

Zevi está certo em supor que Le Corbusier se referia malevolamente a Aalto ao escrever: "Entre as necessidades humanas, decerto também está a de ter os pés quentes; mas sou mais sensível à necessidade de sentir o prazer que deriva da harmonia". Todavia, se pode existir harmonia derivada do conhecimento ou da contemplação da realidade natural, existe outra que depende de uma vida em sintonia com a natureza ou o ambiente: exatamente a de estar à vontade sem ter os pés frios. Tal é o tipo de harmonia que, no nível do urbanismo e do objeto familiar, Aalto pretende alcançar, independentemente de qualquer problema ontológico.

Mas será mesmo que o problema ontológico, do significado cognitivo da forma, é assim excluído de maneira tão categórica? E que Aalto aborde o problema da arquitetura do ponto de vista de um naturalismo empírico, evitando também a problemática histórica? Já em 1934, ao projetar a sala de conferências da *Biblioteca de Vjppuri* (destruída durante a guerra russo-finlandesa), Aalto modela o espaço interno, por razões de acústica, com paredes onduladas de madeira; a partir de então, toda a sua morfologia construtiva, tanto no mobiliário quanto nos grandes edifícios (por exemplo, os *Alojamentos do Massachusetts Institute of Technology*, em Cambridge, nos Estados Unidos, 1949), baseia-se na ondulação do plano.

É uma morfologia que Aalto não é o único a estudar, experimentar, assumir como primária e fundante da linguagem expressiva da arte, e como substituta da morfologia geométrica das diversas tendências construtivistas. Basta pensar, em primeiro lugar, em Arp, mas também em Picasso, Miró, Moore. Retomando, talvez sem saber, uma antiga tese iluminista (Hogarth), a linha curva e ondulada é a linha expressiva da vida, de tudo o que nasce, cresce, invade (e não "constrói") o espaço. Nesse sentido, o racionalismo de Aalto, que certamente não pode ser considerado naturalista, poderia chamar-se, mais que empírico, biomórfico. O racionalismo "psicológico" de Aalto, fundado sobre "uma base de experiência em comum", e não sobre uma idéia abstrata *a priori* acerca do espaço e da sociedade, não pretende "produzir objetos puros e inanimados" (Marconi-Portoghesi), ou seja, modelos de formas-funções. O trabalho de projeto do arquiteto se entrelaça com a vida cotidiana da comunidade, resolvendo sucessivamente os peque-

nos e os grandes problemas da casa, do trabalho, da cidade (plano organizador de Rovaniemi), da região (plano organizador da Lapônia, 1950-5), segundo critérios não mais de um progressismo esclarecido ou de uma transformação revolucionária, e sim de um desenvolvimento natural e histórico.

FRANK LLOYD WRIGHT CASA KAUFMANN EM BEAR RUN

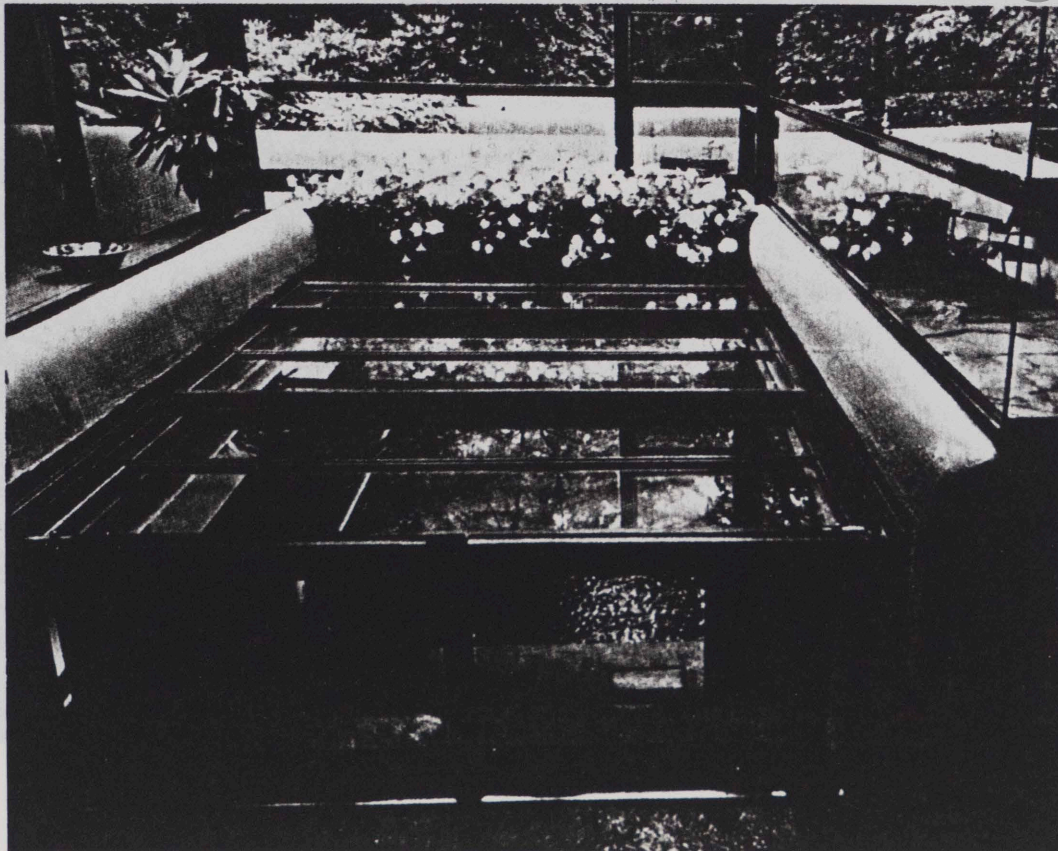
Do ponto de vista social do racionalismo europeu, a *Casa Kaufmann* é um absurdo e uma loucura. É uma obra-prima, sem dúvida; junto com a capela de Ronchamp, de Le Corbusier, é o "objeto plástico" mais emocionante criado pela arquitetura moderna. É uma obra-prima, mas não um modelo — para WRIGHT, o edifício é um acontecimento primeiro e único, inimitável e irrepetível.

Wright é um mago, possui a chave dos mais recônditos segredos da natureza. O senhor Kaufmann não é um mago, mas tem o suficiente em dólares e fantasia para poder se oferecer o privilégio de viver experiências excepcionais. O mago leva o senhor Kaufmann ao coração da floresta, junto a uma cascata; um local solitário, onde se ouve apenas a batega da água e o sussurro das folhagens. Executa seus gestos rituais, celebra as núpcias entre o senhor Kaufmann e a virgem Natureza, como os doges celebravam os esposais entre Veneza e o Mar. Ora, entre os donos de muitos dólares, o senhor Kaufmann é um privilegiado; ele teve a revelação, viveu uma experiência estética única no mundo, aninhou-se no coração da Natureza e a possui. O arquiteto-mago deu-lhe um instrumento maravilhoso; mal se transpõe sua soleira, o instrumento começa a funcionar: seu funcionamento consiste em levá-lo, o senhor Kaufmann, ao mais secreto e significativo recôndito da Natureza. Em outras palavras, Wright tomou um expoente da classe dirigente americana, um ótimo produtor, e dele fez um artista criador. Quem ignora que a criação é o momento supremo, metafísico, da produção? Para Wright, quem são a Natureza e o senhor Kaufmann, os dois dados de seu problema? A Natureza virgem e

selvagem traz em si a essência da vida, os princípios orgânicos do espaço: as árvores que se elevam com os troncos eretos, em busca de luz, e ligam o céu à terra; a torrente que desce do monte e corre pelo plano, até encontrar o vazio e nele se precipitar; as grandes lajes de pedra que, no curso infinito do tempo, foram modeladas e polidas pelo fluxo da água. O senhor Kaufmann ou, em nome dele, o arquiteto-mago é um antigo sábio oriental que sabe interpretar as vozes secretas da Natureza; mas é também um homem civilizado e moderno. Conhece a Europa, e exatamente aqui, no coração da floresta, acorre-lhe a teoria européia da forma mais racional e menos naturalista: a da corrente neoplástica holandesa, de Van Doesburg e Vantongerloo. Está a par das últimas invenções tecnológicas, trabalha com segurança o cimento, o ferro, o vidro; para ir até à floresta, não pensa em se vestir de lenhador. Sabe como construir com ressaltos, apoiando num núcleo plástico estruturante (o corpo vertical de pedras aparentes) planos que se projetam no vazio, desafiando as leis da gravidade. No Japão, aprendeu a obter um espaço puríssimo sem a necessidade de fórmulas geométricas, filtrando a natureza como os garimpeiros de ouro filtravam as águas auríferas. A escadinha da entrada, para mencionar apenas um detalhe, parece idealizada por um arquiteto-jardineiro e executada por um artesão japonês do bam-

bu. As quinas do corpo saliente, por sua vez, são feitas em réguas metálicas, vindas diretamente da fábrica. Natureza, artesanato, indústria, sabedoria oriental, racionalismo ocidental, tudo concorre e se funde na criação do gênio.

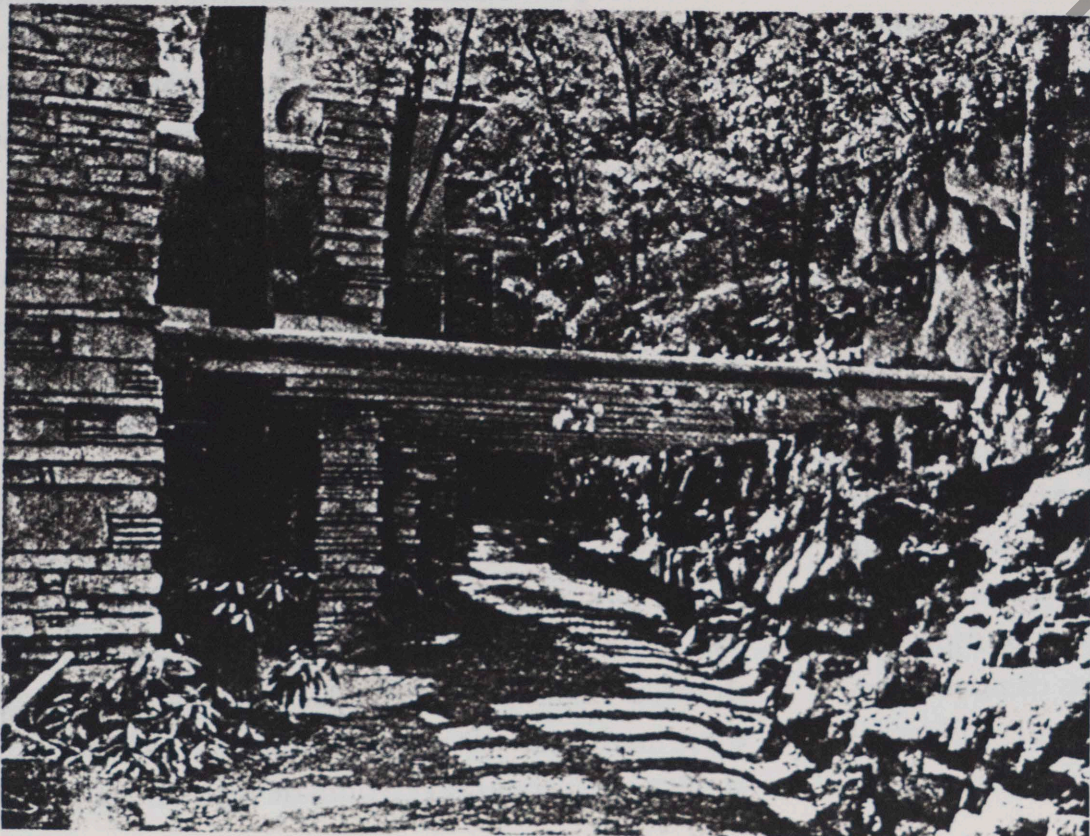
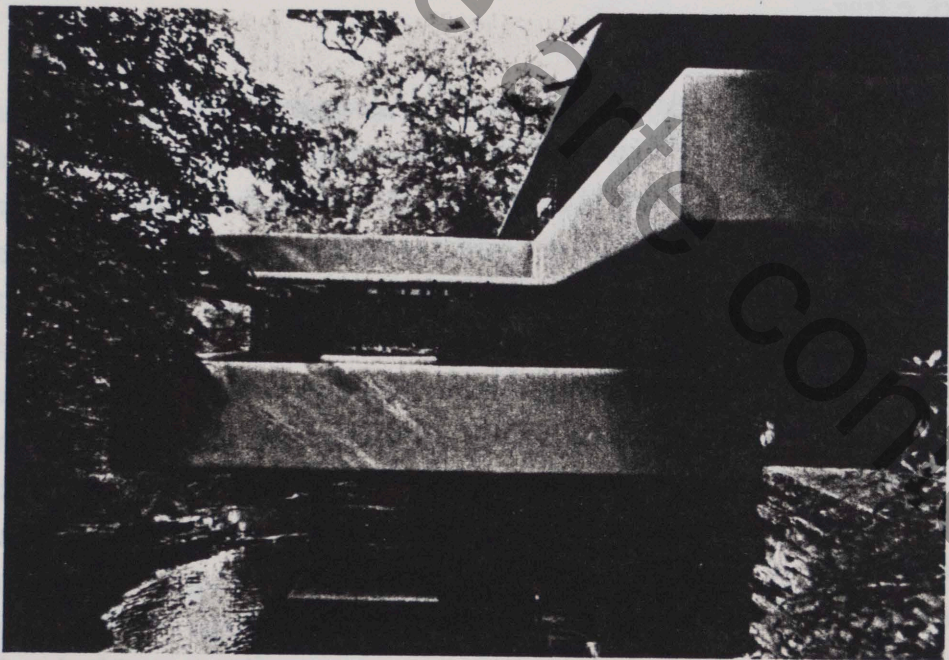
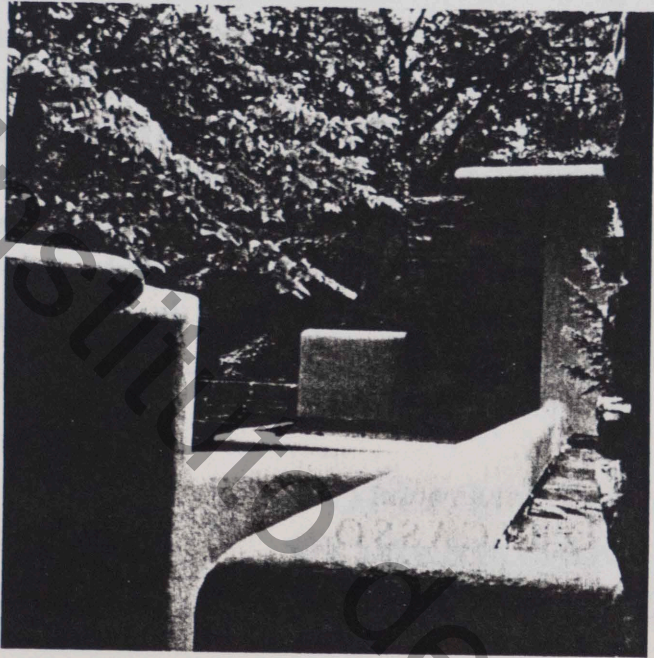
O corpo-a-corpo do senhor Kaufmann com a natureza não é brutal, é sutil como uma luta de judô. Ele deixa que a natureza faça seu jogo, que as águas penetrem por dentro da casa, batendo nos muros de pedra das fundações, que as árvores invadam com seus ramos os espaços vazios entre os terraços largamente avançados. A seguir, com um gesto, inverte a situação — do nó plástico de pedra arrojam-se os planos geométricos dos terraços em todas as direções, violando o espaço da floresta, dilacerando-a. Agora é a civilização, com sua geometria e sua técnica, que conduz a partida; domina as árvores densas, as águas tumultuadas, os titânicos blocos de pedra. As formas dissimuladas e confusas da natureza tornam-se claríssimas nas verticais e horizontais, nos planos interseccionados ou estratificados da construção. A luz filtrada, extremamente móvel, do bosque torna-se límpida nas superfícies brancas dos parapeitos; os blocos horizontais se transformam em cômodos terraços, sempre mais luminosos à medida que vão se erguendo; as pedras planas da torrente correm a se alinhar nos muros. A luta Kaufmann-Natureza se encerrou



Frank Lloyd Wright: *Detalhe do interior da Casa Kaufmann.*



Frank Lloyd Wright: *Casa Kaufmann*
(1936-7) em Bear Run (Penn.).



Frank Lloyd Wright: Detalhe, escada interna e ponte de acesso da Casa Kaufmann.

com a vitória, por pontos, do senhor Kaufmann. Em todos os finais de semana, ele chega com seus hóspedes da cidade cheia de fábricas, bancos, poluição, de pobres-diabos que se matam de trabalhar por alguns dólares, de negros que engraxam sapatos e abrem portas de elevadores. Atravessa uma ponte, que por puro milagre não é levadiça. E ei-lo pronto para repetir o rito da revelação, para unir-se à Natureza virgem e selvagem. Na manhã de segunda-feira, volta tranquilamente ao escritório.

Um grande escritor alemão, Thomas Mann, descreveu em seus romances o dramático declínio da velha burguesia européia, que quis viver a experiência espiritual da arte, justificar o poder econômico-político com a superioridade intelectual, mas a experiência da arte minou-a como um mal insidioso, e trouxe a morte. No outro extremo, Wright inicia a jovem burguesia americana na experiência da arte; presenteia-a com o poder sobre a Natureza, o único que ela não possuía. Assim contribui para um processo histórico que se deveria cumprir necessariamente: a passagem da classe dirigente americana da fase da mentalidade negociada crassa para a fase do prestígio intelectual e cultural. Iniciando o senhor Kaufmann, inúmeros senhores Kaufmann, numa interpretação profunda da realidade, Wright, democrata lincolniano, vota em Roosevelt contra os Estados Unidos dos magnatas do carvão e do aço. Por isso, apesar de seu amor pela natureza virgem e selvagem, não hesita em trabalhar para a grande indústria, em construir fábricas e arranha-céus; seu dever de "guia" é contribuir para o resgate, no plano dos valores ideais, do titânico esforço tecnológico e produtivo de seu país. Não é verdade que o racionalismo perdeu e Wright ganhou a batalha, nem que, por conseguinte, a arquitetura de Wright seja, também para os arquitetos europeus, o caminho da salvação. Wright perdeu igualmente a batalha, e tal é a nota patética que se acrescenta à sua verdadeira grandeza.

Em sua esteira formar-se-á nos Estados Unidos uma vigorosa corrente artística, que se inicia em Gorky para chegar a Rauschenberg. É a arquitetura de Wright, primeira grande afirmação da cultura americana na arte, que abre o caminho para o impetuoso florescer de uma arte americana. Mas os novos artistas irão se rebelar contra a rica burguesia industrial, que, no entanto, viria a adotá-los sem medir as despe-

sas. Jogar-lhe-ão na cara o desengano, a infelicidade, o desespero dos jovens; seu desprezo por um falso bem-estar intelectual ao lado do bem-estar material.

Mas, atenção: não se chega à lúcida e desesperada consciência da realidade sem passar pela lição de Wright. Talvez a tortura, a alternativa mortal entre amor e desespero de Pollock também derivem do fato de ter sido, sem sabê-lo, hóspede do senhor Kaufmann na *Casa da cascata*, de Wright.

PABLO PICASSO
OS SALTIMBANCOS
LES DEMOISELLES D'AVIGNON

Antes de pintar *Les demoiselles d'Avignon* (o título não é original; foi inventado, vários anos mais tarde, por André Salmon), PICASSO havia se mantido à margem das correntes avançadas. Chegando a Paris em 1901, não se deixara encantar pelas cores brilhantes dos impressionistas, e Cézanne, até 1904, era quase um desconhecido. Interessava-o mais Degas, por sua inquieta pesquisa plástico-gráfica, e em alto grau Toulouse-Lautrec, por seu penetrante espírito de crítica social; acima de todos, talvez, Puvis de Chavannes, por seu classicismo elegíaco e o grande fôlego de suas vastas composições decorativas. No fundo, era ainda um provinciano que acreditava no ideal: colocará seu poderoso talento (do qual sempre teve consciência) a serviço dos pobres, pintará grandes quadros para exaltar a nobreza moral e até mesmo a beleza deles — assim expressará seu desprezo de *hidalgo* mendigo pela brutalidade moral da burguesia opulenta. Por razões ideológicas, mais que estéticas, recusava os pequenos prazeres do Impressionismo, como coisas burguesas: pintava tudo em azul ou tudo em rosa, justamente porque a cor não difere do desenho, sendo um fato intelectual e não sensorial.

Com *Les demoiselles d'Avignon*, Picasso, num golpe de força, entra no cerne vivo da situação; não propõe uma outra poética, mas contesta e supera a poética dos *fauves*, a classicidade meta-histórica e o mito mediterrânico de Matisse. Na história da arte moderna, é a primeira ação de ruptura. A partir de 1905, Picasso demonstra conhecer a obra de Cézanne; provavel-