

IV enanparq

Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

DO ESPAÇO INTERNO À AVENTURA: TEORIA E CRÍTICA ESPACIAL NO DEBATE ENTRE LINA BO BARDI E BRUNO ZEVI

SESSÃO TEMÁTICA: VIDA INTERIOR

Frederico V. Costa
FAU USP
frederico.costa@usp.br

DO ESPAÇO INTERNO À AVENTURA: TEORIA E CRÍTICA ESPACIAL NO DEBATE ENTRE LINA BO BARDI E BRUNO ZEVI

RESUMO

No final da década de 1950, a arquiteta Lina Bo Bardi e o arquiteto Bruno Zevi estabeleceram um debate sobre a questão espacial na arquitetura e no urbanismo. Em 1947, Zevi, em resposta à historiografia moderna da época, publicou seu livro *Saber ver a arquitetura* no qual procurou estabelecer condições elementares para a crítica da arquitetura fundamentada na questão espacial e no seu conceito de espaço interno. Posteriormente, em 1957, a arquiteta elaborou uma resposta crítica a seu colega italiano em sua tese sobre teoria da arquitetura e em outras conferências proferidas nos anos seguintes em Salvador e São Paulo. Influenciada por Zevi, Lina Bo Bardi desenvolveu sua versão do que seriam os elementos fundamentais da arquitetura e os sintetizou no termo “aventura”, em contraponto a essa noção do “espaço interno”. Inspirada pelo seu contato com as artes dramáticas no Brasil, ela altera a noção de interior ao considerar a ação humana criativa um fator determinante da produção do espaço arquitetônico. A compreensão deste espaço a partir da noção de interior, atrelada à cidade, resulta em estratégias de projetos nas quais Lina Bo Bardi privilegia uma síntese interior em detrimento de uma síntese da envoltória do edifício. Observadas a partir deste ponto de vista, suas obras adquirem outra camada de sentido em que o MASP aparece como ponto de inflexão. O debate em questão tinha como pano de fundo a revisão do movimento moderno no pós-guerra e coincidia com o momento máximo da arquitetura moderna brasileira durante a construção de Brasília. A questão espacial surge como alternativa crítica às tendências formalistas e ideológicas inerentes à historiografia moderna. O trabalho a seguir apresenta resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada “MASP e a Cidade”, em desenvolvimento na FAU USP desde 2014 e com orientação do Prof. Dr. Luiz Recamán.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi, Bruno Zevi, Espaço Interno

PAPER TITLE

ABSTRACT

During the 50', the the architects Lina Bo Bardi and Bruno Zevi established an intense debate about the question of space in the architecture and urbanism. Bruno Zevi, in opposition to the modern historiography of the peorid, published his Architecture as Space in 1947 and tried to settle the elementary conditions for an architectural criticism based on the question of space and in his concept of Interior Space. Lina Bo Bardi elaborated a critial response in her thesis about architectural theory in 1957 and in some conferences that she present in the following years in São Paulo and Salvador. Cleared influenced by Zevi, Lina Bo Bardi developed her own version which would be the elementary fundaments of the architecture, inventing the term “adventure” to sintetize her ideas. She turned the concept of interior space into a more complex idea, inspired by performing arts in Brasil. In this way she had considered criative human actions as a factor that produces an architectural space.The background panorama was the revision of the modern movement, which met with the glorious peorid of the brasilian modern architecture and Brasilia' construction. The spacial question apeared as a critial alternative for the formalism and ideolodical tendencies of the modern historiography, brodenring horizons for new comprehensions about the relation between architecture and the city. In this paper is presented the partial results of the master degree thesis, titled MASP and the City, in development at FAU USP since 2014 with the supervision of the PhD. Luiz Recamán.

Keywords: Lina Bo Bardi, Bruno Zevi, Interior

1. DO ESPAÇO INTERNO À AVENTURA: TEORIA E CRÍTICA ESPACIAL ENTRE LINA BO BARDI E BRUNO ZEVI

1.1 INTRODUÇÃO

Lina Bo Bardi escreveu e publicou uma variedade de textos ao longo de sua atividade profissional, principalmente em veículos de imprensa. São mais raros, no entanto, os momentos em que se dedicou à atividade acadêmica, tanto no que se refere à produção de textos eruditos quanto à prática de ensino. Entre 1957 e 1959, período que coincide com a elaboração dos primeiros desenhos para o MASP, dedicou-se especialmente ao concurso para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP e as aulas na Universidade da Bahia – UFBA.

A partir da elaboração de sua tese para a FAUUSP, a arquiteta apresentou, nos anos seguintes, algumas conferências nas quais procurou avançar em temas levantados naquele trabalho. Uma referência em especial é recorrente e condiciona as questões abordadas nas conferências posteriores: O livro *Sapere vedere l'architettura*, do arquiteto italiano Bruno Zevi, publicado em 1948. (ZEVI, 2002)

Lina e Zevi se aproximaram pouco antes da arquiteta vir para o Brasil, entre 1945 e 1947, e posteriormente passam a trocar correspondência. Em 1974, em uma carta para Zevi, Lina reafirma sua opinião sobre a importância de seu livro e, deste modo, demonstra a persistência destas questões ao longo de sua vida profissional. (ZEULER, 2007, p.9)

Este artigo procura seguir a trilha do termo “Espaço Interno”, presente na produção intelectual de Lina Bo Bardi naquele momento, desde a sua tese de 1957 até uma série de conferências proferidas em Salvador e São Paulo nos anos seguintes. Esse conceito estruturou o argumento central no livro de Bruno Zevi e é justamente o termo a partir do qual Lina Bo Bardi apresentou suas críticas, revisões e aproximações que resultaram no termo “aventura”. Neste percurso, foi possível perceber uma recorrente referência ao livro *Architecture of Humanism*, de Geoffrey Scott, de 1914, que já havia aparecido no contexto brasileiro em textos do crítico Mario Pedrosa, no início da década de 1950. (PEDROSA, 2015).

Por fim, a ideia de um sentido a partir dos “espaços internos”, como preconizado por Zevi (2002) e reconsiderado por Lina Bo Bardi, em detrimento do reconhecimento da arquitetura a partir das envoltórias exteriores, lança instrumentos para uma compreensão da obra construída da arquiteta a partir de critérios eminentemente arquitetônicos e seus significados abrangentes.

1.2 PROBLEMAS DA ARQUITETURA

Em setembro 1957, Lina Bo Bardi concluiu sua tese *Contribuição propedêutica para o ensino da teoria da arquitetura* para concorrer à cadeira de Teoria da Arquitetura na FAUUSP.

O trabalho foi dividido em dois capítulos principais, precedidos de um breve prefácio e é farto em ilustrações. O “Capítulo I: Problemas de teoria da Arquitetura” percorre tratados clássicos da disciplina e esboça seus fundamentos gerais, explicitados nas seguintes relações: “Natureza e Arquitetura”; “A medida humana”; “Arquitetura e Ciência”; e “Materiais e Arquitetura”. Daí em diante, passa a se referir ao “arquiteto” e não mais à disciplina, em sua relação com a sociedade e com os comitentes. Por fim, retoma a disciplina no item conclusivo desta primeira parte, “O Romantismo e a Arquitetura”, no qual aborda problemas teóricos:

Um dos problemas que [...] exprime o aspecto inquieto da arquitetura contemporânea, [...] é sem dúvida constituído pelas ideias e experiências românticas. [...] ... romantismo, entendido sobretudo, [...] como o anseio indeterminado, a insatisfação e, por isso mesmo, a polêmica contra todas as regras fixas e definitivas; início neste sentido, da consciência historicista contemporânea. (BARDI, L., 2002, p. 35).

Lina enfatizou exclusivamente vertentes anglo-saxônicas, especialmente do ponto de vista americano, que partem de Ruskin chegando até Wright. Ela incluiu trechos de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), nos quais o escritor norte-americano faz considerações sobre a arquitetura e os vínculos que os Estados Unidos procuraram estabelecer entre natureza e cultura nacional durante o século XIX. Lina percorreu uma narrativa histórica diferente dos problemas colocados pela arquitetura moderna brasileira e sintetizou as questões teóricas confrontando os dilemas românticos e modernos, com seus respectivos limites, para apontar vulnerabilidades conceituais a serem esclarecidas:

Em nosso entender a maneira mais correta de se encarar a arquitetura consiste precisamente em não reduzi-la a um âmbito circunscrito e particular, mas antes considerá-la como parte de um conjunto mais vasto, ou seja, como simples elemento do urbanismo e mesmo de uma vasta geografia. Os modernos opõem uma certa resistência a essa concepção, influídos talvez pelo velho hábito de subdividir e especializar as partes do mundo, das coisas e dos pensamentos. Os Românticos, pelo contrário, entenderam a arquitetura num sentido cósmico, embora na prática tivessem fragmentado sua própria ideia, ao atingir exclusivamente as memórias do passado entendido, muita vez, de maneira abstrata, deixando crescer a hera sobre as ruínas e tentando refazer o místico gótico pitoresco, dando lugar àquele período após o qual o

industrialismo e o maquinismo haveriam de esboçar os caminhos racionais de novas ideias, que talvez acabem por nos oferecer um estilo. (BARDI, L., 2002, p.37)

A sua “ideia da Arquitetura em sentido espacial” pretende transpor esses impasses, o que a levou a uma noção peculiar de urbanismo, consideradas as ideações urbanísticas brasileiras e seu clímax no projeto da Capital Federal:

A ideia da Arquitetura em sentido espacial pode ser dada, não por uma única arquitetura enquanto tal, mas por um conjunto, isto é, pelo urbanismo. É por isso que dedicamos um capítulo a algumas interpretações românticas. (BARDI, L., 2002, p.35)

Essa definição aparece em uma legenda de duas imagens que acompanham o texto, e que antecedem o capítulo II, no qual desenvolveu as noções de espaço e espaço interno. A primeira das imagens mostra a gravura do frontispício do livro *An apology for the Present Revival of Christian Architecture*, de 1843, do arquiteto inglês Augustus Pugin (1812-1852), reproduzida no livro *The Gothic Revival, an essay in the history of taste*, de 1928, do historiador da arte inglês Kenneth Clark (1903-1983). A imagem mostra uma paisagem urbana, tomada por inúmeros edifícios que se assemelham a igrejas em estilo gótico, com suas torres de base quadrada e topo pontiagudo.

A outra imagem é uma fotografia de autoria da própria Lina, que mostra uma visão do lado Oeste de Nova York, capturada através do alambrado e desde o reservatório de águas da cidade. Nela se destacam duas torres pontiagudas que se sobrepõem ao *skyline* de Manhattan. A arquitetura americana, de Wright aos arranha-céus, e o romantismo, ainda que imprecisamente aludido, aparecem como referência, em certa sintonia com a renovação do debate da arquitetura paulista do período, como em discussões de Vilanova Artigas e de Flávio Motta, sobre o papel da tradição das artes e ofícios na arquitetura e na industrialização brasileira .¹

No capítulo seguinte, “Capítulo II: Problemas de Método”, Lina procurou formular seus próprios procedimentos metodológicos a serem considerados em sua prática didática. Avalia que “A tarefa do professor deveria ser a de despertar a consciência crítica, dando ao estudante o sentido da continuidade da história, não como elegância cultural, mas como fonte viva de contribuições reais.” (BARDI, L., 2002, p.39). Sua fundamentação, a partir dessa “consciência crítica” dirigida pela noção de continuidade histórica, foi detalhada no item “A Teoria do Espaço Interno”, que constitui o núcleo dos fundamentos da tese, em que suas fontes e especulações críticas foram explicitadas.

1. Além de assistente no MASP e colaborador na Revista Habitat durante a década de 1950, Flávio Motta também apresentará, em 1957, sua tese para o concurso de cátedra na FAU/USP com o título *Contribuição ao estudo do art nouveau no Brasil*.



Figura 1: O Romantismo e a Arquitetura. Imagem 97. Fonte: BARDI, L., 2002, p.35.



Figura 2: O Romantismo e a Arquitetura. Imagem 98. Fonte: BARDI, L., 2002, p.35.

A ideia da Arquitetura em sentido espacial pode ser dada, não por uma única arquitetura enquanto tal, mas por um conjunto, isto é, pelo urbanismo. É por isso que dedicamos um capítulo a algumas interpretações românticas.”

“Legenda imagem: 97 A Arquitetura como 'lasca'. (The present revival of Christian Architecture, from Pugin's Apology in The Gothic Revival, an essay in the history of taste, by Keneth Clark. London, 1928; em correspondência ao frontispício.)”

“Legenda imagem 98: Panorama do lado Oeste de New York visto do reservatório de água da cidade.” (BARDI, L., 2002, p.35)

A perspectiva do espaço e mais especificamente o “espaço interno” abria caminho para novas possibilidades metodológicas:

A definição de Arquitetura mais aceita e, diríamos, mais em voga, hoje, como base de uma ‘teoria’ é a do ‘espaço interno’, que provém daquela mais genérica, de ‘organização de espaço’.”

A pura e simples teoria do “espaço interno” pode gerar, nas mentes menos experientes, mais desprovidas de senso crítico e pouco a par dos precedentes, uma certa confusão. A primeira distinção a ser feita é que “espaço interno” é uma expressão que pode referir-se a espaços, tipos e funções diversas, desde o “espaço áulico” do monumento arquitetônico – como o foi, por exemplo, a catedral gótica – até a casa operária (casa “mínima”). (BARDI, L., 2002, p.42)

Essa noção de espaço interno permite estabelecer uma crítica capaz de contemplar a arquitetura moderna e seu paradigma industrial, com seus grandes edifícios, a cidade e a habitação seriada - e a inserção dessa produção moderna na história da arquitetura, enfatizando suas continuidades.

Lina concorda com a “definição mais aceita” de que o “espaço interno” corresponde ao primordial da arquitetura, mas questiona a validade do sentido inverso da afirmação, ou seja, que o espaço arquitetônico se restrinja ao espaço interno:

[...] – tal espaço está em função do homem, o qual, sendo quem constrói (sic) a “arquitetura” para depois nela morar, nela se move, como protagonista daquilo que criou e, movendo-se dentro dela e, ao sair dela, fora, continua sua “aventura arquitetônica” ao passar, por exemplo, sobre uma ponte, não mais lá dentro, mas aqui fora. (BARDI, L., 2002, p. 42)

A condição de interioridade inclui a presença do homem como protagonista na realização e no usufruto das construções. O homem se torna a referência absoluta para se estabelecer a noção do espaço interior e a própria noção de interioridade se torna uma posição espacial relativa. Essa condição é demonstrada através da noção de espaço urbano:

Os espaços internos da Arquitetura são os espaços externos do urbanismo que, como tivemos ocasião de observar, é por sua vez, Arquitetura. A definição de Arquitetura poder-se-á encontrar, então, não somente na ideia de “espaço interno”, mas igualmente na circunstância “habitacional”, ou seja no fato de ser o homem o constante protagonista “físico” do que denominamos a “aventura arquitetônica”: é uma

aventura “útil” ao homem, cessando de ser Arquitetura no momento em que deixa de ser “útil” (BARDI, L, 2002, p.42)

Apesar de evitar os critérios exclusivamente críticos, Lina procura apresentar uma definição que permita estender a noção de arquitetura aos objetos, cadeiras, copos, folhas de papel e embalagens. Todos guardam em si o vínculo, útil, com o humano na constituição do espaço interior.

A arquiteta considera a seguir algumas correntes intelectuais que se detiveram sobre a questão espacial. A posição protagonista atribuída à dimensão humana em suas referências, indica sua adesão às reflexões de Geoffrey Scott (1884-1929), escritor inglês e historiador da arquitetura, e aos temas abordados em seu livro *The Architecture of Humanism*, publicado em 1914. Scott foi aluno de Bernard Berenson (1865-1959) e teria aplicado à crítica de arquitetura o sistema da pura visibilidade, segundo a nota que aparece na própria tese. Não são utilizados por Lina, no entanto, os procedimentos de categorização estilística dos puro visibilistas, mas sim as relações estabelecidas pelo autor inglês entre os indivíduos e os espaços arquitetônicos. Reyner Banhan (2003, p. 169) aponta que Scott foi um dos primeiros historiadores de arquitetura a estabelecer uma crítica a partir da noção do espaço e destaca a relevância do autor para a crítica moderna.

Na sequência são mencionadas, afinal, as considerações em relação a Bruno Zevi. Em 1948, ele havia publicado o livro *Sapere vedere l'architettura* em que propunha estabelecer uma nova metodologia para a crítica da disciplina. No capítulo “Espaço, o protagonista da arquitetura” define o “espaço interno” como categoria metodológica exclusiva para reconhecer e estabelecer critérios para a produção arquitetônica.

Zevi também menciona Scott em seu livro, inserido na corrente das interpretações fisiopsicológicas da arquitetura. Esse autor inglês é retomado no capítulo em que Zevi se refere às interpretações espaciais, que, não por acaso, são priorizadas no livro. A crítica que Lina faz ao seu colega italiano sugerem uma diferença entre as interpretações que cada um deles faz de Scott, cujo argumento é mais relevante para ela do que para Zevi:

Bruno Zevi define a arquitetura, como é sabido, por meio exclusivamente da ‘espacialidade’, criando assim uma perigosa série de ‘categorias’ que leva a distinguir entre uma arquitetura dotada de ‘espaços internos’ e outra, ‘sem espaços internos’. Evidentemente, não é só o templo grego que não tem espaços internos, ou uma ponte.”

[...]

É lógico que a Arquitetura não distingue por mero gosto das distinções: e insistimos em observar que seus valores provêm do fator humano, ou seja, do uso.

[...]

Mas qual a diferença entre “passar sobre uma ponte” e “dançar num salão de baile”? O homem é sempre o protagonista, e o espaço interno ou externo, é secundário: o “fato” arquitetônico permanece em íntima comunicação com o homem. ” (BARDI, L., 2002, p.45-46)

Como é possível notar, o conceito do “espaço interno” é relevante para Lina, mas secundário em comparação à apreensão de Bruno Zevi. Ela procurou deixar claro suas ressalvas em relação aos argumentos de seu colega ao indicar que a arquitetura orgânica, convicção máxima do autor italiano no momento em que escreveu o livro, aparece como exemplo de experiência malsucedida:

Estamos insistindo sobre a interpretação espacial da arquitetura não só por estar ela na moda, mas também porque a partir dela se redigem programas e se desenvolvem atividades didáticas que julgamos perigosas, na medida em que são parciais e susceptíveis de desviarem as tendências criativas dos homens, [...], podem levar a desvios do tipo da “Arquitetura orgânica”, corrente essa que foi difundida na Itália pelo próprio Zevi o qual, seguidor de Wright, fundou uma associação, em Roma, em 1945, vendo-se obrigado a recusar seus resultados em 1952. (BARDI, L., 2002, p. 46)

A questão se encaminha para uma conclusão a partir dos prós e contras apresentados. O dilema se instaura entre a noção do espaço como uma categoria física perceptiva, e uma outra prática e utilitária. A concepção de Zevi considera uma dimensão que pode ser isolada e avaliada em absoluto, ainda que apreendida em relação a padrões generalizados da condição humana, suas percepções e proporções corporais. A noção de Lina condiciona o espaço – vazio e útil – às ações humanas, que o habita e, sobretudo, lhe dá utilidade e sentido. Conclui Lina:

...a arquitetura deve se adaptar, não só a um costume social constituído pela moral corrente mais generosa, mas até mesmo à moral em contraste e competição com eventuais sistemas e ideias sociais em fase de esgotamento à vista do mudar dos tempos; [...]. Para que esta arte, se torne um benefício de todos e para todos, o ponto de partida deverá consistir em exprimir e interpretar aspirações e necessidades materiais do próximo e não apenas sua máscara – especialmente das classes que, por motivos históricos, necessitam maior consideração. (BARDI, L., 2002, p.46)

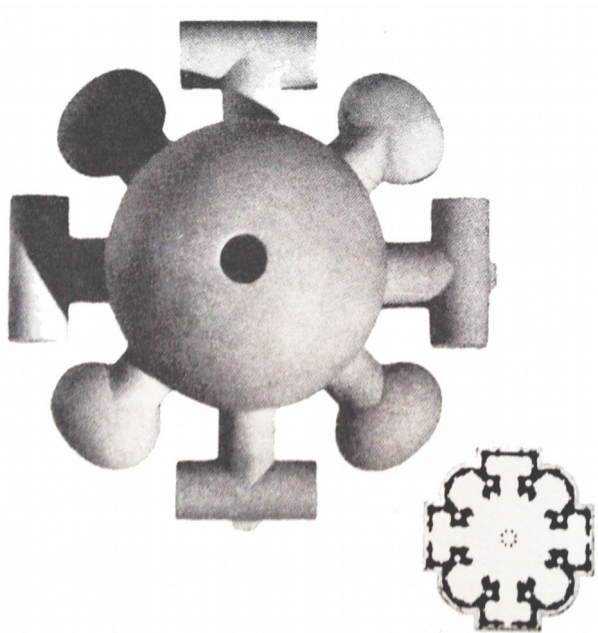


Figura 3: A Teoria do Espaço Interno. Imagem 113. Fonte: BARDI, L., 2002, p. 42



Figura 4: A Teoria do Espaço Interno. Imagem 114. Fonte: BARDI, L., 2002, p. 42

“Legenda da imagem 113: Michelangelo. Reconstrução do projeto da Igreja de S. Giovanni de’ Fiorentini. Roma. Representação de volumes internos conforme uma gravura de Valerian Regnard (Strutture e Sequenze di Spazi de Luigi Moretti, in revista Spazio, Roma, 1952, n.7; pag.9 e segs.). Esta representação de ‘espaço interno’ (que se torna paradoxalmente, no tipo de representação escolhido – a maquete - ‘espaço externo’, por não ser penetrável) de um dos 5 projetos estudados pelo velho Michelangelo para a dita Igreja, pode exemplificar, digamos assim, a mania hiper-crítica contemporânea que, no sair do campo dos especialistas, penetrando no âmbito vivo e atuante do ensino pode levar a consequências graves, como, por exemplo, a inibição criadora e a fixação do estudante em esquema pré-concebidos e definições pseudocientíficas, como (no artigo citado): “pressão” e “carga energética”, do espaço.”

“Legenda da imagem 114: ‘Espaço Interno’ ou ‘Espaço Externo’? (Giedion, Space Time and Architecture, etc. Cambridge, 1956; pag. 59).” (BARDI, L., 2002, pg.42)

A tese encerra neste ponto as especulações mais significativas no que se refere à questão do espaço. Lina termina de cumprir as exigências do concurso nas páginas seguintes, definindo procedimentos e apresentando justificativas referentes à prática didática.

Em 1958, Lina foi convidada para proferir algumas aulas na recém-criada Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia em Salvador. Neste ano, realizou conferências que foram registradas em manuscritos, nunca publicados, em que organiza seus argumentos. Três delas foram apresentadas em Salvador e a segunda recebeu o título de “A arquitetura e o espaço”. Nesta conferência são retomados trechos de suas teses referentes ao “espaço interno”, são mencionados novamente os nomes de Scott e Zevi além de outros argumentos que esclarecem suas considerações sobre a dimensão útil do espaço:

Dissemos que o caráter peculiar da arquitetura é aquele “útil” que compreendia todos os pontos de vista crítico, “útil” ao homem, mas este “útil” não é mais aquele da Vernustas, Firmitas, Utilitas Vitruviana, é um “útil” que se estende também ao espírito: o belo, que dá um prazer estético é “útil” ao espírito, e este “útil” é um “útil” que reúne todas as necessidades humanas. Este “útil” no campo arquitetônico, é o único que pode enquadrar e justificar a figura do arquiteto moderno, construtor de espaços internos e urbanista, mas também humilde desenhista de mesas e cadeiras, pratos e copos. (BARDI, L. 1958a, fl. 3)

O conceito “útil” se amplia na tentativa de encaixar as “necessidades do espírito”. Mesmo sendo mais inespecífico ao acomodar uma dimensão sensível, distingue-se de “funcional”. A utilidade capaz de propiciar prazer estético desloca a noção de necessidade, contida na premissa funcional, para um âmbito mais amplo e diversificado da ação humana.

Em 1959, em outra conferência desta vez realizada no Museu de Arte Moderna em São Paulo a convite da bailarina polonesa e professora na UFBA, Yanka Rudzka, Lina preparou o texto “*Dança e Arquitetura: Nota sobre Síntese das artes.*”

O título estabeleceu um vínculo dissonante com a noção de Síntese das Artes que circulava naquele momento e que seria título do Congresso Internacional de Críticos de Arte realizado, naquele mesmo ano, por Mario Pedrosa em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Com o nome “A Cidade Nova, Síntese das Artes” o congresso debateu a criação de Brasília e reuniu críticos e intelectuais de destaque internacional de várias partes do mundo, inclusive Bruno Zevi.

Lina não fez menção ao congresso na conferência, mas sua definição parece estabelecer um contraponto em relação à noção do termo priorizada por Pedrosa. Se por um lado, a noção síntese de Pedrosa compreendia Brasília como o resultado da unificação das

variadas expressões artísticas lideradas pela arquitetura e urbanismo, Lina atribuiu essa capacidade de síntese às artes dramáticas.

Ao longo da década de 1950, Mario Pedrosa já havia se dedicado à relação entre a arquitetura e o espaço. Em 1952, publicou o texto “Espaço e arquitetura” em que também mencionou, com destaque, o mesmo livro de Geoffrey Scott. A partir de sua leitura, reconheceu no espaço interno, no vazio interior, um elemento essencial para o entendimento da arquitetura. No entanto, seu interesse se voltava para as novas possibilidades abertas pela arte e arquitetura moderna. Primeiro, chamou a atenção para uma mudança do “ideal pictórico da Renascença” que “se limitava a nos fazer ver o espaço em perspectiva linear”, em direção a uma nova ênfase no movimento, que agora pode ter “uma direção ou mais de uma direção” e que “dá um ritmo novo ao edifício”. (PEDROSA, 2015, p.33). Na sequência, exprime a sensibilidade da arquitetura moderna com o exterior, graças a “sua estrutura esquelética e sua planta aberta”. Sua concepção de espaço adquire um aspecto de substância presente nas formas de expressão da escultura moderna. O espaço arquitetônico se alinha com uma ideia de vazio plástico que, ao contrário da escultura, ganha um sentido pleno do ponto de vista da experiência. No que se refere ao interior, no entanto, afirma categoricamente que “[o] ideal [da arquitetura moderna brasileira] seria não fazer distinção entre os espaços interiores e exteriores” (PEDROSA, 2015, p. 71) e, por isso, o “problema do jardim” apareceria como estratégia necessária para solucionar tais questões de “integração”. Segundo esse entendimento, prevalece em sua noção de “Síntese das Artes”, considerada para a nova capital, um sentido visual e plástico da questão espacial.

Lina, por outro lado, considerava que são as artes dramáticas aquelas que reúnem “as artes do tempo e do espaço por meio do ‘movimento’”, sendo que, “o movimento é o corpo humano”. Este, por sua vez, não seria um elemento neutro na definição do espaço, mas portador de formas de expressão que se dirigem “a nossa presença (sic) integral: aos nossos, olhos, ouvidos e nossa capacidade de compreensão.” (BARDI, L., 1959, fl. 2).

Para retomar o tema do espaço, Lina menciona a conferência do ano anterior, realizada em Salvador:

Numa conferência sobre o Espaço Arquitetônico, demonstramos a insuficiência da definição de alguns críticos de arquitetura modernos que pretendem que a arquitetura seja definida pelo simples fato que possui um ‘espaço interno’ [...].Um templo, um monumento, o Parthenon, ou uma igreja barroca existe em si por seu peso sua estabilidade, suas proporções, volumes, espaços, mas até que o homem não entra no edifício, não sobe os degraus não possui o espaço numa “aventura humana” (sic)

que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema.”(BARDI, L., 1959, fl. 3)

Novamente o termo “aventura” aparece e desta vez não há nenhuma menção ao sentido de utilidade. A proximidade com que Lina tratou das questões das artes dramáticas evidencia que ela já estava em contato com o diretor da Escola de Teatro da UFBA, Martim Gonçalves, com quem realizou, naquele ano, a exposição *Bahia* no parque do Ibirapuera. O contato com o teatro oferecerá a Lina o último ingrediente para sua peculiar concepção espacial. A ação é o componente essencial das artes dramáticas e, como atividade de criação, é capaz de assumir um papel essencial para a definição do espaço:

“O homem cria, com o seu movimento, com os seus sentimentos. Uma arquitetura é criada, “inventada de novo” por cada homem que nela anda, percorrer um espaço, subir uma escada, se debruçar sobre uma balaustra, levantar a cabeça para olhar, abaixá-la para olhar, abrir e fechar a porta, sentar e se levantar é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar “formas” no espaço, expressar sentimento, o ritual primogênito do qual nasceu a dança, primeira expressão daquilo que será a Arte Dramática.”(BARDI, L., 1959, fl. 3)

A dança, como expressão artística, tem em potencial a possibilidade de despertar no homem moderno a capacidade de “saber perceber” e libertar seus movimentos confinados em uma “triste routine”, nas palavras da arquiteta. O sujeito está a todo o momento em movimento e, portanto, não se trata de encarar a dança:

...como fazer a si mesmo, “profissional”, mas como “modo de ser”, capacidade de pensar. Andar, subir uma escada, descer, olhar, virar a cabeça, movimentar as mãos, tenho isto no “ambiente” que será humanizado, mas tenho isso não como estetismo (sic) estéril, mas como capacidade de controle, como expressão de felicidade, como costume do olhar, desde o começo da vida, as coisas de por perto, nos detalhes, e não no grisalho das situações gerais que fogem das mãos, e arrastou os homens nas piores catástrofes.(BARDI, L., 1959, fl. 3)

É possível constatar nestes esforços intelectuais de Lina, que se tornariam mais raros a partir daí, uma tentativa de exprimir uma condição essencial para a arquitetura, a qual acaba sendo sintetizado no termo “aventura”:

Se fosse necessária uma definição de arquitetura (...) seria talvez de “aventura” na qual o homem é chamado a participar como ator, intimamente; a definir a não gratuidade da criação arquitetônica, a sua absoluta aderência ao útil, mas nem por

isto menos ligada à parte do homem “ator”; e talvez esta pudesse ser, sempre que fosse necessária, uma definição da arquitetura.” (BARDI, L, 1958b)

Se considerado o início da argumentação, ou seja, a tese para a FAUUSP, a “aventura” se definiria em conflito com o “espaço interno” de Zevi. Não chegaria a ser, no entanto, uma adesão ao que ele pretendia evitar, ou seja, a predominância dos aspectos formais e estéticos da envoltória sobre os vazios. Pelo contrário, a discordância estaria no termo que qualifica o espaço, ou seja, o interior. É o adjetivo interior que estabelece a preponderância do conceito de vazio, enquanto que a “aventura” se volta para a ação, ou melhor, a interação, através do útil. Não compete à arquitetura a ação, mas é a partir de um conjunto de ações que se constitui o espaço, que condiciona, por sua vez, a arquitetura e vice-versa. Nestes termos as noções de “arquitetura” e “aventura” se relacionam de maneira estreita e elaborada a partir de relações, ações, conjuntos de práticas consolidadas e performances corporais, que são tanto condicionantes quanto condicionadas pela arquitetura.

Levando em conta as motivações originais de Zevi, que pretendiam estabelecer uma crítica para a arquitetura a partir do que ela teria de essencial, podemos traçar em paralelo o desenvolvimento do argumento divergente de Lina, a "aventura". Resta, então, avaliar o potencial crítico desse conceito para compreensão de sua própria obra construída.

1.3 ESPAÇO, CRÍTICA E PROJETO

Na definição de “espaço interno” de Bruno Zevi, o vazio interior dos edifícios e das cidades, expressam a condição essencial da arquitetura e, portanto, exprimem valores primordiais para a crítica da disciplina.

Conforme sua descrição, o espaço interno tende a uma acepção volumétrica de vazio. O essencial é a capacidade de estabelecer os limites que o definem. Ele só pode ser reconhecido pelos homens que o apreendem através da percepção, dos sentidos, das emoções e, portanto, não prescinde totalmente da ação humana de penetrá-lo e percorrê-lo.

Não seriam nem as paredes, nem as estruturas, nem qualquer outro componente físico dos edifícios em si os verdadeiros elementos que distinguiriam a arquitetura, mas primordialmente esse vazio resultante e penetrável, a capacidade de exprimi-lo através desta materialidade. O adjetivo “interior” permite a Zevi tanto distinguir a arquitetura da escultura, quanto atribuir distinção entre realizações legítimas e ilegítimas da disciplina.

Ele não considerou, por exemplo, que as pontes deveriam ser entendidas como realizações essencialmente arquitetônicas já que não possuem espaços internos. Lina, no entanto,

discordava dessa categorização veemente e argumenta que as pontes não são concebidas meramente como objetos plásticos ou técnicos, mas feitas com a intenção de serem percorridas.

Lina passa a considerar o sentido de utilidade, o “útil”, como noção mais adequada para substituir a noção de “espaço interno” e o próximo dilema se dá ao redor da questão dos monumentos. Os marcos urbanos da cidade tradicional não são considerados realizações da arquitetura para o crítico italiano, que atribui à escultura a precedência essencial nestas obras. Seria difícil considerar os monumentos exatamente como “úteis” e essa noção priorizada por Lina parece insuficiente neste caso.

Este debate sobre os monumentos conduz ambos para questões acerca dos templos gregos. Tanto Zevi quanto Lina reconheciam que os tempos gregos não possuíam propriamente um espaço interno, mas, Lina ao contrário de Zevi, considerava estas construções expressões evidentes da arquitetura. Como argumento, procurou estabelecer um nexó lógico, apesar de superficial, entre população, sociedade e espaço arquitetônico. Sugeriu que os gregos, com pequenas populações reunidas em cidades-estados, não demandavam espaços interiores grandiloquentes. Já para os romanos, os espaços internos arquitetônicos estariam adequados às dimensões imensas de seu império. (BARDI, L., 1958a, fl.4).

Para Bruno Zevi, no entanto, os monumentos seriam sobretudo contribuições escultóricas para o urbanismo. Quando se refere aos interiores dos templos gregos chama a atenção para o fato de que, apesar de possuir um recinto interno, esse espaço “nunca foi pensado, do ponto de vista criativo,[...]” (ZEVI, 2002, p.65). O intuito de Zevi era justamente afastar do cerne da arquitetura o entendimento segundo o qual os edifícios deveriam ser compreendidos principalmente a partir de suas fachadas e envoltórias, de acordo com critérios, segundo ele, pertinente apenas à pintura e à escultura e que levavam a equívocos interpretativos no caso da arquitetura. Em relação a essa atitude resoluta, é necessário considerar a ressonância das várias correntes interpretativas tradicionais mencionadas em seu livro, mas também o debate que naquele momento se dava a redor da difusão do movimento moderno no contexto internacional, como por exemplo, no caso do Estilo Internacional.

Apesar de mencionarem a cidade e o urbanismo, nenhum deles se detém especificamente na questão espacial urbana. No entanto, quando Lina afirma que os espaços internos da arquitetura seriam “os espaços externos do urbanismo” e que este seria, “por sua vez, Arquitetura”, podemos deduzir que certos espaços urbanos podem ser considerados espaços internos. Considerados desse modo, interior e exterior exigem mutuamente a

legibilidade das fronteiras que os definem, mas a condição de interioridade depende dos pontos de vista do observador e das ações desempenhadas em cada um dos espaços.

Na conferência sobre dança e arquitetura, Lina enfatizou principalmente dois aspectos espaciais a partir das artes dramáticas: primeiro a “comunicação íntima”, ou seja, a capacidade de se dirigir aos múltiplos sentidos da experiência, a “presença integral” do homem. O segundo se refere ao potencial criador do gestos. A ação humana não é apenas encarada com síntese de gestos comuns aos indivíduos e grupos, mas sugere uma diferença entre sujeitos e suas ações, levando em consideração a capacidade de definirem os espaços através de gestos que concorrem entre si.

Se os gestos humanos têm nas artes dramáticas sua própria especificidade artística, as opções seriam: ou o “protagonismo do homem”, como Lina afirma, escapa da arquitetura; ou ele serve de parâmetro para toda expressão artística, frustrando mais uma vez a busca pela especificidade pretendida por Zevi. A síntese de uma possível essência para a arquitetura chega então à ideia aparentemente vaga de “aventura”. Porém, se o termo expressa uma tentativa incerta e, portanto, frustrada de definir categoricamente uma forma correta de se ver a arquitetura, o percurso intelectual que levou a ele revela uma evolução no que Lina considera como sendo propriamente o espaço.

A termo “aventura” tem o potencial de reunir de maneira integrada vários aspectos do espaço que, de outra forma, poderiam ser descritos ou considerados separadamente. A palavra pressupõe uma relação com o espaço que contempla: sensações; sentidos narrativos, portanto, temporais; estímulos emocionais e práticos, podendo ou não levar em conta um objetivo ou uma função; e, em alguma medida, uma experiência inesperada, intensa ou surpreendente.

A “aventura” não estariam nem no “espaço interno” e tampouco na ideia vaga do protagonismo do humano, mas nos modos como os “fatos arquitetônicos” condicionam as relações e podem ser transformados pela interação entre o construído e o conjunto de ações e práticas sociais. Estas últimas, entendidas socialmente e sobretudo como gestos coletivos persistentes, adquirem através da duração uma condição perene que também qualifica o espaço.

1.4 O ESPAÇO NA OBRA DE LINA BO BARDI

Em relação à obra de Lina, o período no qual se desenvolve o conceito de espaço condensado no termo ‘aventura’ coincide com dois episódios significativos: sua passagem pela cidade de Salvador e o início da construção do MASP. É possível identificar uma

mudança radical em suas obras a partir deste momento e distinguir estratégias espaciais de projeto em cada uma das fases. Deste modo, a Casa de Vidro seria o exemplar mais evidente do período anterior e o SESC Pompeia a síntese mais consistente da fase posterior.

Quando procedemos numa avaliação da obra da arquiteta a partir de seus espaços internos, sem contudo desconsiderar sua “aventura”, é possível constatar que há uma intenção recorrente em delimitar, com certa ênfase, os limites gerias do espaço interno. A volumetria elementar da envoltória se expressa de modo integral no ambiente interno, com soluções que privilegiam o interior, no sentido da integridade. No que se refere a ação e ao movimento, os percursos não são rigorosamente definidos e nem mesmo os acessos principais estão comprometidos com pontos de vista unidirecionais.

No caso do MASP, o projeto foi sendo executado e sofreu mudanças ao longo dos anos de 1960 a ponto de nos permitir constatar que o resultado final reúne estratégias conflitantes, próprias de cada uma das fases mencionadas. Por um lado, ele demonstra o resquício da forma elementar como partido de projeto sintetizado na forma exterior da caixa e com inspiração racionalista, como na Casa de Vidro. Este aspecto estava presente desde os primeiros estudos que tomavam o Museu à Beira do Oceano como protótipo. A partir dele, os pórticos são rotacionados, a circulação vertical será deslocada para a lateral do volume e, já no final da construção que durou aproximadamente uma década, decide-se pela envoltória completamente transparente, ao invés de predominantemente opaca, como nas versões anteriores. As mudanças são significativas em relação à apreensão do edifício a partir do seu interior. Primeiro, o vão sob a caixa se define como espaço singular, ou seja, não é mero contínuo de espaço vazio urbano, mas define uma singularidade espacial na cidade e, deste modo, podemos pensar na questão do interior urbano, como mencionado anteriormente. A simetria que organiza o aspecto exterior do edifício não é apreendida da mesma forma a partir da orientação dos eixos da circulação vertical no interior. No limiar entre uma solução improvisada, que procura corrigir uma proposta anterior em que a escada estaria no centro do vão, e uma alternativa modesta, que tira a ênfase deste elemento e resolve a passagem dos dutos técnicos, a solução final faz com que não coincidam o eixo de simetria transversal da forma exterior e os eixos de simetria longitudinal do interior, definidos pelos acessos. Nos andares inferiores e no primeiro andar da caixa, delineiam-se recintos e *foyers* que antecipam os acessos às salas principais. No segundo andar, na pinacoteca principal, a solução resulta, no entanto, no efeito arquitetônico mais consistente. Ao subir pela escada, ou sair pelo elevador, o visitante apreende a totalidade do recinto desde a extremidade da caixa. Não à toa, essa foi a direção determinante na orientação dos

cavaletes de vidro. A distribuição dos cavaletes em espaçamentos regulares em uma direção e irregulares na outra traduzem a ideia da “aventura” na medida em que se concebe um movimento por parte dos visitantes que não é nem estrito e nem totalmente errante. A integridade da caixa pode ser apreendida em sua totalidade, de uma vez, independe da disposição dos quadros nos cavaletes de vidro. O recinto explicita os limites da totalidade do ambiente e define uma interioridade absoluta graças à ausência de elementos estruturais, à correspondência entre teto, piso e vedações e à integridade da envoltória de vidro. É praticamente a mesma experiência do vão livre na avenida, mas com sentidos de interior e exterior invertidos. A interioridade máxima se combina com a exterioridade máxima. Só é constante a fronteira que os divide.

BIBLIOGRAFIA

Banham, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Bardi, Lina. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: ILBPMB, 2002.

Lima, Zeuler. *Lina Bo Bardi*. Londres: Yale University Press, 2013.

Lima, Zeuler. *Verso un'architettura semplice*. Roma: Fondazione Bruno Zevi, 2007.

Pedrosa, Mario. *Arquitetura – Ensaios Críticos*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

Zevi, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LISTA DE DOCUMENTOS

Bardi, Lina: *Espaço e Arquitetura*. 1ª Conferência na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Salvador: ILBPMB. Manuscrito, 16 de abril, 1958^a.

Bardi, Lina: *Espaço e Arquitetura*. 2ª Conferência na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Salvador: ILBPMB. Manuscrito, 17 de abril, 1958^b.

Bardi, Lina: *Dança e Arquitetura: Síntese das Artes*. Conferência no MAM SP. São Paulo: ILBPMB, Manuscrito, 01 de fevereiro, 1959.