

PROLEGÔMENOS AO PROBLEMA DA RELAÇÃO ENTRE CONTEÚDO E FORMA NA ARQUITETURA

ROMANO GALEFFI

Professor contratado de Estética

Há maneira e maneira de se abordar e resolver o problema da relação entre *conteúdo* e *forma* na Arquitetura. Todavia, uma coisa parece-nos indiscutível: que, qualquer que seja o ponto de vista, ou a *forma mentis* de quem tal problema se põe, trata-se sempre de um problema de *Estética*, à condição — é claro — que se considere a Arquitetura como *Arte* e não como mera técnica, ou mera ciência das construções (1).

Quando esta imprescindível condição não fôr respeitada, correr-se-á o risco de usar a palavra “Estética” fora de propósito, como quando se chega a conceber a Estética em Arquitetura à guisa de um capítulo bastante secundário ou reduzido desta última disciplina, orgulhosamente considerada, então, como algo de absolutamente “científico” e “positivo”, ao qual a

(1) Sômente partindo de uma orientação como esta, se explica a pretensão, de outra forma inconcebível, daqueles que, ostentando desprezo para as outras artes — como, por exemplo, a pintura e a escultura — pedem, aqui no Brasil, uma separação do curso de Arquitetura, das Escolas de Belas Artes. Se esta separação é um fato de que são prova irrefragável as Faculdades de Arquitetura dos centros universitários europeus, onde a frequência de museus e monumentos de arte de tôdas as épocas é mestra perene a quem quer que tenha olhos para ver, esta separação que lá se justifica sôbre a base do **princípio da divisão do trabalho**, poderia ser, aqui, num país relativamente jovem como o Brasil, altamente prejudicial — salvo raras exceções que não nos parece aconselhável generalizar — à própria orientação e formação do Arquiteto. Com efeito, não se lembrará nunca bastante aos estudantes de Arquitetura que, senão renunciar minimamente às exigências do mais severo preparo técnico, são eles — e deverão ter disso plena consciência — sobretudo artistas. De forma que, como veremos a seguir, não há arte que mais do que a Arquitetura precise viver em perfeita simbiose com tôdas as outras artes. Confronte-se, muito a propósito: Mário Barata: «A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes» e a entrevista: «Opina o Diretor da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil», in: «Brasil — Arquitetura Contemporânea», n. 7, Rio de Janeiro, 1956,

vitruviana “*venustas*” poderia ser, dêste modo, acrescentada como um luxo de todo dispensável.

É verdade que se compreende sempre mais a importância da Estética na Arquitetura, de acôrdo com a convicção, sempre crescente hoje em dia, de que esta última é Arte, embora mais ou menos condicionada por exigências funcionais, econômicas e tecnológicas. Todavia, demasiadas vezes dá-se prova de ter esquecido a origem e natureza filosófica da Estética (2), talvez, na ingênua ilusão de poder escapar à obrigação da coerência lógica, ou ao onus não menos grave de fazer as contas — quanto mais possível — com a História da Estética, sob pena de assumir, como originais e insuperáveis, posições já mais de uma vez assumidas por outrem, e já superadas ou demonstradas absurdas ou inconsistentes.

Demasiadas vezes esquece-se que, a rigor, nem mesmo ao Artista (todavia, de forma nenhuma ao homem de ciência) é consentido fazer *tabula rasa* de toda a experiência do passado (como muitos escritores fazem, contudo, hoje em dia), assim como segundo Epicuro não era consentido ao homem sábio — mas apenas ao estulto — recomeçar a sua vida sempre de novo, isto é, sem levar em conta alguma as lições decorrentes dos erros cometidos. Apesar de tudo, surgem sempre mais numerosos os pretendidos inovadores ou reformadores da Estética os quais não têm a menor dúvida quanto à possibilidade de dar impunemente o ostracismo àquela Estética que denominam “filosófica”, em favor da assim chamada “Estética científica”, que um grande admirador de Pius Servien já teve ocasião de considerar enfaticamente como “a nova Estética”, a única verdadeira, naturalmente, da qual o mencionado Servien seria “o criador” (3).

(2) Veja-se a nossa conferência intitulada: «Que é a Estética?», in: «Arquivos da Universidade da Bahia — Escola de Belas Artes», Vol. 2º, Bahia, 1954-1955.

(3) Vide: Abel Salazar: «O que é Arte?» — Saraiva & Ca. S. Paulo, 1940, p. 5. Cf. o nosso ensaio: «A propósito da Relação entre Arte e Ciência nas últimas idéias estéticas de Pius Servien», in: «Arquivos da Universidade da Bahia — Escola de Belas Artes — Vol. 1º, Bahia, 1953.—

Substancialmente de acôrdo com a orientação alemã da "allgemeine Kunstwissenschaft", consagraram, nêstes últimos anos, volumosos trabalhos à Estética da Arquitetura, o Arquitecto Miloutine Borissavlievitch, muito conhecido no Brasil e, mais recentemente, o não menos conhecido e conceituado Arquitecto André Lurçat (4).

À parte o fato de que o seu empirismo e positivismo programáticos não lhes impedem de revelar-se, êles também, dogmáticos mal grado seu, concordam, ambos, em declarar-se adversários da chamada "estética filosófica". E nós também somos contrários, de certo modo, ao uso do adjetivo "filosófica" aposto ao substantivo "Estética". Porém, não por outro motivo senão porque o uso dêsse adjetivo é pleonástico, não sendo-nos possível conceber Estética alguma que não seja, necessariamente, filosófica. E não sòmente porque a fundação de tal disciplina foi obra de um filósofo (5), mas, sobretudo porque, a prescindir de ser reconhecida e chamada ou não "filosófica", ela continuará sendo, igual e substancialmente, atividade reflexiva do pensamento pensante, salvo a maior ou menor coerência lógica com que ela é por êsse ou por aquêle, exercida.

* * *

Perante a verdadeira fobia que êsses e outros modernos teóricos da Arte dão prova de ter pela "Estética filosófica", e em face à ostentada preferência pela "Estética científica", procurámos, tôda vez, descobrir o porquê de tanto menosprêzo e de tal preferência. Compreendemos, assim, que tal menosprêzo não era tanto pela atividade filosófica, quanto, de preferência, pelos chamados "filósofos" e pelas "filosofias da Arte" dos mesmos, tidos, então, como outros tantos racioci-

(4) M. Borissavlievitch: «Traité D'Esthétique Scientifique de l'Architecture», Paris. 1954 (2 volumes); A. Lurçat: «Formes, composition et Lois d'Harmonie Eléments d'une science de l'esthétique architecturale» (5vols.) Ed. Vincent, Fréal & Cie. Paris, 1953 a 1956. **N. B.** Uma completa bibliografia dos mesmos autores encontra-se nas duas obras citadas.

(5) A. Gottlieb Baumgarten: **Cf.** «Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus», Halae Magdeburgicae, 1735, tese de doutorado que foi reimpressa por B. Croce (Napoles, 1900).—

nadores da Arte “em abstrato”, isto é, fora do terreno concreto de toda arte considerada na sua singularidade. A preferida “ciência” não assumia, por outro lado, senão um significado substancialmente empírico, pelo menos em suas diretrizes metodológicas, mesmo se, depois, desta empiria ressuscitava — como não podia deixar de ressuscitar — a exigência racionalística com a tentativa de formular uma teoria capaz de justificar, desde as bases, o porquê de certas afirmações ou negações a respeito dêsse ou daquêle problema.

Nós não queremos demonstrar, aqui, a incongruência de tal ou qual sistema estético assim orientados, e passaremos por cima da ingênua dogmaticidade desta atitude polêmica que nos faz lembrar de perto o que se verificou no pensamento prekantiano, quando o racionalismo se defrontava com o empirismo, *como se* o processo da experiência pudesse explicar-se ou mediante a simples análise de dados apriorísticos, ou então mediante u’a mera síntese de elementos empíricos efetuada sem fundamento em nenhum princípio capaz de legitimar tal operação. Kant, então, percebendo a insuficiência e a dogmaticidade de uma e de outra atitude, e visto que seria impossível a todo verdadeiro filósofo fazer calar o seu natural anseio de busca da Verdade (mesmo perante o desconfortante balancete do ceticismo humano), conseguiu devolver a todos a perdida confiança na possibilidade de formular verdades universais, mostrando que as formas *a priori* do intellecto seriam *vazias* sem o conteúdo da experiência sensível, e que êste seria *cego* sem aquelas.

O “conceito concreto” segundo Benedetto Croce — seja dito de passagem — nos oferece uma clara prova de aderência substancial ao princípio kantiano da síntese da intuição sensível e do intellecto, pois, com efeito, êle rejeita o “conceito abstrato” e o “conceito empírico” como “pseudoconceitos”, em favor do “conceito concreto”.

O que aqui nos interessa, é chamar a atenção sôbre a vontade que mostram muitos teóricos das Artes, e em particular da Arquitetura, de subtrair-se à obrigação de fazerem as contas com a História da Filosofia, ou seja, no caso específico, com a História da Estética. Eles poderão ser grandes pintores ou

grandes arquitetos (e nós não temos a mínima intenção de suscitar dúvidas a respeito), mas, justamente por essa tendência, eles — como *teóricos* (isto é, como *filósofos*) de sua arte deixam muito a desejar. Queremos, além disso, chamar a atenção sobre outro fato importante, demasiadamente esquecido: isto é, que não há coisa justa ou sensata que seja proclamada ou apoiada por êsses “estéticos científicos”, que não se harmonize perfeitamente com afirmações feitas outrora por filósofos da Arte; e que, geralmente, os golpes que tais teóricos pretendem desfechar contra a chamada “estética filosófica” são comparáveis a donquichotescos assaltos contra inimigos mais imaginários do que reais. Repetidas vezes, por exemplo, ocorreu-nos ouvir falar num pretendido “formalismo crociano”, como exemplo de estética metafísica, ou alheia à realidade concreta e palpitante da Arte. Entretanto, não sabem eles, ou parecem desconhecer, que muitas afirmações que se fazem a respeito da Arte e que se consideram, hoje, como lugares comuns, ou meros truismos, foram feitas primeiramente por Croce, que teve de quebrar mais de uma lança, antes que fossem aceitas e se tornassem de uso comum.

Importa-nos, enfim, chamar a atenção sobre o fato de que as idéias estéticas que circulam pelo mundo, hoje em dia, e que são afirmadas várias vezes como originais por muitos desses teóricos da Arte, foram afirmadas e defendidas durante anos a fio por Benedetto Croce, o qual era um filósofo, como é substancialmente filósofo todo homem pensante que, mesmo sem ter esse nome, se esforce por pensar com coerência.

Razão pela qual (repetimos, aqui, o conselho que nos coube exprimir na nossa comunicação ao Iº Congresso Internacional de Filosofia de S. Paulo, fazendo nossas as palavras de Croce), seria desejável que alguns, “ao invés de inventar novas Estéticas e Filosofias da Arte, como vemos todo dia, esterilíssimas e inútilíssimas, fizessem o bom propósito de

aprender a estudar deveras a Estética, e por isso, antes de mais nada, « história da Estética » (6).

* * *

Ora, se é verdade que durante quase tôda a História da Estética a maioria das especulações sôbre a Arte e o Belo foram obra de filósofos, não faltam excepções a esta regra, pois que bem sabemos, por exemplo, que no século XVII foram os críticos literários que deram a maior contribuição ao estudo dos problemas estéticos, mostrando que êles — como justamente foi dito (7) — “tinham em si mesmos mais filosofia do que os filósofos sensibilidade artística”. Queremos dizer, em suma, como já tivemos ocasião de afirmar alhures (8), que não é necessário sermos filósofos *de nome*, para manifestarmos-nos filósofos *de fato*, e que, por isso, teóricamente, a nenhum artista é vedado afastar-se do momento criador (durante

(6) Croce: «La Critica e la Storia delle Arti Figurative» — Laterza, Bari, 1946/2^a ed., pág. 249. **Nota:** Se é verdade que Croce não se ocupou da Estética da Arquitetura a não ser esporadicamente, como por exemplo quando apareceu à luz o estudo de Salvatore Vitale intitulado «L'estetica dell'architettura — Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo» (Laterza, Bari, 1928) e o ensaio «An introduction to the theory of architecture» de Lionell B. Budden (extr. do «Journal of the Roy Institute of British Architects», série III^a Vol. XXX, n. 3, Londres, 1923), não se pretenderá sustentar, por isso, que os seus princípios repugnassem essa esfera da arte ou que fôsse com ela inconciliáveis. Em todos os seus escritos deixa êle claramente entrever que se o específico campo de suas reflexões estéticas é o da literatura e da poesia («La Critica e la Storia delle Arti Figurative» ed, cit. pág. 220), todavia êle permanece na convicção de que, dada a tese fundamental da unidade das artes, os princípios gerais válidos num campo o serão também nos outros e, assim, também no da Arquitetura, para cujo campo apela à colaboração ou ao testemunho dos especialistas no assunto. «Não devo repetir — diz Croce no seu capítulo sôbre «La teoria dell'Architettura» (V.: «La Critica e la Storia delle Arti Figurative» Ed. cit., pág. 216) — as razões do meu consentimento a trabalhos desta espécie, as quais se resumem na necessidade de que também para as outras artes se verifique a interpenetração de filosofia e crítica artística, que atuou na mais alta crítica e historiografia da poesia e da literatura».

(7) Gilbert K. E. e Kuhn H. — «Historia de la Estética», Trad. cast. de Nestor A. Morales — Ed. Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1949 — Cap. VII.

(8) V. «Filosofia e Arte», in: «Actas do I^o Congresso Nacional de Filosofia» Braga, 1955, comunicação publicada de novo na «Revista Brasileira de Filosofia» Fasc. 23, S. Paulo, Julho-setembro de 1956.

o qual, por assim dizer, é a “Fantasia” que rege a orquestra da atividade espiritual), para entregar-se à “Reflexão” e fazer, assim, a teoria — ou se preferirmos — a filosofia da arte que lhe é própria, salvo, naturalmente, a obrigação que êle terá, então, de ser coerente, a fim de evitar quanto possível contradições ou incongruências. Ora, é notório que, prescindindo da pretensão de um sem número de artistas, de serem êles os únicos competentes para falar e teorizar sôbre a sua arte (9), êles são *geralmente* os que menos mostram saber em que coisa ela consista realmente. Mas, as contradições e a falta de clareza conceitual de que dão prova — salvo raras exceções explicáveis quase sempre graças à capacidade que têm alguns de contemperar a faculdade criadora de sua imaginação com u’a não menor capacidade reflexiva, embora se exercendo uma e outra em tempos diferentes — nunca deverá induzir os estéticos, isto é, os filósofos da Arte, a menosprezar as contribuições (sempre úteis e às vezes preciosas) que êles dão à teoria da Arte quando procuram comunicar aos seus semelhantes, oralmente ou por memórias, ou em tratados, as experiências que viveram e que mais estão ligadas com a sua especifica sensibilidade artística: essa experiência concreta que os artistas mais que os simples teóricos possuem, embora se restrinja no âmbito do seu gôsto pessoal, e portanto, num terreno subjetivo

(9) Também o Arquitecto André Lurçat compartilha esta maneira de julgar quando para justificar a sua preocupação por despertar nos Arquitectos o interesse sôbre toda uma vasta série de problemas estéticos e a necessidade que êle sente de proceder, para tal, «à établissement d’une science positive et non point philosophique de l’esthétique architecturale», e para mostrar a utilidade «d’en appliquer les règles lors du travail de création» (V. «Formes, Composition, etc.», vol. I, pág. 26, Ed. cit.) — cita de boa vontade as palavras que o Professor Victor Basch pronunciou no 2º Congresso Internacional de Estética e de Ciência da Arte, que se realizou em Paris no ano de 1937. Eis as palavras textuais: «J’ai, quant à moi, toujours pensé et enseigné que le dernier mot, en matière esthétique, devait appartenir, non aux théoriciens, mais aux créateurs de l’art, tout art étant, non pas uniquement, mais essentiellement une technique et cette technique ne pouvant être jugée pertinemment que par des techniciens» (V. *ibidem*, pág. 29).

Ora, o Professor Basch (que foi mestre também do Arquitecto M. Borissavlievitch) parece não perceber que, pelo menos no ato de pronunciar êsse mesmo veredicto, deixou de se comportar como artista para se tornar **teórico** da arte e dizer, assim, o que pensa que esta última seja verdadeiramente. E dá-se o mesmo com o Arqui-

que se opõe por natureza a tôda generalização, contribuirá egrègiamente à formulação ou verificação de todos os verdadeiros *conceitos concretos*.

Por isso, os especialistas da Estética verdadeiramente conscientes da sua tarefa, deverão ser indulgentes e compreensivos para com os artistas não-filósofos, quando aconteça a êstes últimos de fazer filosofia mal grado seu: será difícil, com efeito, não encontrar nêles pelo menos uma observação que não revele, mesmo de maneira confusa, alguma instância vital, capaz de enriquecer ou tornar mais concretas as reflexões dos filósofos ou de quem quer que seja que se comporte como tal, mesmo sem ter êste nome.

* * *

Os verdadeiros homens de ciência — que nós identificamos com os verdadeiros filósofos — não se deixam confundir por simples denominações e procuram colher logo o conceito que mais ou menos intencionalmente se esconde atrás das palavras que deveriam definir tal ou qual manifesto programático. Ê sempre atual e viva, a êsse respeito, a admoestação evangélica segundo a qual a árvore se conhece pelos frutos. Não faz mal, por isso, que uma tratação se intitule — com uma denominação tendencialmente antifilosófica — “Estética científica” desta ou daquela Arte. Com efeito, se for verdadeiramente científica, de forma nenhuma poderá ela subtrair-se às malhas da lógica mais rigorosa. Assim, no caso em questão, querer tratar de maneira “científica” da Estética da Arquitetura acarretará a obrigação — tácita ou explícita — de se saber preliminarmente o que seja Arquitetura. E posto que, em harmonia com a tradição, se esteja de acôrdo em considerá-la como Arte,

teto André Lurçat que presume ter — êle mais que qualquer teórico — as prerrogativas indispensáveis ao verdadeiro «esthéticien», ou seja, (na nossa linguagem que êle não compartilha), ao «**filósofo da arte**». Como já dissemos, o equívoco que aqui é apontado consiste exatamente no fato de o Arquiteto André Lurçat atribuir à filosofia a função, ou melhor o defeito, de **operar por abstrações**, num campo completamente avulso de todo contacto com a realidade concreta, e portanto, **de maneira arbitrária**, atitude esta evidentemente negativa ou infecunda, quando se trate de fazer a teoria de uma arte tão complexa como é a Arquitetura.

não se poderá mais proceder senão sôbre a base de um conceito de Arte, com o qual o de Arquitetura não deverá de modo algum contradizer, sob pena de trair substancialmente a programada cientificidade do método, no próprio ato em que êste é propugnado — mas apenas de nome — em função de oposição à deprecada “estética filosófica”.



Antes de irmos adiante nessas considerações, seja-nos consentido abrir um parêntese para repetirmos quanto tivemos oportunidade de afirmar em Pôrto Alegre, durante a nossa conferência intitulada: “Que é a Estética?”, pronunciada em outubro de 1955, na Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul. Dissemos, então, que os problemas da Estética geral, os quais “só podem ser examinados de maneira concreta quando ressuscitados através de tôdas as fases principais pelas quais passaram durante a pre-história e história da Estética, assumem sem dúvida um interêsse muito mais elevado quando sejam revividos no âmbito de cada uma das artes conhecidas.

“Surge assim a *filosofia das artes* (que por sua vez se subdivide em tantos capítulos — distintos pela arte que cada qual tem por objeto — como sejam: *filosofia da arquitetura*, *filosofia da música*, *filosofia da dança*, etc.) a qual, não sômente não é concebível fora da Estética, mas, poderíamos dizer, de preferência, que é a própria Estética aplicada ao campo específico de cada arte. Ela constitui, aliás, a mais válida contra-prova para defender a tese da *unidade das artes*, ou seja, para mostrar que, através de uma variedade considerável de materiais e instrumentos técnicos e modalidades expressivas, a fonte de tôdas as artes é sempre a mesma, e que cada uma representa uma diferente imagem daquela “concordia discors”, daquela unidade e universalidade do múltiplice que é prerrogativa da “razão poética”.

“Assim êste último ramo da Estética que visa justificar racionalmente o manifestar-se de cada arte em relação aos meios expressivos que lhe são característicos, nos aproximará

do estudo da obra bela considerada na sua singularidade, ou seja, nos iniciará nos mistérios da crítica de arte”.

Ora, não nos parece de todo inútil termos aqui reevocado este nosso trecho, pois, acontece ainda hoje que muitos caem amiude no erro grave de confundir a Estética geral, ou Estética propriamente dita, com a Crítica de Arte, ou então, no erro não menor de admitir que possa haver uma crítica de arte digna deste nome, a qual não funde suas raízes numa concepção estética que aspire, pelo menos potencialmente, ao máximo grau de unidade e organicidade.

* * *

Concluindo as nossas observações preliminares, a Estética é a ciência sistemática que tem por objeto a Arte e o Belo; e a atividade correspondente na vida do espírito humano pode ser qualificada — sem ambages — como atividade reflexiva ou filosófica, sobre o Belo e a Arte. De forma que, se é verdade que do artista, em quanto criador de obras belas, não se deve exigir que seja um teórico (antes, será de desejar que ele fique bem isento de todo cerebralismo, pelo menos no momento encantado da criação), todavia, quando o mesmo artista pretenda refletir sobre a sua própria arte, ou sobre as criações de outros artistas, é, então, fora de dúvida que ele exerce, naquele momento, uma atividade de ordem eminentemente intelectual, que não difere absolutamente da que é característica do “estético” propriamente dito, isto é, do filósofo da Arte. E é claro, assim, que uma vez sobre este plano, nem mesmo ele poderá subtrair-se àquela coerência lógica que é prerrogativa essencial do filosofar, sem correr o risco de cair no depreciado estetismo, isto é, numa superfetação de sentenças mais ou menos desligadas de todo sentido racional, mais ou menos nebulosas ou inconsistentes.

* * *

Nesta altura, seja-nos lícito frisar — a fim de evitarmos todo equívoco possível e por dívida de coerência com as nossas premissas — que, qualquer que seja a divisão das matérias de

ensino nas Escolas de Belas Artes, ou nas Faculdades de Arquitetura, como — por exemplo — a que distingue a cadeira de “Estética” da de “Teoria e Filosofia da Arquitetura” (divisão esta que, avaliado o *prol* e o *contra* poderá sempre justificar-se sôbre a base do louvável princípio da divisão do trabalho para fins de especialização (10)), todavia, em sede teórica seria êrro imperdoável querer sustentar que se trate de duas disciplinas diferentes, quando é evidente e conhecido, “*lippis et tonsoribus*”, que a “Teoria e filosofia da Arquitetura” (11) não é nada mais que um capítulo, embora muito extenso e complexo, da própria “Estética”.

Em última análise, posto que quiséssemos considerar a Arquitetura como *ciência* e não *arte*, a teoria dessa ciência não poderia de forma alguma, e com maior razão, escapar à exigência daquele rigor lógico que distingue tôda autêntica atividade reflexiva e tratar-se-ia, por isso, sempre de “Filosofia da Arquitetura” (12).

Ora, em função desta necessária coerência lógica — que é, em fim de contas, imprescindível de tôda tratação que se respeite — não nos parece cabível enfrentar um problema como o da relação entre *conteúdo* e *forma* em Arquitetura, sem partirmos de um conceito tácito ou explícito de Arquitetura que não se possa reconduzir ou fazer remontar a uma Estética

(10) Análogamente, se justifica, em Escolas Politécnicas, a coexistência das cadeiras de **Concreto Armado** e de **Estruturas Metálicas** e de **Madeira**, ao lado da de **Sistemas Estruturais**; em geral, da qual última as duas primeiras não são senão duas diferentes especializações.

(11) Pois que, fora de tôda dúvida, não há razão de se admitir nenhuma **teoria da Arquitetura**, que não seja uma **filosofia da Arquitetura**, isto é, dado que as duas denominações exprimem o mesmo conceito, seria de desejar que o nome da cadeira em questão fôsse substituído com um dos dois seguintes: ou «Teoria da Arquitetura», ou «Filosofia da Arquitetura».

(12) Segundo se pode deduzir de todo o tratado do Arquiteto M. Borissavlievitch intitulado «Les théories de l'Architecture» (V. a tradução castelhana de Martin Augusto de la Riestra, Ed. «El Ateneo», Buenos Aires, 1949), as «teorias da Arquitetura» são — a seu vcr — pura e simplesmente as «teorias estéticas» que dela foram formuladas.

geral, parte integrante, por sua vez, de um sistema filosófico mais ou menos unitário e orgânico (13).

De forma que, surge aqui espontânea a pergunta: "Que é Arquitetura?" É ela *Arte*? É ela *Ciência*? Ou então, como muitos preferem, *Arte-ciência*? Deparamos, assim, perante uma tarefa preliminar que não poderá ser absolvida satisfatoriamente a não ser fazendo as contas com toda a História da Teoria da Arquitetura e, por conseguinte, com toda a História da Estética, pois, como já vimos e como o próprio Arquiteto Miloutine Borissavlievitch nos testemunha, foram os assim chamados filósofos que dela se ocuparam, mais ou menos sumariamente, quando procuraram resolver o problema da Arte.

Em substância, para que se possa responder exaustivamente às perguntas que acabamos de formular, deveremos estabelecer sobre o plano filosófico qual seja a característica que diferencia a Arte de todas as outras atividades do espírito humano, entre as quais a científica. Tarefa esta que pertence *in proprio* à Estética geral e que não é senão um aspecto do conhecido *problema da autonomia da Arte*, cujos princípios fundamentais foram firmados primeiramente na

(13) Dado que a função do professor universitário não é tanto a de «informar», quanto de preferência a de **promover a formação** dos futuros artistas e dos futuros cientistas, não nos parece razoável pretender que o professor de Estética, por exemplo, faça completa abstração de suas convicções filosóficas, para entrincheirar-se no mesquinho reduto de um «ecletismo» **avant la lettre**. Ora, não temos a menor dúvida de que uma atitude imparcial e objetiva se impo- nha ao verdadeiro crítico de arte, pois deverá este prescindir, o mais possível, do seu «gosto pessoal» para estar em grau de julgar com serenidade e reconhecer, eventualmente, como autêntica obra de arte, qualquer produção artística, mesmo quando o seu autor declare pertencer a determinada escola ou corrente artística com a qual o crítico não simpatiza. Mas, seria grave erro confundir a **ciência estética** com a **crítica de arte**, embora não possamos deixar de considerar de grande alcance didático a prática da crítica de arte por parte do professor de Estética, exista ou não na mesma escola uma cadeira específica com essa denominação.

“Crítica do Juízo” de Kant e reafirmados, depois, plenamente por Benedetto Croce (14).

* * *

Não podemos aqui repetir, por falta de espaço, quanto procurámos afirmar circunstanciadamente em quase todos os nossos escritos de Estética, em apóio à tese da autonomia da Arte em geral. Esta tese, para ser válida universalmente, isto é, aplicável a tôdas as Artes, não se pode fundar sôbre considerações particularísticas ou sôbre referências contingentes ou extrínsecas, e sim, sôbre a existência de uma atitude do espírito comum a tôdas as manifestações criadoras que mereçam o nome de Arte.

Quando, segundo Platão, a palavra “arte” era sinônima de “mimesis” (significando êle com esta palavra “imitação”, pela qual o “artífice” se afastaria em terceiro gráu da natureza originária da *idéia*) (15), existia, contudo, para êle, uma

(14) Uma clara solução do problema da diferenciação da atividade artística das demais atividades do espírito a encontramos em Kant, no sentido da «autonomia», lá onde define o belo como «o que agrada sem interesse e sem conceito no juízo de gosto». Também Hegel teve clara percepção da importância do problema que puzera nêstes precisos têrmos: «Qual é o caráter especial e distintivo da ação artística em oposição à maneira com que se manifesta o espírito ativo na atividade política, na religião, na ciência?» (Cf. «Estética», Ed. «El Ateneo», Buenos Aires, 1954 — Tomo I, págs. 101-102). Todavia a solução hegeliana dêste problema não foi absolutamente no sentido da «autonomia da Arte»: se é verdade que o filósofo da *dialética* colocou a Arte nas altas esferas do «espírito absoluto», junto com a Religião e a Filosofia, deu, contudo, claramente a entender que, uma vez alcançados os fastígios do pensamento reflexo, a *arte bela* ficará apenas como um momento de transição já superado e que o espírito deixou atrás de si (Cf. Croce: «Estética come scienza dell'espressione e linguística generale», Laterza, Bari, 1928/6a. ed., págs. 332-337). A mais alta e coerente afirmação da *autonomia da arte* devemos-la a Croce, e nós escolhemos justamente êste tema (que não podemos deixar de considerar capital da Estética geral) para a nossa tese de livre docência, intitulada: «A Autonomia da Arte na Estética de Benedetto Croce» (Bahia, 1954) tese que só poderemos divulgar depois da realização do relativo concurso.

(15) Daí o sentido da famosa condenação platônica da arte, condenação que se limita, a nosso ver, apenas às manifestações de arte meramente imitativas das formas sensíveis e incapazes de fornecer uma imagem bastante fiel da Beleza ideal.

forma bem mais elevada de Arte à qual não podia deixar de aplaudir, como, por exemplo, a estatuária de Fídias e a Arquitetura, não sendo esta última considerada, então, como arte imitativa (16).

À parte o fato de que para Aristóteles a palavra “mimesis” não é mais tomada como sinônimo de arte espúria ou corrupta, mas como símbolo de Arte perfeita — conquanto que o artista não pare em frente da mera exterioridade sensível, mas procure colher e imitar o misterioso dinamismo da “vida” — e à parte também o fato de que, nem mesmo a tendência que se afirmou, no século passado, e fez caminho, isto é, a tendência ao abandono de todo *conteúdo*, que teria sido causa de um sem número de escolas artísticas, entre as quais, por exemplo, o chamado “abstracionismo” (17), nem mesmo essa tendência se realiza plenamente e que nem na própria Arquitetura, considerada por muitos como a Arte abstrata por excelência, é possível fazermos abstração de um conteúdo humano, sem, por isso mesmo, comprometer a própria estética da forma, à parte tudo isso, a questão que deveremos examinar para concluirmos se a Arquitetura possa ou não considerar-se como pura Arte, é, a nosso ver, aquela mesma que funda as suas raízes na distinção kantiana entre “beleza livre” e “beleza aderente”.

Evidentemente, esta distinção corre o risco de comprometer a própria doutrina da *autonomia da arte*, especialmente quando, como na Arquitetura, a obra de arte visa alcançar uma finalidade, isto é, uma *função* predeterminada (o programa), de forma que o juízo avaliador da obra arquitetônica não seria mais um puro juízo estético, mas um juízo intelectual de adequação ou não da obra ao seu fim específico.

(16) Ernesto Bignami: «La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi», Le Monnier, Firenze, 1932. Cf. particularmente à pág. 63.

(17) É impensável uma completa eliminação de todo conteúdo na Arte, a não ser quando esta expressão ou outras equivalentes se tornam sintomáticas de uma fase de decadência, ou de uma perda quase total dos sublimes valores da existência.

Surge, assim, uma aparente antinomia: — Ou a arquitetura responde perfeitamente a um fim, e então não pode ser mais considerada como arte pura, obra bela (18); ou então, se for julgada obra de arte, dever-se-á chegar à conclusão de que o aspecto utilitário e todos os outros aspectos que as contingências especiais do ambiente e do momento pareciam impor como um caminho obrigatório capaz de prejudicar o aspecto estético da obra, sejam, então, de todo sacrificados a êste último. É claro, assim, que não há solução do problema a não ser harmonizando, se possível, os termos, aparentemente inconciliáveis, do dilema.

Como se vê, uma questão se liga com outra e a solução desta depende da solução de uma terceira, e assim por diante. De forma que, tôda esta série de considerações poderia induzir algum leitor, impaciente de chegar à conclusão, a pensar que nós estejamos adoptando, aqui, o mesmo método do famoso Malba Tahan em suas “Mil histórias sem fim...” (19).

Evidentemente, é fatal que isso aconteça, tôda vez que se procure examinar um determinado problema de um ponto de vista mais profundo. E’ claro que, pela própria globalidade do filosofar, não há termo senão provisório em todo e qualquer estudo, em tôda e qualquer pesquisa. Mas isso, não impede que devamos chegar, etapa por etapa, a alguma conclusão, salvo voltarmos novamente sôbre o mesmo assunto, logo que estivermos em gráu de trazer mais um elemento para o progresso da investigação.

Voltemos, pois, à questão relativa à natureza artística, científica, ou científico-artística da Arquitetura. Estamos sempre, afinal de contas, perante a questão da teoria da Arquitetura, de forma que, a problemática se enriquece e multiplica seus aspectos à medida que se mude o ponto de vista, firme restando a obrigação — a que aludimos acima — de fazermos as contas com a História da Estética, para não recairmos em posições já superadas.

(18) Lembre-se, mais uma vez, a êste propósito, a definição kantiana da beleza (vide nota n. 13 dêste nosso trabalho).

(19) Malba Tahan é o pseudônimo literário do Professor Julio Cesar de Mello e Souza, ilustre educador e escritor brasileiro.

Se por um lado não podemos deixar de estar de acôrdo com Croce, quando admoesta contra o perigo de perdermo-nos no emaranhado das definições extrínsecas das várias artes e de esquecermos a característica essencial que a tôdas faz chamar de arte e a perene validez de tôdas as boas normas da Estética, qualquer que seja a Arte que se tome como exemplo e como campo de verificação, por outro lado não haveria progresso nenhum, pelo menos no que diz respeito a uma mais ampla divulgação e aplicação daqueles mesmos princípios no vasto e plurimorfo campo da crítica das diferentes artes, se não se procurasse colher e definir — embora *cum grano salis* — a característica essencial de cada arte.

Pelo medo que essas distinções pudessem reafirmar no êrro lessinguiano dos “limites das artes”, a risco de induzir a procurar a essência de cada arte onde menos está, observava, por exemplo, Croce que “basta ler a descrição que Imbriani oferece do proceder da Arte pictórica para que se reconheça de pronto que a mesmíssima descrição é aplicável, sem mudança alguma, à poesia, que se quereria, contudo, distinguir substancialmente daquela”. E assim continua o grande filósofo: “Todo poeta sabe que a inspiração se lhe apresenta, justamente, como u’a mancha, um motivo, um ritmo, uma linha, um movimento psíquico, ou como de outra forma se queira dizer, em que nada é determinado e tudo está determinado; em que já há aquele metro e nenhum outro, aquelas palavras e não outras, aquela ordem e não outra, aquela extensão e aquelas proporções e não outras. E todo poeta sabe que o seu trabalho consiste em desembrulhar aquela mancha, aquele motivo, aquele ritmo, para obter afinal, plenamente determinada, recitável em voz alta, transcrivível em letras, a mesma impressão que tivera, como num lampejo, na primeira inspiração. O valor da poesia está, como o da pintura, na mancha, na onda lírica: não certamente na riqueza e importância dos pensamentos, dos sentimentos e das observações realísticas e históricas, ou na capacidade de desvendar segredos. Na mancha, no ritmo, no motivo está a sua razão de ser a sua fascinação: sem a *mancha*, uma composição pode ser sapientíssima, ter infinitas qualidades, e não será poesia; como, peio contrário, quando

houver aquela, poderá a mesma ter defeitos particulares e, contudo, apoderar-se-á das fantasias e das almas, como faz tôda obra que é de poeta e não de mecânico” (20).

Passemos agora a considerar a oposta exigência da distinção e delimitação da Arquitetura qual se faz sentir, por exemplo, num dos mais inteligentes e profundos conhecedores desta Arte: Bruno Zevi (21). “Uma vez afirmada a unidade das artes, e por isso, entregue a todos aqueles que entendem de uma atividade artística a patente para compreenderem e julgarem tôdas as obras de arte” — diz êle com evidente alusão ao abuso que se fez dêsse aspecto da estética crociana — “a massa dos críticos estende os métodos avaliadores da pintura ao inteiro campo das artes figurativas, tudo reduzindo aos valores pictóricos. Esquecem-se, dêsse modo, de considerar o que há de específico na arquitetura e, por isso, de diferente da escultura e da pintura, isto é, no fundo, o que vale na arquitetura como tal” (22).

Vê-se perfeitamente que Bruno Zevi não está disposto a sacrificar a exigência da distinção àquela da unidade das artes. Por outro lado, uma leitura atenta de seus escritos poderá mostrar claramente que, satisfazendo à *distinção*, não negou, por isso, a *unidade substancial de tôdas as artes* e alcançou, pois, uma conciliação dos dois diferentes pontos de vista.

“A Arquitetura — diz o insigne Mestre da Universidade de Veneza, fundador e Diretor da conceituada revista, “L’Architettura” — não nasce de uma soma de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que contêm o espaço, mas justamente do vazio, do espaço incluso, do espaço interno em

(20) Croce: «La Critica e la Storia delle Arti figurative», Laterza, Bari, 1946, págs. 73-74.

(21) Escolhemo-lo propositalmente, apesar de haver hoje em dia uma verdadeira pleiade de teóricos e críticos da Arquitetura, porque sabemo-lo profundo conhecedor das doutrinas estéticas e particularmente da crociana e, por isso, um dos mais capacitados a superar-lhe os limites, sem renegar, antes, corroborando e integrando de sempre mais ricos elementos, as impercíveis lições da mesma doutrina.

(22) Bruno Zevi: «Saper vedere l’Architettura» — Einaudi, Torino, 1953/4a. ed., pág. 17.

que os homens caminham e vivem” (23). Assim, os estudos e as pesquisas em campo arquitetônico não passarão de simples contribuições filológicas, ou seja, limitar-se-ão a fornecer *dados sociais* (isto é, da função), *dados construtivos* (isto é, da técnica), *dados volumétricos e decorativos* (isto é, da plástica e da pintura) que ficarão desligados e incapazes de se combinar, enquanto não se lhes der um ponto de aplicação na realidade em que a Arquitetura especificamente se concreta: o espaço (24).

Ora, “a realidade do objeto — continua o nosso Autor — não se esgota tôda nas três dimensões perspectivas; para possuí-la integralmente deveríamos fazer um número infinito de perspectivas dos infinitos pontos de vista. Há, pois, um outro elemento além das três dimensões tradicionais, que é justamente o deslocamento sucessivo do ângulo visual. Foi, assim, batizado o tempo como ‘*quarta dimensão*’” (25).

Mas, não nos deixemos enganar pela definição demasiado concentrada da Arquitetura como “Arte do espaço interno”, se quisermos chegar a ter uma idéia precisa e completa do pensamento de Bruno Zevi. Com efeito, se “a quarta dimensão é — para êle — suficiente para definir o volume arquitetônico, isto é, a caixa murária que encerra o espaço”, aquele “espaço”, em que êle reconhece a própria essência da Arquitetura, transpõe, contudo, os próprios limites da quarta dimensão (26).

“A definição mais precisa que se possa dar hoje da arquitetura — diz êle mais adiante — é a que leva em conta o espaço interno”. Assim, “a arquitetura bela será a arquitetura que tem um espaço interno que nos atrae, que nos eleva, que nos subjuga espiritualmente; a arquitetura feia será aquela que tem um espaço interno que nos enfada e nos repele. Mas, importante é estabelecer que tudo o que é carecente de espaço interno não é arquitetura” (27).

E, eis que o espírito de autocritica que anima o nosso Autor, logo o induz a precisar ainda melhor esta definição por meio

(23) *Ibidem*, pág. 22. (24) Cf.: *ibidem*, pág. 23. (25) *Ibidem*, pág. 26. (26) Cf.: *ibidem*, pág. 27. (27) V.: *ibidem*, pág. 28.

das seguintes palavras: "A experiência espacial não é dada até quando a expressão mecânica e relativa ao fato não tiver realizado a intuição lírica" (28).

Ora, esta precisção é uma insofismável confirmação da exigência harmonística a que aludimos há pouco e segundo a qual Bruno Zevi não quer de forma alguma se perder atrás de uma formulação extrínseca da Arquitetura que lhe faça perder de vista aquela que é e permanece a mais verdadeira essência da Arquitetura, assim como de toda outra Arte, aquele "nescio quid" que Croce (e atrás dêle inúmeros teóricos da Arte) definiu "intuição lírica".

A tais precisções e advertências do ilustre Arquiteto italiano, eis que outras se seguem que vêm confirmar a nossa substancial afirmação acêrca da impossibilidade, por parte de todo verdadeiro estético da Arquitetura, de deixar insatisfeita a exigência da organicidade e da coerência lógica, às quais toda pesquisa em tal campo deverá orientar-se: — Não se deve crêr — admoesta êle — que a experiência espacial arquitetônica se possa ter sômente no interior de um edifício, negando-se, assim o *espaço urbanístico*, nem que o espaço esgote sôzinho toda a experiência arquitetônica (29). "Dizer que o espaço interno — assim continua textualmente — é a essência da arquitetura, não significa minimamente afirmar que o valor de uma obra arquitetônica se esgote no valor espacial.

Todo edifício é caracterizado por uma pluralidade de valores: econômicos, sociais, técnicos, funcionais, artísticos, espaciais, decorativos, e cada qual é dono de escrever histórias econômicas da arquitetura, histórias sociais, histórias técnicas e volumétricas, assim como é possível escrever uma história cosmológica, tomística ou política da *Divina Commedia*. Mas a realidade do edifício é consequência de todos êstes fatores, e uma sua história válida não pode esquecer nenhum dêles. Mesmo deixando de lado os fatores econômicos, sociais e técnicos e fixada a atenção sôbre os fatores artísticos, é claro que

(28) V.: *ibidem*, pág. 29 (Frisos nossos).

(29) Cf.: *ibidem*, pág. 29

o *espaço em si* (30), mesmo sendo o substantivo da arquitetura, não basta para defini-la.

Em conclusão — finaliza Zevi — se na arquitetura podemos encontrar as contribuições das outras artes, é porém o espaço interno, o espaço que nos cerca e nos inclui que dá o *la* no juízo sobre um edifício, que forma o *sim* e o *não* de toda sentença estética sobre a arquitetura. Todo o resto é importante, ou melhor, *pode* ser importante, mas é função da concepção espacial" (31).

* * *

Vejam os agora, mais de perto, o outro aspecto sob o qual é visto, muitas vezes, o problema da essência da arquitetura: — E' ela arte, ou ciência, ou arte-ciência? — Ponderando bem, uma resposta a tal questão já poderíamos deduzi-la de quanto observamos até agora a propósito da doutrina zeviana. Procuremos, todavia, haurir também ao testemunho de outros autores. Explicitamente enfrenta, por exemplo, a questão, Salvatore Vitale na sua obra intitulada "*Attualità dell'Architettura — ricostruzione urbanistica e composizione spaziale*" (32): "O problema se a arquitetura seja arte ou ciência, mesmo se tem inegável importância para o ensino e a formação mental e profissional dos arquitetos — assim se

(30) Frisos nossos. Embora estejamos substancialmente de acordo com Zevi quanto ao seu conceito de espaço — que, se bem entendemos, não representa um «noúmeno», mas um «fenômeno» (si bem que decorrente do «eu normal humano») muito mais complexo do que a «função espacializadora» de que fala Kant na Ia. secção da «Crítica da Razão Pura» — conceito que se identifica, de preferência, com o actual do **continuum espaço-tempo**, não podemos apoiar, contudo, o uso do termo «espaço em si», mais apropriado ao campo da **metafísica** do que ao da **estética**. E' de grande alcance a êsse respeito a afirmação de M. Borissavlievitch, segundo a qual não vale, em campo estético, o ponto de vista do absolutismo geométrico (**res mensura rerum**, onde é a realidade objetiva do metro que mede as coisas), mas sim, o da natureza humana (**homo mensura rerum**). Declaramos, contudo — e procuraremos justificar alhures esta nossa afirmação — que, prescindindo desta verdade que nunca deveria ser esquecida pelos estudiosos de Estética, achamos muito discutível a teoria da Arquitetura **como arte do «tempo» e não do «espaço»**, baseada sobre uma não menos discutível teoria fisiológica da visão.

(31) V. B. Zevi: obra citada, págs. 32-33.

(32) Ed. Laterza, Bari, 1947 — págs. 52-53 (Frisos nossos).

exprime êle — pode considerar-se sempre de natureza teórica e, quase, acadêmica, mas êle se concreta praticamente, de modo mais preciso, na relação entre *estrutura* e *decoração*, antes, naquele absoluto contraste que se quis estabelecer entre a função construtiva da arquitetura, considerada essencial, e aquela decorativa, que alguns negam por isso. Dizemos logo que êste contraste existe, e é até estridente, quando a decoração é superposta sem necessidade e de maneira arbitrária à estrutura, porque então se quebra a unidade harmônica da obra de arte, enquanto não pode haver nenhum contraste quando a própria estrutura tem valor decorativo e a decoração, por sua vez, função estrutural”.

A estas observações que não podemos deixar de compartilhar, cumpre-nos acrescentar que a instância que leva a concluir com a mesma facilidade que a arquitetura é ora arte, ora ciência, ou então, arte-ciência, parece-nos decorrer de uma completa desconsideração do problema da “autonomia da arte”, atitude esta que equivale, sem mais nem menos, a uma substancial renegação dos próprios fundamentos da Estética.

Não podendo demorarmo-nos demasiadamente sôbre tal questão — que, embora estritamente ligada com a que nos propuzemos nêste trabalho, justifica plenamente que lhe dediquemos uma tratção à parte — e mesmo tencionando voltarmos ligeiramente sôbre o mesmo assunto antes do fim dêste nosso escrito, desejaríamos, contudo, convidar desde já os nossos leitores a refletir que, sendo o que há de científico na Arquitetura de per sí insuficiente a fazer dela uma *Arte*, não é nem mesmo lógico que se defina a arquitetura como *Ciência*; que, além disso, o ato de a *Arquitetura* ser uma *Arte*, não pode minimamente, antes exige, que o arquiteto possua uma série vastíssima de conhecimentos hauridos à ciência (às várias ciências) e talmente bem sendimentados a ponto de constituirem nêle como um prolongamento da sua própria natureza. E’ como dizer que tôda esta ciência deverá ser “implícita” (nunca “explícita”) no ato da criação arquitetural.

Procuremos, agora, abordar o problema geral da relação entre *conteúdo* e *forma* na Arte, premissa indispensável ao da mesma relação no campo específico da Arquitetura, sobre o qual nos deteremos o estrito necessário, pois, por exigência de espaço, a finalidade deste nosso trabalho não pode ir muito além de um simples estudo propedêutico da mesma questão. Em outros termos, se tivéssemos enfrentado o assunto específico sem nenhuma premissa metodológica, teríamos corrido o risco de suscitar objeções em demasia, faltando-nos, depois, o tempo de responder a cada qual em particular.

Pois bem, o problema da relação entre *conteúdo* e *forma* na Arte — quer se trate de *pintura*, ou *escultura*, ou *arquitetura*, ou *poesia*, ou *música*, etc. — está solidariamente conexo com várias questões de Estética geral, como, por exemplo, a do sentimento, a da historicidade ou inserção no tempo e a da humanidade da Arte, para não falarmos do problema da relação entre *inspiração* e *técnica*, o qual não é, a rigor, senão uma perspectiva em ângulo menor daquele mesmo problema.

Muitos são, ainda hoje — e não insistiremos nunca bastante em apontar êste equívoco fundamental — aqueles que, quando se fala do *conteúdo* de uma obra de arte, confundem o mesmo com o *tema* ou *sujeito* (relativamente a tôdas as artes), com a *trama* ou *enredo* (relativamente aos fatos históricos ou mitológicos de uma tragédia ou de um romance), ou então, com o *programa* em que se resume a finalidade de tôda obra arquitetônica.

Acontece, todavia, que tanto o tema de uma poesia ou de uma pintura ou escultura ou de uma sinfonia, quanto a sequência de fatos históricos ou imaginários, como, enfim, o programa de uma obra prima de Arquitetura, nada mais representam — para o artista que deve ainda conceber e criar a sua obra — senão um simples apelo, ou convite, ou estímulo, ou pretexto, ou u'ma mera ocasião para manifestar ao mundo um sentimento profundo, ou um complexo de sentimentos que pertencem a êle (e sòmente a êle) e que, todavia, a sua “fantasia” transmitirá ao mundo sublimados e transfigurados sob a insígnia da beleza e da universalidade.

Quantos pintores não têm explorado o tema da *Natividade*, ou o da *Anunciação*, ou então, o da *Crucificação*, quantos escultores não procuraram erguer monumentos à *Piedade*, inspirando-se na vida de Jesus e da Virgem Maria, e quantos — desde a antiguidade clássica — não se inspiraram nos temas da mitologia para expressarem o seu mundo de sonho?! E quantos arquitetos não projetaram e construíram *templos* para o culto dessa ou daquela religião, ou *palácios* para a residência de senhores, príncipes, reis ou imperadores; ou então *sanatórios*, ou *hoteis*, ou simples *casas de residência privada*, ou *termas*, ou *teatros*, etc.?! Poucos temas gerais, que sempre retornam com maior ou menor frequência e cujas soluções são sempre de novo confiadas ou espontaneamente assumidas e que, desde que aspirem ao grau de autênticas obras primas, nunca poderão reduzir-se a repetições servis.

E assim como nos campos da pintura, da escultura e da arquitetura, também no campo da música há temas dados que se reduzem a uma série limitada de denominações categoriais, como, por exemplo, a *sinfonia*, a *balada*, a *bagatela*, o *minuetto*, a *polka*, a *mazurka*, a *sonata*, o *idílio*, a *serenata*, a *cavalgada*, etc., sem que nunca uma composição iguale outra que com a primeira tenha em comum a denominação.

Ora, o *tema* ou *sujeito*, a *trama*, o *programa* etc., pre-existindo à realização artística, que como tal é sempre algo imprevisível e — a rigor — indefinível, não se poderão de forma alguma identificar com a *obra de arte* realizada, a qual — se verdadeiramente tal — deverá ser *original* e *inconfundível* com tôdas as outras que tenham surgido para responder às mesmas solicitações exteriores. E o *conteúdo* de uma obra de arte consiste justamente naquele algo que, pertencendo originariamente ao mundo interior do artista, foi graças à fantasia criadora do mesmo, se desprendendo gradativamente dêsse mundo, ao manifestar-se numa *forma* objetiva e encantadora que é justamente a expressão daquele *conteúdo*, êste e aquela igualmente singulares e inconfundíveis.

Ponhamos que um pintor tenha respondido ao apêlo de um tema qualquer, o, por exemplo, da *Natividade*, e que, aproveitando esta ocasião, tenha conseguido expressar lirica-

mente aquele singularíssimo (mas ao mesmo tempo universalíssimo) sentimento de ternura que provara quando, depois de uma ansiosa expectativa de anos seguidos, tornou-se pai pela primeira vez, e viu, assim, consolidados os seus sentimentos de afeto pela consorte, em que descobre, então, ou reconhece como a sacerdotisa do seu lar, ao mesmo tempo em que vê nela a mãe da sua criatura e nesta última o fruto maduro de seus dias e o almejado herdeiro de suas fadigas materiais e de suas conquistas espirituais, ou, quiçá, o futuro realizador de seus sonhos mais belos.

Se assim fôr, o verdadeiro *conteúdo* dessa sua obra de arte que se chama *Natividade* (seja ela uma tela ou um afresco) não consistirá — com certeza — no *que coisa* o pintor terá representado, mas — sem dúvida alguma — no *como* terá êle representado aquela cena e suas personagens que, mesmo se hauridas à historia sagrada, lhe serviram apenas como um suporte, como um pretexto, para exprimir de maneira tangível, isto é, comunicável, todo o encanto daqueles afetos tão genuinamente humanos que arrebatam o seu espírito para um mundo sublime.

Eis, então, que se a tarefa do verdadeiro artista é exprimir o *como*, antes que o *que coisa* (objeto da história ou da simples narrativa) êste *que coisa*, que também subsiste, deverá ser completa e satisfatoriamente resolvido ou transfigurado no *como*. E êste *como*, quando considerado no artista de gênio, não poderá deixar de coincidir com o seu *conteúdo emocional*, ou seja, com a sua *intuição* ou *inspiração artística*, intuição e inspiração que, para chegarem a fomentar o fogo vivificador da fantasia criadora não poderão consistir em algo informe ou confuso.

Com efeito, a fantasia é por si mesma capacidade plasmadora de fantasmas, isto é, de imagens; ela é a fonte inexaurível de tóda forma, antes ainda que esta se manifeste tangivelmente ao externo, antes ainda que o artista faça recurso a tintas e linhas e ritmos e matizes de luz e sombra, e àquêles movimentos magistrais que tóda mão adestrada e dócil e flexuosa e segura sabe cumprir para traduzir a inteira magia

daquelas mesmas imagens que foram primeiro evocadas e contempladas, no íntimo, pela sua fantasia.

Todavia, consistindo a obra de arte naquilo que se adverte na sua plena objetividade sensível, e não apenas na visão íntima do artista — a qual ficaria, sem dúvida, inacessível se êle não tentasse manifestá-la, isto é, comunicá-la mediante a valorização da obra de arte — o que valerá verdadeiramente como *forma* será aquele conjunto unitário de linhas e de massas de cores variamente combinadas ou fundidas, nas quais a forma interiormente contemplada conseguiu encontrar como o seu prolongamento natural e se tornar, por isso, sensível para todos.

Que importância poderíamos atribuir — digamos a verdade — às declarações de quem se gabasse de ter sabido evocar no seu íntimo u'a esplendorosa imagem de beleza, sem porém mostrar a mínima capacidade de traduzi-la em concreta obra de arte, alegando o pretexto de que essa imagem é tão perfeita que não se pode exprimir? — Nenhuma importância — com certeza — pelo menos do ponto de vista artístico, a não ser que em fazer-nos a descrição, com palavras, daquela sua visão interior, não conseguisse êle induzir-nos a compartilhar — por êsse meio admirável que é a palavra falada, integrada pela eloquência do gesto e do olhar — aquela sua emoção profunda e sublime. Pois, neste último caso, realizaria êle igualmente uma obra de arte, embora em campo diferente daquele onde se queixa não saber atuar.

Ora, entre a visão ou *intuição* interior e aquela que se manifesta tangivelmente ao externo no artista autêntico, há, durante a fase de progressivo aperfeiçoamento de uma e de outra, um contínuo intercâmbio dialético, em virtude do qual uma confere à outra *consistência*, recebendo da mesma *brilho* e *formosura*. Em outras palavras, u'a imagem toma forma e consistência desde o momento em que começa a revestir-se de palavras articuladas (sejam elas escritas ou faladas ou simplesmente pensadas), ou então de símbolos luminosos ou sonoros (mas, também neste caso, sempre de *palavras*, considerando êste têrmo no seu significado universalíssimo de expressão ou manifestação no plano físico ou no mental).

Razão pela qual, a perfeição formal que se alcança exteriormente na criação ou realização de uma obra bela está condicionada por todo um processo de natureza sentimental (o *conteúdo* de que falámos acima), o qual toma sempre maior consistência e eficácia expressiva à medida que a mão do artista lhe prepara exteriormente o suporte tangível no qual descer e incarnar-se.

Quando esta síntese de *conteúdo sentimental* (que tem como sua fonte de escaturigem tóda a alma do artista) e daquele *elemento formal exteriormente sensível*, que é quase sempre fruto de longo e às vezes penoso tirocínio, quando esta síntese não se realiza de maneira completa e perfeita, *uma espécie de fratura* se adverte entre a assim chamada *forma* e o assim chamado *conteúdo*, mas é como dizer — mais uma vez — que o *conteúdo* vale a *forma* e vice-versa. Faltando o *conteúdo*, a *forma* que todavia não pode faltar em nenhuma manifestação graças ao poder que tem o homem de efetuar reproduções estereótipas de imagens anteriormente exteriorizadas (embora, neste caso, carecentes de alma e apenas comparáveis com máscaras mortas e mudas), tal *forma* se aplicará, então, por fora (à guisa de objeto extranho, ou de uma roupa comprada já pronta e não costurada sôbre medida) ao corpo informe ou deforme daquela concepção artística, e a obra que daí resultará será convencional, frio ouropel formal, vazio de todo conteúdo. E todo mero ornamento ou refinamento de formas, acaba, cedo ou tarde, por confundir-se como o verbalismo ao mesmo tempo enfadonho e insignificante da retórica que não tem mais nada que dizer com a verdadeira eloquência e que nessa superfeição formal acaba sufocando o espírito, como acontece em não poucas manifestações da arquitetura barroca.

Ou então, a forma exterior, mais que de imagens vivas e palpitantes, resulta de símbolos abstratos que forcem a mente a trabalhar no plano da lógica a frio, caindo-se, assim, naquela espécie de insucesso ou falência artística que é, por exemplo, o *poema didascálico*, ou o *moralístico*, ou o *religioso*. Não se trata, aqui, tanto de um prevalecer do *conteúdo* sôbre a *forma*, mas, de preferência, do prevalecer de uma tradução em símbolos significativos ao par de todo conteúdo científico, ou histórico,

ou filosófico, símbolos que não são mais algo de absoluto e de irrepetível, mas algo de mecânico ou substituível outro tanto eficazmente (para as finalidades extrínsecas que acabamos de considerar) quanto outros símbolos equivalentes. A representação ou expressão é, então, sobretudo significativa ou semântica, e serve à transmissão de conceitos, mais que a introduzir no reino encantado e encantador da "Fantasia".

* * *

Quando destas considerações gerais passamos a examinar mais de perto a relação entre *conteúdo* e *forma* no campo específico da arquitetura, acontece que também o conceito de arquitetura seja melhor determinado e aprofundado sob vários aspectos e que certos equívocos sejam, assim, desmascarados e dissipados.

Quais são, com efeito, os conhecimentos de que se deve imbuir o arquiteto e, por conseguinte, os elementos dos quais ele possa lançar mão no momento da sua criação? A esta pergunta pode-se responder variamente, conforme que se considere a Arquitetura *vitruvianamente* como a arte de construir, de modo que a obra do arquiteto não termina com o desenho do projeto definitivo e não se faz apenas sobre o papel, mas se completa depois da pintura das fachadas das paredes internas com a colocação da última lâmpada, prolongando-se ainda na aplicação das tapeçarias e na escolha dos móveis (e requer, pois, do mesmo, conhecimentos seguros de geologia, de geografia física e astronômica e humana, de física e química e higiene, como também de ciências matemáticas, de perspectiva e estereotomia, de economia e direito, de história e filosofia, de música e pintura e escultura, etc.), ou, então, conforme se sinta induzido a associar-se à colaboração de especialistas em fundações, estruturas, instalações hidráulicas e elétricas, decorações, etc.

Em suma, quer que o arquiteto seja considerado como um enciclopédico omnisciente e sábio, além de criador talentoso, quer seja ele considerado à guisa de um diretor de cena, excelente na arte de orientar, harmonizar e supervisionar as concomi-

tantes tarefas dos difentes especialistas, em todos os casos êle deverá possuir de tôdas aquelas ciências e artes um conhecimento básico seguro e concreto, de forma que lhe seja consentido saber, a qualquer momento, com precisão, onde acabe o trabalho de um e o do outro comece.

Tanto no primeiro como no segundo caso, não parece que o arquiteto possa dar ao seu projeto um aspeto definitivo a não ser depois que *todos* os dados relativos à construção e à finalidade da obra tenham sido evocados, claramente intuídos e profundamente assimilados. Por isso consideramos, nós também — *si parva licet...* — justificável, à primeira vista, a expressão segundo a qual *a arquitetura seria uma arte e uma ciência ao mesmo tempo*. Todavia (e aqui voltamos ao assunto do qual nos ocupamos acima ligeiramente), a rigor, esta maior ou menor preparação científico-artística generalizada que devemos exigir do arquiteto não é suficiente a justificar de per si só uma verdadeira *diferença de natureza* — e sim, apenas *de gráu* — entre a Arquitetura e as demais artes.

Em outras palavras, se (do ponto de vista da responsabilidade que acarreta) esta diferença entre Arquitetura de um lado, pintura e escultura do outro, se torna sempre mais estridente, dada a extrema facilidade com que muitos se improvisam pintores ou escultores em nossos dias, todavia, esta diferença era bem pouca na época de Leonardo, de Miguelângelo, de Raphael.

Por outro lado, a aparente antinomia é fãcilmente resolúvel, sem que seja por isso necessário sacrificar ao fetiche da ciência e da técnica aquela *liberdade criadora* que é apanagem do artista de gênio. Por um lado, ninguém pode negar *a priori* que um determinado pintor — por exemplo — pelo fato de ser um grande artista não possa ser também um profundo conhecedor de química, devido ao fato de ser a química uma ciência positiva e a pintura uma arte. À parte o exemplo de Leonardo e dos grandes artistas da Renascença, cujo preparo técnico e científico é bem conhecido, seja-nos permitido afirmar que tôda essa experiência científica não só é possível, mas também necessária e indispensável ao artista, a todo verdadeiro artista, o qual a terá acumulado e a possuirá, como uma po-

tencialidade *implícita*, no momento da concepção e durante todo o processo criativo, e não como um problema *explícito* que espere ainda a sua solução.

Bem disse, pois, *crociamente*, o ilustre Arquiteto brasileiro Rino Levi, numa conferência em que tratou justamente da questão se a arquitetura seja arte ou ciência, e que foi amplamente relatada na revista francesa "L'Architecture d'aujourd'hui", nº 27, de dezembro de 1949 (33): "Les connaissances scientifiques — disse êle — aident largement l'architecture lors de la conception plastique. Elles doivent être assez profondément acquises, *pour agir sur le subconscient comme une seconde nature*, pour que libre de toute limitation d'ordre technique, et cependant reconnaissant leur existence, la création surgisse" (34).

Esta solução se aplica outro tanto bem à questão *social*, como àquela *moral* e *humana*, a qual última tôdas as outras engloba, a nosso ver, numa única síntese. Por isso lançamos mão ainda uma vez da iluminada palavra de Rino Levi, mesmo se a Redação da Revista que acabamos de citar deu prova de não a ter compreendido no seu mais profundo significado: "La définition de l'architecture comme *art social* ne peut à notre sens être retenue. Une telle définition déplacerait le sujet vers un ordre d'activités, dont les objectifs, établis à l'avance, sont étrangers à la création artistique. Un art sans vibration, résulterait de ce *dirigisme*".

A mesma coisa se poderia dizer de uma pintura que tivesse sido feita em vista de um determinado escopo didático, ou religioso, ou político impostos preliminarmente ao artista e por êste aceitos sem convicção. Mas, nada e ninguém impeçará ao arquiteto de gênio, que a profunda mensagem humana que irrompe do seu coração se transplante tôda e tome forma sensível na sua obra, como testemunho seguro daquele supremo ideal de Beleza com o qual o de Bondade e Verdade vão de braço dado, sem que o mesmo arquiteto mortifique — asservindo-a a finalidades extrínsecas — a sua fantasia criadora. O

(33) Conferência proferida no Museu de Arte de São Paulo, a convite da «Associação paulista de Medicina».

(34) Frisos nossos.

arquiteto, de fato, como todo outro artista, antes de mais nada é *homem* (e se verdadeiramente tal deverá aspirar a realizar em si próprio a *Humanidade* no sentido mais alto da palavra) e é, por isso, inevitável que tôda a problemática da vida associada, com tôda a carga emocional e ideal de que é animada, e que constitui justamente o conteúdo da criação artística, acabe se revelando — transfigurada pelo poder catártico da fantasia criadora — na *forma* da obra arquitetônica que será, assim, a mais fiel expressão lírica daquele mesmo *conteúdo*.



Apesar de termos falado mais amplamente sôbre o conceito de Estética e o de Arquitetura e mais brevemente sôbre a relação entre *conteúdo* e *forma* na Arte em geral, com ligeiras referências ao campo específico da Arquitetura, apesar, em outras palavras, da aparente desproporção das partes desta nossa tratção, nós teríamos, por nosso lado, boas razões para considerar, contudo, suficientemente absolvida a tarefa que nos propuzemos neste mesmo trabalho, a qual — como bem se vê pelo título que lhe demos — não visa propriamente à solução do problema da relação dos dois termos no âmbito da arquitetura, mas apenas a mostrar quais sejam — a nosso ver — os princípios básicos indispensáveis a uma reta posição e solução do mesmo.

Não querendo, todavia, deixar a impressão que seja esta uma espécie de desculpa para subtrairmo-nos ao terreno concreto da Arquitetura e ficarmos, assim, como entrincheirados no cômodo terreno das considerações gerais, análogamente ao que se dá com aquêles distribuidores automáticos de respostas de boa sorte, tão ambigüamente formulados que servem igualmente bem para um sem número de casos (35), não querendo, em suma, decepcionar a expectativa de quem teve a bondade de seguir-nos até aqui, procuraremos aproximar-nos um pouco mais do problema específico. Antes, a fim de fornecer

(35) Alguns de tais distribuidores automáticos se encontram, por exemplo, no terceiro e último andar da «Tour Eiffel», para a alegria dos noivos ou dos namorados.

uma certa garantia de concreteness, tomaremos como ponto de referimento a solução dada por Lurçat à questão em aprêço (36), a qual nos oferece material suficiente para aprofundarmos as nossas precedentes considerações a respeito.

Na impossibilidade de efetuarmos, aqui, um completo relatório do escrito em questão, limitar-nos-emos a citar alguns trechos do nosso autor, onde se condensa — parece-nos — a solução que êle deu ao mesmo problema: “Que é [...] o Conteúdo de uma obra? Que é a sua Forma?”, pergunta Lurçat; e logo começa a responder da seguinte maneira: “Todo programa de construção implica necessariamente a definição e a destinação do edificio a construir, a importância dos diversos serviços e suas relações são ali precisamente determinadas. Eis o Conteúdo, reduzido à sua mais simples expressão. Conteúdo utilitário material.

A forma, é o aspecto concreto que assume, independentemente de todo estilo, o interior e o exterior das construções, sendo êstes definidos em sua conformação pelos materiais postos em obra. Ela é, em summa, a plástica da construção. As condições de produção peculiares da sociedade, a sua estrutura a sua forma política, agirão paralelamente sobre os factores utilitários, técnicos, artísticos, ideológicos que tiverem provocado a construção de um edificio. Umas e outros (37) imprimem a êste o seu verdadeiro carácter; indicam, por um lado, as possibilidades de exploração dos meios construtivos, o poderio do financiamento, por outro lado, a importância atribuída a esta construção, assim como as tendências artisticas do mo-

(36) André Lurçat tem consagrado a esta importante questão um amplo capítulo, no 1º volume da sua obra «Formes, Composition et Loi d'Harmonie», capítulo que se intitula justamente: «Le Contenu et la Forme». Ora, tanto mais proveitoso será considerarmos, antes de mais nada, o ponto de vista de Lurçat, enquanto, além de ser uma das maiores autoridades em Arquitetura, é um adversário declarado da assim chamada «estética filosófica» ou «metafísica» (embora não possa deixar de ter êle também — *bom gré mal gré* — a sua filosofia, a sua metafísica).

(37) O texto diz, na verdade: «Les uns et les autres»; mas, poderia ter sido intenção do autor dizer: «les unes et les autres». De toda forma, a letra do texto poderia traduzir-se igualmente bem — invertendo, naturalmente, a ordem de seqüência dos correlativos. — «uns e outras», e é assim que nós interpretamos (Ibidem, pág. 68).

mento. A ideologia da sociedade, síntese das idéias morais, filosóficas, artísticas, que são a resultante de seus princípios sociais, vem dar, finalmente, a êste Conteúdo e a esta Forma já impressionados a diferentes graus, por meio dêsses diferentes fatores, a sua amplidão, o seu valor momentâneo ou permanente, a sua qualidade, enfim, a sua significação”.

Se bem colhemos o sentido do trecho que acabamos de citar, André Lurçat opera uma cisão substancial, na sua teoria da criação arquitetônica, entre *Conteúdo* e *Forma*. O *Conteúdo* consistiria nada mais, nada menos, que no programa da obra a ser construída, isto é, na *função*, em que se resumem “a importância dos diversos serviços” a que se destina a obra, “e suas relações” recíprocas.

Êste conjunto de exigências, que se supõem preexistentes à construção e à própria concepção da obra formando o *programa*, compreende uma série de elementos destinados a traçar as diretrizes que nunca deverão ser abandonadas pela chamada “liberdade criadora” do Arquiteto, elementos êstes que constituem, *stricto sensu*, a *função*, e que o nosso autor considera como o próprio “Conteúdo reduzido à sua simples expressão”, ou seja; “*conteúdo utilitário material*”.

A *forma*, por sua vez, consistirá na “plástica da construção”, isto é, na obra *já realizada*, e será, pois, o resultado do esforço de exteriorização ou de realização daquele *programa*, ou então, a sua concretização por meio dos materiais para tal fim escolhidos entre os disponíveis (38).

Se “o Conteúdo reduzido à sua mais simples expressão” (ou — como também o chama Lurçat — “o conteúdo utilitário, material”) é passível, êle próprio (como, aliás, todo o processo de realização), de um enriquecimento devido à “ideologia da sociedade”, à “síntese das idéias morais, filosóficas e artísticas” que dos princípios constitutivos de tal sociedade são “a resul-

(38) Uma forma — segundo afirmará Lurçat no IIIº volume da obra citada — é abstração, enquanto não é utilizada numa matéria determinada. E ainda: «A arquitetura não é nem desenho, nem abstração artística: ela é matéria sólida, realidade tangível [...]. E' por meio da matéria que o arquiteto realiza as formas arquiteturais, é por meio dela que as qualifica e lhes infunde personalidade, isto é, expressão (pág. 15).

tante”, todavia, mesmo assim ampliado, êste Conteúdo é sempre algo que se propõe *ante rem*, ou seja, antes da concepção e realização da obra por parte do artista: não é, em suma, senão uma pormenorizada determinação do *tema*, isto é, algo objetivo ou impessoal que está *alguém* da obra de arte, a qual, se verdadeiramente tal, nunca será a resultante mecânica de uma série por quanto numerosa de elementos conhecidos, e sim, o fruto de uma livre criação da fantasia do Arquiteto.

Transferida, dêste modo, tôda a atividade criadora do arquiteto para o campo da *Forma*, é claro que o *Conteúdo* assim entendido não será nada mais que a posição de um problema ao qual poderão ser dadas — *de direito* se não *de fato* — inúmeras soluções. Seguir-se-á disso, então, que uma vez estabelecido para um concurso um determinado programa ao qual cada um dos concorrentes dará a sua solução, e posto que cada qual destas soluções (na falsa hipótese que sejam aproveitadas tôdas, aqui e acolá, para finalidades semelhantes àquela do Concurso) resulte autêntica obra prima (apesar de ter sido uma só a escolhida no Concurso, por motivos imponderáveis, às vezes), uma vez estabelecida essa hipótese, — dizíamos — conseguirá que aquele único programa não será mais de per si suficiente a representar o conteúdo de cada uma das realizações em aprêço, pois, *a cada forma corresponde um único conteúdo*, do qual ela será a expressão mais fiel. E é claro, então, que êstes vários *conteúdos* de diferentes obras, respondentes tôdas a um mesmo programa, conterão êste programa comum, como parte nuclear ou central de cada um dêles, enquanto serão integrados, cada qual, por elementos diferentíssimos entre si, que não sabemos explicar senão em função da diferente personalidade, e por isso, em função do diferente estilo ou cunho artístico de cada arquiteto.

Êste é, pois, o verdadeiro *conteúdo*, o qual é justamente aquele que o autêntico crítico de arte deverá descobrir para absolver plenamente a sua difícil tarefa, sob pena de não sair de um juízo generalizado que valeria outro tanto bem para definir um sem número de obras de arte, sem, porém, colher o

modus vibrandi que é peculiar àquela tomada em exame, e que faz com que ela seja — como tôda verdadeira obra prima — inconfundível com as outras.

Dada a não excessiva clareza do citado trecho lurçatiano, poderá surgir a dúvida de que a nossa interpretação não seja a justa e que seja, pois, arbitrária a crítica que acabamos de fazer-lhe. Procuremos, por isso, outros trechos para confirmação de quanto nos pareceu entender, não só pela simples análise da *letra* da parte citada, mas pelo contexto de todo o capítulo a que nos referimos:

Entre objetos utilitários cuja Forma é, antes de mais nada, função da satisfação das necessidades a que devem responder, fala-nos Lurçat da *cassarola*, dizendo que ela “é destinada, seja a esquentar um líquido, seja a coser uns legumes, seja a assar um pedaço de carne; tôda vez ela é de forma e de matéria diferentes: cassarola de alumínio com cabos de madeira, panela de ferro preto com cabo do mesmo metal, enfim, marmitta fundida com pequenas ansas e cobertor. Cada um dêstes utensílios tem sua precisa destinação, sua forma e sua matéria apropriadas. Por êste exemplo — comenta Lurçat — pode-se já compreender o que entendemos por Conteúdo e Forma, pela relação do Conteúdo e da Forma” (39).

Ora, o conteúdo de um recipiente destinado a preparar o chá, observa ainda o nosso autor, aprofundando a sua análise, é mais completo do que o de uma panela, pois, “não é tão só utilitário: êle comporta também um valor de apresentação a satisfazer e a exprimir” (40).

E eis ainda outro exemplo escolhido por Lurçat a fim de chamar a atenção sôbre outras categorias de Conteúdos “plus difficiles encore à qualifier et qui cependant, agissent avec force, marquent toute création qui tend à les exprimer”. “Quando [...] consideramos uma estátua da Virgem, podemos receber impressões de qualidades muito diferentes. Antes de tudo, uma questão se põe: quem a contempla é crente? Se o fôr, encontrará alí uma soma de impressões maior do que no caso contrário. Com efeito, no primeiro caso a vista desta está-

(39) Vide: pág. 69, obra citada. (40) *Ibidem*, pág. 70.

tua evocará nêles pensamentos religiosos, um amor místico pela mãe de Jesus, e se a escultura fôr bela, se a expressão de calma ou de dôr da Virgem fôr bem evidenciada, e mediante formas harmoniosas, aos primeiros sentimentos acrescentar-se-ão outros, provindo, desta vez, não mais do assunto em si, mas da perfeição plástica da estátua. Haverá [assim] acôrdo obtido entre o Conteúdo religioso e a Forma. Mas haverá, também, se superpondo a êste, um Conteúdo formal que será percebido por todos, crentes ou não. Simplesmente, a intensidade da emoção provada será menos forte para os últimos, pois, êles não serão sensíveis senão a uma parte das intuições do artista" (41).

Embora André Lurçat declare, mais adiante, que a Forma é "o meio próprio a exprimir o Conteúdo" (42), é evidente que êle continua a considerar o *Conteúdo* como algo que, se por um lado deveria ser expresso o mais fielmente na *Forma*, para que esta fôsse a perfeita exteriorização do mesmo, por outro lado poderá der-se também o caso que êle permaneça completamente inexpresso. Há, aqui, em suma uma cisão fundamental entre Forma e Conteúdo, sendo que êste último é identificado com o programa (43).

E vejamos, finalmente, o que diz o nosso autor a respeito do templo egípcio: "O programa do templo egípcio reduzido a seus elementos essenciais, consistia, segundo Estrabão, nos serviços seguintes: um santuário, morada do Deus e parte interdita do templo; diversos cômodos reservados aos sacerdotes, situados em redor dêsse santuário; mais para cá, a grande sala: a "Naos", por fim; diante desta sala, um grande pátio cercado de pórticos e destinado à multidão dos adoradores.

Na maioria dos templos do antigo Egipto — assim finaliza Lurçat — encontramos êste mesmo tema mais ou menos desenvolvido. Êle forma o fundo da composição, *indica o Con-*

(41) Ibidem, pág. 72.

(42) Logo no princípio do paragrafo que tem como titulo: «La Forme, expression du Contenu».

(43) Vejamos ainda esta outra afirmação de Lurçat, que não admite dúvidas a respeito: «La lecture de quelques programmes, variés dans leurs exigences, permettrait de bien saisir l'importance de Leur Contenu tout autant sur le plain utilitaire et matériel, que sur celui des nécessités idéologiques et esthétiques» (pág. 75, obra cit.)

teúdo (44) que se impõe ao arquiteto, e que este deve exprimir" (45).

Mesmo se quiséssemos considerar essas citações ainda insuficientes a provar que Lurçat trocou o *conteúdo* pelo *programa*, não nos parece haver dúvida que o *conteúdo* a que se refere o ilustre arquiteto francês, no escrito em aprêço, é sempre um complexo de idéias ou exigências que preexistem *in toto* à realização da *forma* (46).

Em substância, é *como* se admitíssemos que a obra de criação de um arquiteto termina com o projeto com o qual procura, o mesmo, responder às exigências do programa (que lhe é, muitas vezes, imposto por outrem). Enquanto, ao invés, a obra arquitetônica e o trabalho criador que a faz nascer e lhe dá forma definitiva, termina apenas com a última mão de verniz (a rigor, com a colocação do último móvel).

Ora, querer definir o *conteúdo* de uma obra arquitetural, antes ainda que tenha tomado corpo na *forma*, significa — a nosso ver — renunciar a considerar tôda aquela parte do processo criativo e inventivo que começa a se manifestar desde a fixação do programa e que consta, o mais das vezes, de infinitos elementos imprevistos (47), destinados a integrar ou modificar em parte a idéia-imagem primordialmente plasma-

(44) Frisos nossos.

(45) *Ibidem*, pág. 85.

(46) A nosso ver, o **Conteúdo** de uma obra arquitetônica poderá não respeitar fielmente o programa inicialmente imposto e não deixar por isso de ser uma obra prima completamente legível na **Forma** da mesma obra, por todo aquele que tenha olhos e sensibilidade suficientes para efetuar esta leitura. No trecho acima citado, em que Lurçat fala de um «**Conteúdo formal**», não percebe êle que não está mais considerando o problema no seu aspecto essencial, e que se põe subreticiamente do ponto de vista do **crítico de arte**, ou então, do simples observador que pretende interpretar a obra, mesmo não dispondo de todos os requisitos necessários a colher-lhe a essência mais profunda.

(47) Tôda a obra de criação de um gênio artístico é — **de direito**, se não de fato radicalmente imprevisível, mesmo se ela se tenha enucleado desde o princípio com caracteres permanentes, que constituirão o leit-motiv da obra em tôdas as fases de seu desenvolvimento (Lembre-se, a este respeito, o trecho de Croce sobre a concepção da **mancha** segundo Imbriani).

da pela fantasia do arquiteto, como um princípio de resposta ao problema construtivo que é chamado a resolver (48).

Finalmente, do ponto de vista da *Estética* o que importa é aquilo que se tornou sensível revestindo-se de uma forma, interessando apenas à Psicologia investigar em tôrno daquilo que ficou na intenção do artista, sem chegar a ser expresso pela virtude plasmadora e animadora que lhe é própria. Portanto, o *conteúdo* artístico (seja qual fôr a arte tomada em consideração) será sempre e unicamente aquele aspecto da vida sentimental do artista que conseguiu revelar-se numa *forma tangível de expressão* (49) e que só poderá ser considerado e avaliado retrospectivamente.

* * *

Concluindo, o *conteúdo* de uma obra arquitetônica não consiste nunca apenas no *que coisa* tenha tido o arquiteto intenção de realizar, ou no *que coisa* tenha efetivamente construído, ou simplesmente projetado. Por isso, não deveremos procurá-lo no simples *programa* (fácilmente identificável com o próprio *tema*, devidamente determinado) — mesmo quando entre os elementos constitutivos dêste último se tenha incluído a exigência que a obra satisfaça esteticamente — e sim, consistirá no *como*, ou seja, na maneira com a qual a fantasia criadora do artista terá respondido àquele primeiro conjunto de

(48) Apesar de termos mostrado discordes da solução lurgiana da relação entre **Conteúdo** e **Forma** (e lamentamos não ter disposto de maior espaço para dedicar a tão insigne estudioso), cumpre-nos frisar que esta divergência (que se explica pela nossa diferente maneira de conceber a arte em geral e a arquitetura em particular) não deverá induzir ninguém a pensar que seja nossa intenção contestar a importância da sua obra colossal, que não hesitamos um instante em considerar valiosíssima e instrumento indispensável de trabalho na formação do Arquiteto.

(49) Em que pese à aparente redundância desta nossa linguagem, como não reconhecer que, no íntimo do artista, até uma simples imagem, um simples fantasma — já o dissemos acima — e sempre e necessariamente «expressão» do espírito que, no próprio ato de evocar imagens ou fantasmas (aquelas imagens e fantasmas que êle cria), é **como se** os **expressasse** a si mesmo, projetando-os perante o ôlho imaterial da sua consciência, a fim de ver se sejam ou não dignos de ser comunicados a outrem — e quiçá, imortalizados — naquela especial forma sensível que é apanágio da Arte.

exigências. E é claro que será justamente esta a *conditio sine qua non* para que a obra arquitetônica seja verdadeira obra de criação, verdadeira expressão lírica de um conjunto solidário de sentimentos profundamente vividos, e não automática resposta, em linguagem espacial, a um certo número de perguntas formuladas em função de uma série mais ou menos numerosa de exigências práticas a satisfazer.

E' verdade que se compreende dia a dia sempre mais a necessidade de que uma obra arquitetônica consiga levantar o espírito de um número sempre maior de pessoas, o qual tende idealmente a se identificar com a inteira Humanidade, deixando aos poucos sem resposta as solicitações que visem satisfazer qualquer forma de egoísmo individual ou coletivo. Mas, esteticamente falando, não devemos crêr que esta tendência represente alguma novidade, pois ela obedece ao velho e sempre vivo princípio da *universalidade da arte*, princípio com o qual está indissolúvelmente ligado o da *singularidade da obra de arte*.

Com efeito, tôda autêntica obra de arte se revela como *expressão absoluta*, isto é, como "palavra absoluta" (como bem diz Luigi Stefanini (50)), e não como *expressão ulterior*, ou *intencional*, ou *semântica*. Ora, a mais segura garantia para que seja alcançada essa *singularidade* (que é sinônimo de *intraduzibilidade* e de *insubstituibilidade* e satisfaz, ao mesmo tempo, à *universalidade*) é que a obra de arte seja criação de uma *personalidade* artística bem marcada. Nesta é que devemos procurar a verdadeira fonte de todo conteúdo artístico em que o programa, de esquema morto e frio que era, se transforma em organismo vivo e palpitante, de cuja realidade será reveladora — e com o único testemunho seguro — *a forma plástica*.

(50) **Vide**, por exemplo; «L'Arte come Parola Assoluta», in: «Giornale Critico della Filosofia Italiana» — anno XXXVIII — 3ª Série, Vol. VII. Sansoni, Firenze (Abril-Junho de 1954. Luigi Stefanini foi catedrático de História da Filosofia na Universidade de Pádua, onde, ao mesmo tempo, regeu interinamente a cátedra de Estética, desde o ano de 1940 até o fim de sua vida. Pouco antes de sua morte, ocorrida a 16 de janeiro do ano passado (1956), já tinha saído o 1º número da «Rivista di Estetica» que éle próprio fundara e que continua agora a honrar a memória do ilustre estético italiano, sob a iluminada direção do Prof. Luigi Pareyson da Universidade de Turim.

Esta é a nossa maneira de conceber a relação entre *Conteúdo* e *Forma* na Arquitetura, e, uma vez no âmago da questão, caberia efetuar uma série de considerações que nos levariam a aprofundá-la sempre mais, de muitos pontos de vista; mas, iríamos, com isso, demasiado além das limitadas finalidades desta tratção. Façamos votos, pois, que não nos falte a oportunidade de voltarmos ao assunto daqui a não muito tempo e, neste interim, ficaremos muito satisfeitos se alguém, melhor do que nós qualificado para tão árdua tarefa, nos preceder em semelhante trabalho. Em todo caso, nos sentiremos amplamente recompensados desta nossa fadiga se alguém nos der prova de que ela não foi de todo inútil, seja apontando-nos falhas eventuais, seja proporcionando-nos a ocasião para empreender um sereno e proveitoso diálogo.