

O espaço da arquitetura moderna. Expressão e abstração

Space of modern architecture. Expression and abstraction

Tiago de Almada Cardoso Proença de Oliveira¹

Resumo

Este artigo debruça-se sobre a evolução da consciência e da conceção do espaço arquitetónico, e particularmente sobre o seu entendimento no período moderno. Confrontando criticamente o pensamento de vários autores procura-se traçar uma genealogia e determinar características específicas do espaço na arquitetura moderna. Finalmente, apesar de se reconhecer a necessidade de um esforço de abstração no seu desenvolvimento e de se considerar a planta livre como uma conquista fundamental, procura-se desmistificar a ideia da inevitabilidade, e até da conveniência, de um espaço moderno necessariamente homogêneo e isotrópico.

Palavras-chave

Espaço, planta livre, arquitetura moderna, abstração

Abstract

This paper deals with the consciousness of space in architecture, and the evolution of its conception, particularly in the modern period. Pondering on texts of different authors we will attempt to trace a genealogy and to identify essential features of space in modern architecture. Finally, though accepting the necessity of an abstraction emergency in its development and though placing free plan as a fundamental achievement, we will try to demystify the idea of the inevitability, and also the convenience, of a modern space that has to be homogeneous and isotropic.

Keywords

Space, free plan, modern architecture, abstraction

Não é raro, quando a ele nos referimos de uma forma geral, descrevermos o espaço arquitetónico moderno como um contínuo homogêneo habitado por volumes, regidos um e outros na sua composição formal por uma geometria especulativa e sem base material. Este espaço distinguir-se-ia assim do espaço dito tradicional, compartimentado e qualificado na sua composição formal pelo recurso à figura. Enquanto este último se considera concreto, estreitamente ligado a referências culturais partilhadas, o primeiro é reputado de abstrato e autorreferencial. Embora essa seja uma leitura possível do espaço moderno, que encontra confirmação em vários exemplos edificados, neste artigo defende-se a ideia de que a libertação da obrigação tradicional de referenciação permite explorar mais livremente as possibilidades expressivas do espaço e fazê-lo assumir por si valores concretos.

Em suma, aceitando que o espaço é essencial em arquitetura, a tese que aqui se procura fundamentar é a de que é através do exercício de abstração que se torna possível explorar as

suas possibilidades de expressão, mas que esse exercício não tem de se transformar em finalidade *per se*, como chegou a acontecer em várias tendências do período moderno. Defende-se, de resto, que não é um determinado entendimento de abstração, isto é, a demanda de homogeneidade e isotropia, que torna o espaço arquitetónico moderno... moderno. Para desenvolver este raciocínio procura-se acompanhar a reflexão de autores de referência que, desde finais do século XIX, desenvolveram o tema específico do espaço arquitetónico desde variados pontos de vista, e cujo pensamento comparado nos permite clarificar noções essenciais para a compreensão da argumentação.

Em 1941, no seu livro *Space, Time and Architecture*, Sigfried Gideon identifica três estágios de evolução na conceção do espaço ao longo da história da arquitetura ocidental: no primeiro, que abarca a arquitetura no Egipto, Mesopotâmia e Grécia, este exprime-se apenas pelo jogo dos volumes e o espaço interior não é considerado; no segundo estágio, que começa no período romano

¹ Doutor pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa com a tese "As Vicissitudes do Espaço Urbano Moderno ou o Menino e a Água do Banho - Os Bairros dos Olivais". Foi assistente convidado no IADE, na FAUTL e no ISMAT. E-mail: tiago.cardosodeoliveira@gmail.com

e se prolonga até ao fim do século XVIII, a formação do espaço interior “torna-se sinónimo de espaço interior escavado” (2002: lv) e assiste-se a importantes evoluções como a da descoberta da perspectiva na Renascença ou a da instauração de um espaço fluído no Barroco; no terceiro, que se inicia com o século XX, “as qualidades emanantes de espaço dos edifícios isolados podem outra vez ser apreciadas” (2002: lvi) em virtude da revolução ótica que vai abolir o ponto de vista único da perspectiva, e continua a verificar-se a preocupação com o espaço interior, agora com uma abordagem profundamente diferente.

A sequência de Gideon será utilizada por Bruno Zevi em 1948, em *Saper vedere l'architettura*, para sustentar a ideia de que só há realmente arquitetura a partir do período romano, portanto a partir do 2º estágio proposto por Gideon, uma vez que a presença de espaço interior é condição necessária para a sua existência. Para Zevi o espaço é o protagonista da arquitetura, ainda que as qualidades desta não se esgotem nas daquele e que a experiência espacial arquitetónica não se limite ao interior de um edifício e se prolongue pela cidade “onde quer que a obra do homem haja limitado «vazios», isso é, tenha criado espaços fechados” (1996: 25). É interessante notar este entendimento do espaço como vazio delimitado por formas físicas, como se fosse o negativo de um volume, ainda que o autor ressalve adiante que o espaço não é só cavidade vazia, um facto visual, mas também “sobretudo num sentido humano e integrado, uma realidade vivida” (*ibid*: 217).

Depois de caracterizar diversas idades do espaço arquitetónico – o “espaço estático” romano, a “diretriz humana” cristã, a “aceleração direcional e a dilatação” bizantinas, a “métrica” românica, os “contrastes dimensionais e a continuidade espacial” do Gótico, as “leis e as medidas” do século XV, a “volumetria e plástica” do século XVI, o “movimento e interpenetração” do Barroco - o autor culmina no século XX com o espaço moderno que se fundamenta na planta livre e recupera qualidades espaciais de períodos anteriores, nomeadamente a continuidade espacial do Gótico, o movimento volumétrico do Barroco e a métrica da Renascença. As duas correntes que identifica na primeira metade deste século, racionalismo e organicismo, diferem na interpretação que fazem da planta livre: “apenas racionalmente a primeira, organicamente e com plena humanidade a segunda” (*ibid*: 124).

A noção de planta livre como a resposta moderna para a organização espacial no século XX é também defendida por Norberg-Schulz (2003),

em 2000, em *Principles of Modern Architecture*², onde segue a linha de evolução traçada por Gideon: a “nova tradição”. De acordo com Norberg-Schulz (2003), o Movimento Moderno, ao tomar a habitação como tema nuclear, terá trazido para primeiro plano uma nova atitude democrática, em concordância com a estrutura de um novo mundo, em que as instituições públicas passam a considerar-se extensões da casa, indicando a desintegração dos contornos fechados e seguros do passado e a exigência de novos modos de entendimento para as novas estruturas sociais e físicas. A arquitetura moderna surge assim como algo de radicalmente novo para ajudar o homem a sentir-se à vontade num mundo também novo, mundo em que os pioneiros terão procurado identificar propriedades estruturais e fazer do seu entendimento um ponto de partida, dando por assente que a arquitetura é a arte que exprime a sua espacialidade e centrando a sua atenção nesta nova conceção do espaço. O autor propõe noções que referem estruturas espaço-temporais como “abertura”, “mobilidade”, “interacção”, e “simultaneidade”, para indicar como se entende a novidade do mundo moderno.

Para Norberg-Schulz (2003) a nova conceção do espaço emerge na 2ª metade do século XIX, quando o homem, privado de símbolos significativos, deixa de se identificar com o contexto e perde o sentido de pertença. Já Gideon (2002) e Zevi (1992) minimizam o papel deste século na produção de espaço em arquitetura, a ponto de o considerar como um compasso de espera nas suas concatenações históricas. Zevi observa que, apesar da contribuição notável no âmbito da urbanística e do espaço exterior, nomeadamente nas experiências de algumas cidades-jardim, o século XIX não trouxe novas concepções de espaço interior, e Giedion, por seu lado, considera-o como um período intermédio em que se misturam os elementos das diversas fases do estágio precedente mas em que a anterior unidade espacial se desvanece. Este último detecta na base deste eclectismo uma profunda dissociação entre pensamento e sentimento, patente também na separação que se observava entre tecnologia e arte, que na sua opinião é apenas resolvido com o desenvolvimento de uma nova conceção do espaço, corporizada com as experiências das vanguardas artísticas no início do século XX.

Se esta visão da produção novecentista do espaço é questionável, restam poucas dúvidas da importância do século XIX para a sua teorização. Em 1987 Solà-Morales (2003) remete para o início desse século a constituição de uma consciência moderna, racional e histórica, que pro-

² Edição revista de um texto anterior do autor, *Roots of Modern Architecture*, de 1988.

cura fundamentar a comunicação estética sobre uma teoria psicológica do sujeito e uma teoria racional de produção dos objectos. Assim, seria no momento em que se afirma a consciência de outros ciclos históricos e diferentes experiências arquitetónicas - e não existe autoridade para estabelecer primazias entre eles - que se abate a teoria formal da ordem do homem e do cosmos fundada na referência permanente aos mesmos modelos, os da estética clássica. Daí decorre simultaneamente a instauração conjuntural do pluralismo - com a aceitação da validade de qualquer referência e a necessidade de estabelecer um código que defina a ordem e a segurança das referências - e a aspiração de fundamentar mais genericamente as novas formas que a arquitetura pode tomar, já não pela imitação do passado mas por adequação ao presente. Racionalismo e ecletismo seriam assim, na tese de Solà-Morales, dois aspectos do mesmo processo.

Também Alan Colquhoun (1991) tinha destacado em 1985 outra oposição dialéctica que se constituiu no século XIX. Se por um lado há uma visão historicista desde o final do século XVIII que torna aquilo que era «racional», e por conseguinte «natural» no pensamento clássico, em algo duvidoso e interpretável como uma questão de opinião, fazendo com que a beleza, antes sustentada pela razão absoluta, fosse agora vista como contingente, subjectiva e relativa, por outro lado há um idealismo que cresce em reacção a este relativismo céptico que atribui à beleza um *status* de transcendência. Deste modo, o idealismo e o relativismo histórico constituem-se também como duas faces da mesma moeda, formando uma tensão que na sua opinião ainda hoje se faz sentir. Segundo este autor, o modernismo do século XX terá tendido para uma abordagem historicista e relativista da arquitetura em que o espaço urbano é encarado como um epifenómeno da organização das funções sociais na cidade, e será apenas com os desenvolvimentos pós-modernos que se procura desanexar o espaço urbano da sua dependência das funções e encará-lo, pelo menos até certo ponto, como um sistema formal autónomo. Deixando para outra altura o debate sobre o espaço urbano moderno, não deixamos de notar que a análise de Colquhoun sobre o modernismo do século XX contraria as interpretações de Gideon e de Norberg-Schulz, que apontam para uma leitura mais idealista.

Não é propósito deste texto o de aprofundar a discussão oitocentista sobre o belo, mas sim o de dar nota da percepção crítica desenvolvida nesse período que, ao dar azo a dialécticas como estas entre racionalismo e eclectismo ou entre idealis-

mo e relativismo tenham lugar, abre caminho à discriminação e seleção de valores ou qualidades arquitetónicas específicos, o que em última análise corresponde a um processo de abstracção, por curioso que nos possa parecer ver este termo aplicado ao século que se tornou emblemático pelo academicismo e pelo revivalismo histórico.

Apesar da controvérsia sobre a génese da consciência moderna, ou mesmo sobre a unicidade da sua essência, parece consensual que a consciência do espaço ganha protagonismo na arquitetura do século XX. Cornelius Van de Ven (1993) vai ao encontro de Gideon ao afirmar que é a ideia de espaço que, depois de difundida e aceite, permite estabelecer as bases de uma nova perspectiva e abolir o ecletismo ao fomentar um significado imaterial para o conceito de estilo. No entanto este autor identifica duas vias, uma funcional e outra estética, que terão surgido do desenvolvimento do conteúdo desta ideia, ambas emergentes da discussão novecentista sobre a natureza do belo. Enquanto a primeira, onde pontificavam Schmarzow e Semper, considerava a beleza uma expressão da função, que ligavam à ideia de espaço por esta incorporar as actividades funcionais humanas nas três dimensões, a segunda, defendida por Riegl, Hildebrand ou Wölflinn, considerava a qualidade expressiva do espaço como resultado de uma vontade artística (*Kunstwollen*). Encontramos nestas duas vias reflexos da oposição dialéctica entre idealismo e relativismo exposta por Colquhoun.

Assim, apesar de Giulio Carlo Argan (1973) fazer notar ainda em 1961³ que o termo espaço em arquitectura não se refere a uma realidade objectiva, definida e com uma estrutura estável, mas a uma ideia com um desenvolvimento histórico próprio cujas transformações são expressas, totalmente ou em parte, pelas formas arquitetónicas em particular e pelas formas artísticas em geral, é no final do século XIX que assistimos à sua formulação e discussão teórica. Podemos por isso aceitar, como faz Ignazi de Solà-Morales em 1999⁴, que a noção de espaço como uma categoria própria da arquitetura está ligada ao desenvolvimento da arquitetura moderna.

“A noção de espaço como uma categoria própria da arquitectura é uma noção moderna. Emerge na cultura centro-europeia ao mesmo tempo que, no âmbito da ciência, entra em crise a concepção euclidiana do espaço como uma contínua, homogénea e estável determinação do universo tridimensional em que nos movemos. A partir do momento em que nem o espaço pode ser considerado como uma categoria a priori

³Num curso ministrado no Instituto Universitário de História de La Arquitectura em Tucumán

⁴Numa conferência em Paris com o título “ANYWHERE”.

da nossa organização perceptiva, tal como no entanto Kant estabelecia na *Crítica da Razão Pura*, nem a sua determinação pode aceitar-se como um dado fixo e imutável inevitavelmente ligado às três coordenadas perpendiculares de largura, altura e profundidade, entra em crise uma concepção do espaço e, portanto, do lugar, de qualquer lugar cuja vigência e sobrevivência na cultura ocidental havia permanecido basicamente inalterada desde o pensamento aristotélico até à física newtoniana” (Solà-Morales, 2009, p.37).

Será Hildebrand quem estabelece em 1893⁵ a relativização do espaço artístico, especialmente da envolvente da escultura, ao determinar que a nossa visão distante e próxima cria situações objetivamente distintas na experiência de qualquer obra, e que é o espaço percebido que determina essa experiência. De acordo com Solà-Morales o seu pensamento, desenvolvido por Schmarzow⁶ e Riegl⁷ destruiria a estabilidade com que Semper tentava explicar a génese das artes a partir das condições materiais. Embora já tenhamos visto estes autores alinhados em fileiras diferentes por Van de Ven (1993), Hildebrand e Riegl pugnando pela primazia da concepção estética do espaço (*Raumästhetik*) e Schmarzow do lado de Semper defendendo a tradição funcionalista (*Sachlichkeit*), interessa-nos para já a distinção proposta por Solà-Morales, que opõe pensamento espacial a uma preocupação mais estrita com a compreensão da técnica e da lógica de produção, já que o objectivo a que nos propusemos neste artigo é o de defender a possibilidade de expressividade no espaço moderno.

Schmarzow, que terá sido o primeiro a formular a noção de *espaço arquitectónico*⁸, sustenta que movimento, visão e tacto atuam inseparavelmente produzindo uma experiência global, sentimental, o que segundo Solà-Morales significa que a realidade da obra arquitectónica é inseparável da percepção humana e dos seus mecanismos ativos frente ao mundo. Para Alan Colquhoun esta definição de espaço é estritamente fenomenológica e psicológica - “antes de Schmarzow toda a gente intuía o espaço arquitectónico sem se aperceber” (1991, p.225) - mas apesar de considerar que ele apenas categorizou o que sempre tinha existido, reconhece que ele terá contribuído para uma alteração na percepção do espaço, que passaria agora a

manifestar-se como uma entidade positiva dentro da qual as categorias tradicionais da forma tectónica e da superfície *ocorriam*: “daí para a frente os arquitetos pensariam o espaço como algo pré-existente e ilimitado, dando um novo valor a ideias de continuidade, transparência e indeterminação” (1991, p.225).

Esta distinção entre espaço intuído e espaço teoricamente formulado remete-nos para a diferenciação que Pedro Vieira de Almeida faz em 1963⁹ entre a noção de espaço científico, que decorre do conjunto de teorias que em determinado momento respondem e explicam os fenómenos até essa altura conhecidos, e é portanto uma concepção, um espaço inferido, e a noção de espaço-senso comum, resultado de experiência e nulamente teórico, que é a matéria-prima do ato arquitectónico. O autor estabelece ainda uma terceira categoria, o espaço-cultura, que relaciona estes dois polos e que define como “o espaço-senso comum com a possibilidade de participação, de significado”, mas sublinha que é a experiência do espaço-senso comum que nos permite relacionar-nos com obras arquitectónicas de culturas distantes.

“Quando no Renascimento se levanta a polémica sobre as igrejas centralizadas, ou quando Boullée projecta o monumento a Newton, ou quando Steiner constrói o Goetheanum em Dornach, por muito profundos que fossem os argumentos, as intenções ou as determinantes íntimas, e quer se quisesse, ou não, o espaço com que poderia realizar uns e outros, era um espaço-senso comum” (Vieira de Almeida, 1963, p.46).

Se Vieira de Almeida censura a Gideon a tentativa de estabelecer relações simples e directas entre as artes plásticas e a física moderna, também contesta em Zevi a concepção de espaço como “negativo”, ou “molde de formas”, a que já fizemos referência. Neste longo ensaio o autor procura distinguir o espaço arquitectónico do de outras artes, definindo-o como algo que não é externo ao observador mas que o envolve, reafirmando assim premissas base enunciadas por Schmarzow em 1893 na sua conferência inaugural em Leipzig¹⁰, mas desenvolvendo para além disso a tese de um espaço arquitectónico expressivo e heterogéneo que estabelece diferentes graus de relação com o observador, opondo-se

⁵No seu livro *Das Problem der Form in den Bildenden Künsten* (O Problema da Forma nas Artes Visuais).

⁶O *Raumgefühl* schmarzowiano apelava a um sentimento global no momento perceptivo que não podia reduzir-se a puros dados quantitativos, materiais, do espaço e dos objectos”. (Solà-Morales, 2009: 38).

⁷“Em Riegl, a noção de *Kunstwollen* (vontade artística) significava que as obras de arte ao longo da história eram tais não pelas condições técnicas, geográficas ou dos materiais construtivos, como havia pensado Semper, mas que eram o resultado de uma vontade, de um desejo de manifestar uma visão do mundo não através de símbolos ou imagens mas de novas e cambiantes experiências pessoais” (Solà-Morales, 2009, p.38). (ver nota anterior)

⁸Na sequência de uma crítica à teoria de desenvolvimento estilístico avançada por Heinrich Wölfflin no livro *Renaissance und Barock* de 1888.

⁹Na sua tese de licenciatura intitulada “Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura”.

¹⁰Intitulada “*Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (A Essência da Criação Arquitectónica)”.

assim ao entendimento de um espaço moderno abstrato, homogêneo e isotrópico

Para Josep Maria Montaner (2001) é exatamente no momento em que Schmarzow define a arquitetura como a «arte do espaço» e Riegl situa o conceito de espaço como essência da arquitetura que este mesmo espaço tornado agora explícito é superado. À semelhança de Colquhoun, este autor descreve a concepção desenvolvida pelas vanguardas do século XX como baseada num espaço “livre, fluido, ligeiro, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado, newtoniano”, que se distingue desse modo do espaço tradicional, “volumetricamente diferenciado, de forma identificável, descontínuo, delimitado, específico, cartesiano e estático” (Montaner, 2001, p.28). No entanto, a diferenciação que aqui vemos descrita parece estar apenas na forma de compartimentar ou conformar um espaço que em ambos os casos se pode entender como homogêneo e isotrópico.

Segundo Montaner a nova modalidade de espaço, terá sido denominada por uns de «espaço-tempo», por introduzir a variável do movimento, e por outros de «anti-espaço» por definir-se como contraposição e dissolução do espaço tradicional fechado, delimitado por paredes. Assim o espaço tradicional encontraria a sua máxima expressão no mundo unitário do Renascimento, onde não há separação analítica entre os elementos do espaço e da forma e onde a perspectiva cónica expressa a imagem do homem como centro, e o anti-espaço teria origem na revolução copernicana da ciência do século XVII, quando começa a tornar-se independente e relativo a objetos em movimento dentro de um sistema cósmico infinito.

Mas para Solà-Morales (2009) a noção de espaço arquitetónico adotada como guia pela cultura e a crítica da vanguarda, propunha outras novidades fundamentais para a arte nascida da crise do classicismo. Nesta concepção, à diferença do que refere Colquhoun, o espaço já não era um ponto de partida prévio sobre o qual a obra do arquiteto intervinha, mas sim o que resultava de uma proposição arquitetónica. As múltiplas experiências espaço-temporais que a arquitetura podia criar, eram o objeto final da invenção artística na disciplina: “Não eram a causa mas a consequência, num universo em que a relatividade não só físico-matemática, mas também biológica, psicológica e filosófica constituía um ponto de vista completamente novo para a concepção da realidade” (2009, p.39). O autor faz ainda notar que esta criatividade espacial devia produzir-se fundamentalmente através de mecanismos psicológicos.

“A visão próxima e remota, o tacto e o movimento do corpo estabelecem as condições da experiência do espaço, de modo que a produção de novos espaços e de novas experiências espaciais está indissoluvelmente ligada à exploração dos mecanismos perceptivos do sujeito humano. Da mesma forma que em certas correntes das artes plásticas se extremam as condições da percepção para obter novos efeitos estéticos - (...) - também a arquitectura terá aberto o caminho da inovação espacial através da exploração de todas as possíveis vias psicológicas do sujeito” (Solà-Morales, 2009, p. 39).

Esta urgência de inovação espacial que se verifica no início do século XX parece-nos justificável não só pela necessidade de adaptação ao «mundo novo», mas também pela constatação da obsolescência de figuras arquitetónicas de uso corrente e longa tradição. Tal obriga naturalmente a um esforço de abstração que convida à consideração do espaço como uma entidade homogênea, mas como veremos não é pacífico que tenha de ser assim. Uma coisa no entanto parece certa: se a concentração moderna na teorização do espaço não tem de implicar que ele anteriormente não fosse intuído, como lembrou Colquhoun, também a procura de inovação do espaço não significa que até ali ele não fosse manipulado.

Numa lição publicada em 2005¹¹ Pedro Vieira de Almeida faz notar que “o material concretamente empregue na arquitectura, ou o tratamento matérico da sua superfície influi decididamente na definição espacial” (2005, p.83). Retomando aqui o tema que tinha tratado vinte anos antes, reafirma a tese de um espaço arquitetónico como “campo tensional, de densidades variáveis que justamente são definidas pelo jogo das formas, pelo jogo dos materiais, pela cor, pelos jogos de luz” (Vieira de Almeida, 2005, p.77). E esta concepção de espaço entende-se como válida para a arquitetura desde sempre. De resto o autor já então tinha rejeitado a ideia de que a capacidade humana de apreensão do espaço senso-comum se tenha alterado significativamente ao longo da história, embora reconhecendo que esta se tenha ampliado com a evolução tecnológica.

A identificação de uma mudança na concepção da arquitetura como «representação do espaço» para a de «definição do espaço» já tinha sido assinalada por Argan em 1961, mas reportada a um período histórico anterior, o Barroco. Segundo este autor (1973, pp.17-19), se o arquiteto de `500 ou inícios de `600 considerava representar no edifício uma realidade exterior a si próprio,

¹¹ Intitulada “Aproximação do Espaço em Arquitectura”.

“uma realidade objectiva ainda que através de interpretações que podem ser formalmente muito distintas”, no século XVII começa a aceitar-se a ideia de o arquiteto não representar uma realidade que existe por fora dele, mas que esta realidade se vai determinando através das formas arquitetónicas. Assim se distingue uma “arquitetura de composição”, com raízes no período renascentista, que parte da ideia de um espaço constante e objetivo, com leis bem definidas, e uma “arquitetura de determinação formal” que procura ser em si própria determinante do espaço, rejeitando o *a priori* de um espaço objetivo. Mas Argan previne que não encontra na arquitetura barroca as bases da ideia espacial da arquitetura moderna: “o que se pode encontrar nela é o esgotamento de uma concepção tradicional do espaço, e portanto a preparação de uma nova concepção espacial” (1973, p.134).

No mesmo ano, Vincent Scully faz notar que no período barroco, apesar de toda a plasticidade formal, é o espaço que governa o desenho e todo o movimento se dá em torno de pontos fixos, denotando uma atitude paternal- que o autor consideraria mais bem descrita como maternal- em que apesar da aparente liberdade tudo é controlado e se procura “encerrar e abrigar os seres humanos, no sentido psíquico, para ordená-los completamente, de modo que possam sempre chegar a uma conclusão conhecida ao final de toda a jornada” (Scully, 2002, p.17). Já no espaço moderno, nomeadamente no caso do Supremo Tribunal de Chandigarh, os sólidos, não o espaço, são dominantes na forma: “o espaço entre as formas naturais e as construídas pelo homem é essencialmente um vazio entre sólidos opostos, de modo que os seres humanos que o ocupam não estão nem abrigados nem são levados a uma conclusão única” (Scully, 2002, p.18).

À diferença de Argan, Scully interpreta a concepção espacial do Barroco como um prólogo e não como um epílogo. Para este autor Chandigarh representa a conclusão tardia de um processo que se iniciou com a explosão do barroco e que constitui o *ethos* da era moderna, em que o homem vacila entre “o desejo frenético de encontrar algo mais amplo a que pertencer e a paixão igualmente avassaladora para expressar a sua própria individualidade e agir por conta própria”. Esta última afirmação de Scully – que nos remete para as oposições dialéticas que Solà-Morales e Colquhoun identificaram no século XIX – ecoa a ideia de novo mundo de Norberg-Schulz, cuja concepção do espaço retoma do Barroco as noções de mobilidade e extensão mas não a de centro simbólico: “no mundo moderno

a autoridade está ao alcance de todos” (Norberg-Schulz, 2003, p.22).

A nova espacialidade convocaria a ideia de simultaneidade - que para o autor se exprime melhor num lugar concreto por uma abertura virtual, por uma forma pronta para a interação e não fechada e auto-suficiente - e daria assim importância primordial à abertura e continuidade em oposição aos lugares afastados e semi-independentes do passado. A planta livre materializaria este novo conceito de espaço. Segundo Norberg-Schulz (2003) a planta livre representa uma reação contra as tipologias abstratas da arquitetura académica. Mas embora o autor ressalve que este é um conceito geral que não pode reduzir-se a nenhuma das suas possíveis consequências, como a «flexibilidade», uma vez que a liberdade não implica a abolição da identidade e só pode existir em relação a um marco de referência definido, defende que a ideia de um espaço contínuo e isotrópico - que terá surgido com o Renascimento - é condição básica para o seu desenvolvimento.

“O seu espaço não está relacionado com centros dominantes e consiste numa interacção de zonas equivalentes (ainda que díspares). Por tanto, as composições auto-suficientes do passado dão lugar a uma simultaneidade de lugares integrada, que se transforma num estado de equilíbrio dinâmico. A coerência compositiva é assegurada por meio de continuidade e interpenetração, mais do que por sequência e hierarquia. Em termos mais concretos podemos dizer que a planta livre implica o estabelecimento de novas relações interactivas entre o interior e o exterior, e inclusivamente a abolição de qualquer distinção nítida; e é assim que manifesta a abertura global do mundo moderno” (Norberg-Schulz, 2003, p.46).

Não é claro se a obrigação de um espaço isotrópico a que se refere Norberg-Schulz é condição necessária para a definição de planta livre ou apenas o foi para o desenvolvimento dessa ideia. Em todo o caso é curioso que remeta para o período renascentista – em que se poderia situar o recrudescimento de um pensamento abstrato no desenho arquitetónico - o nascimento deste espaço isotrópico e por outro lado associe a planta livre a uma reacção contra as tipologias abstratas da arquitetura académica. Fica assim esquecida a continuidade espacial do Gótico de que falava Zevi, e permanece indefinida a questão que parece fulcral: será que o espaço contínuo tem de ser isotrópico?

Mas não resta dúvida que, apesar da reacção aos modelos académicos, a tendência para a abstracção acompanha uma parte importante da investigação sobre a planta livre. Já em 1963 Pedro Vieira de Almeida tinha identificado em grande parte da arquitetura moderna um caminho que considerava enganoso no aspeto de investigação formal: “focando muitas vezes a continuidade como consequência imediata do plano livre deixou-se, por degradação progressiva, de ter a noção de que essa continuidade, era necessário referi-la permanentemente ao espaço, e não ao processo de o obter” (Vieira de Almeida, 1963, p.79). Daqui terá resultado uma quebra de tensão espacial que confere um carácter neutral a esta arquitetura. Neste ensaio o autor desenvolve a noção de espaço de transição, que considera ausente na arquitetura moderna, e propõe a sua introdução entre as categorias primárias de espaço interno e espaço externo, ambas constituídas por espaço nuclear e espaço complementar.

Vieira de Almeida elabora aqui uma teoria do espaço anisotrópico e defende que a verdadeira continuidade espacial só pode ser obtida através de espaços núcleo independentes que se interligam. Assim, considera a contribuição espacial de Mies pouco potente, com a ausência de espaços nucleares e grandes envidraçados a resolver – ou a escamotear – o problema do contato entre interior e exterior, e refere como contraponto o exemplo de Wright, que define núcleos e modela espaços de transição, para quem “a planta livre nunca foi o ponto de partida mas sim o resultado de uma criação de espaço” (Vieira de Almeida, 1963, p. 79). Esta descrição da planta-livre coincide com a visão das vanguardas que encontramos em Solà-Morales, segundo a qual o espaço é resultado de uma proposição arquitetónica, mas contradiz a de Norberg-Schulz que, como vimos, defende a abolição de qualquer distinção nítida entre interior e exterior e, como requisito prévio, a ideia de espaço isotrópico.

Pela nossa parte, vamos de encontro à posição de Vieira de Almeida, defendendo que um espaço contínuo não tem de ser isotrópico nem homogéneo. E mesmo que seja incontornável o caminho no sentido da abstracção a que assistimos no século XX, a abstracção necessária para isolar a noção de espaço não obriga a que ele próprio seja considerado em abstrato, e é talvez através da consideração da sua expressividade que se consegue potenciar as suas qualidades. Dessa forma é possível incluir Wright (Vieira de Almeida, 1963, p. 79) na vanguarda da arquitetura moderna, mau grado o reportório figurativo que utilizava. De resto, o repúdio da figura tra-

dicional no período moderno tem amiúde como contraponto o interesse por outras referências figurativas, como por exemplo a máquina.

O espaço moderno é tanto mais homogéneo e abstrato quanto mais se refere apenas a princípios e regras de composição gerais. Esta não nos parece a forma mais convincente de instaurar a espacialidade de um «mundo novo». Aceitando a ideia de simultaneidade como distintiva da espacialidade moderna, são talvez as noções de «definição do espaço» e de «liberdade de escolha» que melhor qualificam a acção neste espaço-cultura. Heranças do século XIX, estes princípios presidem ao desenvolvimento das lógicas concetuais do século XX, permitindo interpretações diversas e obrigando apenas à ratificação racional e ao acordo com a realidade, estabelecendo a diferença com os sistemas do passado que se apoiavam na autoridade e na relativa continuidade de léxicos formais e de técnicas construtivas. Assim, se a liberdade de escolha e a aptidão para definir o espaço são ampliadas pela capacidade de abstracção, são por outro lado melhor descritas pela possibilidade de expressão.

Referências bibliográficas

- Argan, Giulio Carlo (1973 [1966]), “El Concepto de Espacio desde el Barroco a Nuestros Dias”, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Colquhoun, Alan (1991), “Modernity and Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987”, Cambridge, MA: MIT Press.
- Giedion, Sigfried (2002 [1944]), “Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition”, Boston: Harvard University Press.
- Montaner, Josep Maria (2001 [1997]), “A Modernidade Superada”, Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Norberg-Schulz, Christian (2003 [2000]), “Los Principios de la Arquitectura Moderna”, Barcelona: Editorial Reverté.
- Scully, Vincent (2002 [1961]), “Arquitetura Moderna”, S. Paulo: Cosac & Naify Edições.
- Solà-Morales, Ignasi (2003), “Inscripciones”, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Solà-Morales, Ignasi. (2009), “Los Artículos de Any”, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Van de Ven, Cornelius (1993), “The Theory of Space in Architecture”. Em Farmer, Ben. Louw, Hentie.(org), Companion to Contemporary Architectural Thought, London: Routledge, pp. 357-360.
- Vieira de Almeida, Pedro (1963), “Ensaio

sobre algumas Características do Espaço em Arquitectura e Elementos que o Informam”. C.O. D.A, Porto: ESBAP.

- Vieira de Almeida, Pedro (2005), “Da Teoria. Oito Lições”, Porto: Escola Superior Artística do Porto

- Zevi, Bruno (1996), “Saber Ver a Arquitectura”, São Paulo: Martins Fontes.