólica da utopia chegou ao fim por ter se tornado uma ferramenta da prática econômica do dia-a-dia. Os críticos também mostraram (não menos corretamente) que a proscrição sistemática da história como fonte de valores arquitetônicos não pôde ser sustentada, uma vez que o ímpeto utópico inicial do modernismo se perdera.

O que esses críticos “pós-modernistas” foram incapazes de estabelecer foi uma *teoria da história* que fornecesse uma base sólida para essa recém-descoberta consciência histórica. Como seu ataque restringiu-se principalmente a dois aspectos do modernismo — o determinismo histórico e a amnésia histórica —, tudo o que foram capazes de propor foi a inversão dessas duas idéias: (1) a história não é, de maneira alguma, determinada; (2) a aceitação da tradição é, *de alguma forma*, a condição do significado arquitetônico. Essas duas propostas, por serem reações a outras propostas, permanecem negativas, e carecem de um fundamento sistemático e legítimo próprio.

O fato de a história não poder ser considerada como determinada e teleológica, de maneira alguma deixa espaço para se questionar a relação entre a historicidade de toda produção cultural, por um lado, e a natureza cumulativa e normativa dos valores culturais, por outro. Dificilmente poderíamos esperar o retorno a uma interpretação clássica da história, em que uma lei natural universal é um *a priori* ao qual se comparam todos os fenômenos culturais. Um dos principais motivos pelos



34

quais isso seria inconcebível é que hoje temos uma relação com a história diferente da que se tinha no século XVIII. No século XVIII, as classes dominantes eram versadas nos clássicos e eram capazes de interpretar sua cultura segundo parâmetros da cultura clássica, utilizando-a para gerar exemplos e modelos para sua conduta. Vimos que a noção de normas universais era produto de um vivo e concreto gosto pelo passado histórico. Nos dias de hoje, nosso conhecimento do passado aumentou enormemente, mas ele é da competência de especialistas, e é equivalente e oposto a uma difundida ignorância e imprecisão sobre a história em nossa cultura. Quanto mais nosso conhecimento do passado torna-se objetivo, menos ele pode ser aplicado à nossa própria época. O uso do passado para gerar modelos para o presente funda-se na distorção ideológica do passado; e todo o esforço da historiografia moderna é eliminar essas distorções. Nesse sentido, a historiografia moderna é descendente direta do historicismo. Como tal, é comprometida com uma visão relativista do passado e se opõe ao uso da história para gerar modelos diretos.

Por outro lado, é igualmente difícil imaginar uma cultura que ignore totalmente sua tradição histórica. O vó para o futuro, que caracterizava a fase do historicismo que afetou diretamente o modernismo, tentou deliberadamente instilar um esquecimento da história. Ao fazê-lo, levantou a questão do que pode ser considerado como os dois pontos fracos do pensamento historicista do século XIX. Em primeiro lugar, ele não levava em consideração o empréstimo cultural. Preocupado com a

Thomas Rickman e
Henry Hutchinson
Igreja Hampton
Lucy, Warwickshire,
1822-26.

ênfase da singularidade de cada cultura, o pensamento historicista não percebia até que ponto todas as culturas, mesmo as mais “nativas”, fundavam-se nas idéias e princípios de outras culturas preexistentes. Nunca existiu uma cultura totalmente pura; para demonstrar isso, é preciso mencionar a atração que várias proto-renascenças exerceram sobre o mundo medieval e a influência que o mundo clássico nunca deixou de exercer sobre a cultura européia.

O segundo ponto fraco do historicismo (intimamente relacionado ao primeiro) é que ele tendia a suprimir o papel que o estabelecimento de normas e tipos sempre desempenhara no desenvolvimento cultural. Confundia duas coisas que, na verdade, não estavam relacionadas: a maneira pela qual as culturas podiam ser estudadas e a maneira pela qual as culturas de fato operam. Apesar de poder ser proveitoso estudar a história como se a cultura em exame fosse um organismo singular, isso não significa que ela seja de fato tal organismo. Como, por exemplo, um historicista poderia estudar uma cultura que acreditasse na lei natural e no princípio da imitação da idéia sem, de alguma maneira, contradizer seu próprio método? Para fazê-lo, a análise histórica teria de conciliar dois princípios contraditórios dentro de si mesma. Por mais paradoxal que possa parecer, esse é um importante princípio que deve ser enfrentado. Ele sugere que nossa cultura — e nossa arquitetura, como uma de suas manifestações — precisa fazer a mesma conciliação. A singularidade de nossa cultura, que é produto de nosso desenvolvimento histórico, deve ser conciliada com o palpável fato de que ela opera dentro de um contexto histórico e contém em si mesma sua própria memória histórica.

35

De que maneira a memória cultural pode se manifestar na arquitetura de hoje? Em minha opinião, ela não pode fazê-lo regressando ao ecletismo, se por ecletismo entendemos algo que pertence à cultura dos séculos XVIII e XIX. Tentei mostrar que, nos séculos XVIII e XIX, o ecletismo dependia da força do estilo arquitetônico para tornar-se um sinal ou emblema de determinado conjunto de idéias. Porém, isso se fundava no conhecimento e em uma identificação favorável com os estilos do passado e uma capacidade de sujeitar esses estilos a distorções ideológicas — distorções estas que nem por isso deixaram de se fundamentar em um conhecimento profundo dos estilos propriamente ditos. A arquitetura é uma forma de conhecimento por meio da experiência. Entretanto, é precisamente esse elemento pessoal de conhecimento e experiência o que falta hoje. Quando tentamos resgatar o passado em arquitetura, atravessamos um abismo — o abismo entre o final do século XIX e o início do século XX, durante o qual a força característica do estilo arquitetônico para expressar significados definidos desapareceu completamente. O ecletismo moderno não está mais ideologicamente ativo como no século XIX. Quando reavivamos o passado no momento presente, tendemos a expressar suas conotações mais gerais e triviais; o que é evocado é meramente a

“antigüidade” do passado. O fenômeno já foi reconhecido há oitenta anos por Alois Riegl, que chamou a atenção para as duas difundidas atitudes que então prevaleciam em relação a obras de arte: “a novidade” e “a antigüidade”. Como um emblema da “antigüidade”, a volta moderna ao passado histórico opõe-se, na verdade, a uma memória demasiadamente precisa dos estilos do passado; é somente dessa maneira que ela pode tornar-se um item de consumo cultural. Assim como o modernismo propriamente dito foi recuperado pelo capitalismo, o mesmo ocorre com o “pós-modernismo” em todos os seus aspectos. O modernismo e o “pós-modernismo” são duas faces da mesma moeda. São, ambos, fenômenos essencialmente “modernos” e estão igualmente distantes da atitude em relação à história dos séculos XVIII e XIX.

36 Considerando-se o fato de ser inevitável que o que produzimos hoje seja especificamente moderno, independente de o quanto incorporemos o passado a nosso trabalho, devemos nos voltar para uma outra tradição — a tradição do modernismo — para ver quais de seus elementos fatalmente persistem em nossa atitude em relação a obras de arte e à arquitetura. Mencionei dois aspectos que são independentes da noção de determinismo histórico e do vôo para o futuro: a opacidade da obra de arte e a busca de fontes primitivas. A opacidade nega que a obra de arte seja meramente um reflexo ou uma imitação de algum modelo, seja este modelo pensado como uma forma platônica ou constituído pelo mundo “real”. Nesse sentido, a opacidade opõe-se tanto ao idealismo realista quanto ao naturalismo. Mas ela não é incompatível com a idéia de memória histórica. Ao priorizar a autonomia das disciplinas artísticas, a opacidade permite, ou mesmo exige, a persistência da tradição como algo que é internalizado nessas disciplinas. A tradição artística é um dos “fatos objetivos” transformados pelo ato criativo.

Parece-me, portanto, ser válido abordar o problema da tradição em arquitetura como o estudo da arquitetura enquanto disciplina autônoma — uma disciplina que incorpora em si mesma um conjunto de normas estéticas que são o resultado de uma acumulação histórica e cultural e que tira daí seu significado. Porém, esses valores estéticos não podem mais ser vistos como constituintes de um sistema fechado de regras ou como representações de uma lei natural fixa e universal. As noções de opacidade da obra de arte e da busca de princípios básicos não pressupõem que a arquitetura seja um sistema fechado que não possui contato com a vida exterior, com a não-estética. A estética assume uma nova forma por intermédio da existência de determinada situação material, mesmo não sendo inteiramente condicionada por essa situação. Os historiadores de hoje têm uma inclinação pela investigação das condições materiais da produção artística do passado; os arquitetos de hoje devem estar igualmente a par da transformação da tradição acarretada por essas condições.

O que eu disse implica que o historicismo, considerado como a teoria pela qual todos os fenômenos socioculturais são historicamente determinados, deve ainda constituir a base de nossa atitude em relação à história. Mas a sutil manobra com que o idealismo historicista substituiu o ideal fixo por uma idéia emergente não pode mais ser aceita. É inevitável que um conceito tão unitário e místico leve a sistemas de pensamento — tanto políticos quanto artísticos — que pressuponham o que, na verdade, ainda não foi provado: que qualquer sistema histórico é uma unidade orgânica que leva, fatalmente, ao progresso da humanidade.

Ao contrário, todos os sistemas de pensamento, todos os conceitos ideológicos, necessitam de uma crítica constante e consciente; e o processo de revisão só pode acontecer se supormos a existência de um padrão mais alto e mais universal em relação ao qual se possa avaliar o sistema existente. A história fornece tanto as idéias que necessitam de crítica quanto o material a partir do qual essa crítica é forjada. O que devemos almejar hoje é uma arquitetura que esteja constantemente consciente da própria história, mas que seja sempre crítica em relação às seduções da história.

[Publicado originalmente em *Architectural Design*, 53, set.-out. 1983.]

NOTAS

1. Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (Princeton: Princeton University Press, 1967), p. 127.
2. Friedrich Meinecke, "Geschichte und Gegenwart", 1933, in *Vom Geschichtlichen Sinn und vom Sinn der Geschichte*, 2.ed. (1939), pp. 14 et seqs.; citado por Karl Hinrichs in Friedrich Meinecke, *Historism: The Rise of a New Historical Outlook*, trad. J. E. Anderson (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1972), p. LI.
3. Em *Introdução à filosofia da história mundial*, Hegel dá mais ênfase à necessidade de uma abordagem empírica do que normalmente se supõe.
4. Philippe Junod, *Transparence et opacité* (Lausanne: L'Age d'homme, 1976).