

A tua presença — espaço, luz e arquitetura. A Biblioteca de Exeter (New Hampshire) e o método de análise de Paul Frankl (1886—1958)

Acad. Lucas Boeira Bittencourt — lucas.faurb@gmail.com
Prof. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen — mundo.dick@gmail.com
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFPel

A análise da Biblioteca *Exeter* (NH, USA), de Louis I. Kahn (1901-1974), de 1971, baseia-se no método de Paul Frankl (1886—1958), do livro ***Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*** (1938). Partindo de um exercício da disciplina de “Teoria e métodos de análise da forma” (FAURB-UFPel), elaborou-se um ensaio gráfico associado a uma mídia mp3, em *Power Point*. Adotaram-se as quatro categorias fundamentais do espaço, conforme Frankl: composição espacial, tratamento de massa e superfície, luz e cor e relações projeto-funções sociais. Privilegiou-se o tratamento da luz natural e cor. A Biblioteca de *Exeter* permite observar uma fusão entre espaço e luz natural bastante rara em arquitetura, com tal força expressiva que torna “secundários” outros efeitos. Associou-se a forma dos espaços a sua dimensão simbólica. Funções secundárias foram iluminadas com luz artificial, predominantemente. Evidenciar o “movimento” espaço-luz na obra dirigiu a atenção para o estético e o ético na arquitetura: funções sociais importantes (Biblioteca) devem oferecer experiência estética intensa e relevante.

Palavras chave:

crítica arquitetônica; análise formal da arquitetura; metáforas em arquitetura.

O método da análise — a aventura da análise formal da arquitetura

A obra mais conhecida do historiador da arte e arquiteto austríaco Paul Frankl, ***Das System der Kunstwissenschaft (O sistema da teoria da arte***, em uma tradução livre) dedica-se à arquitetura, basicamente. Todavia, Frankl foi um dos discípulos mais fieis de seu mentor, Heinrich Wölfflin (1864—1945). Frankl escreveu em uma curtíssima autobiografia que estudara durante treze anos consecutivos a obra de seu mestre, ou seja, a cada ano lia o livro ***Conceitos fundamentais da história da arte*** (1915) e também fazia leituras de outras obras de Wölfflin.

Nessa época, na virada do século XIX para o XX, os historiadores da arte de fala alemã tiveram muita influência nos estudos de arte posteriores. Contudo, algumas preocupações específicas da época e daquele grupo de autores têm relevância para o presente estudo, a saber: a) a preocupação em “trazer” o espaço como entidade que pudesse ser uma “categoria” da arquitetura; b) a afirmação de conhecimentos já adquiridos de composição espacial; c) o ajuste entre percepção, apreciação estética e propriedades da arquitetura, por meio da psicologia (disciplina nascente e incipiente, naquele período), usando os conceitos de háptico (táctil) e óptico, aplicados ao tratamento de espaços e superfícies das obras de arquitetura, especificamente. Frankl procurou tornar seus estudos mais didáticos. A terminologia da dualidade háptico-óptico, por exemplo, converteu-se em um momento das inúmeras análises que realizou, com o nome de estudo do tratamento de luz e cor. Frankl baseou-se no seu estudo de igrejas italianas que superou em qualidade e quantidade o até então famoso ***Cicerone*** (2ª. edição de 1855) de Christian Jakob Burckhardt (1818—1897), que era considerado uma autoridade na matéria. Frankl inovou. Utilizou o método de

raciocínio “dual” de seu mestre, Wölfflin, e sob a influência da psicologia da época, procurou dar um sentido estético à compartimentação e modulações de escala das obras que estudou exaustivamente. Fizera frequentes viagens a Itália, até emigrar definitivamente para os Estados Unidos, em 1938. No mesmo ano foi publicada em alemão, na cidade de Brno (hoje na República Checa), sua principal obra: *Das System der Kunstwissenschaft* (**O sistema da teoria da arte**; traduzido para o espanhol como *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*).

Frankl pertenceu a uma geração que vivenciou as tentativas de afirmação do Modernismo, tanto na Europa, como nos Estados Unidos. Não seguiu seu mestre, Wölfflin, em tudo. O problema dos estilos e sua diferenciação não foi tão importante para Frankl, a não ser que evidenciasse modificações no caráter das categorias que estabeleceu como “fundamentais” para a história da arquitetura: o háptico e o óptico, a luz e a cor, a função (social) dos espaços e finalmente o próprio espaço: seu caráter formal. Frankl não foi pioneiro. É praticamente certo que conhecesse o livro **Conceitos básicos da teoria da arte** (1905), de Adolf Schmarsow (1853—1936), em que o espaço na arquitetura já aparecia como um tópico digno de exame. Enfim, nos Estados Unidos, Frankl alinhou-se ao grupo de arquitetos e historiadores da arte que reconheciam a importância do espaço em arquitetura, mesmo que não tivessem ainda uma sistemática para analisá-lo. Foi somente no Pós-Guerra que apareceram obras com análises mais “operativas” do espaço, fora da psicologia e da física, que ampararam alguns arquitetos em práticas de projeto. Isso alterou a visão e a concepção de espaço que havia sido apenas intuída nas gerações de Schmarsow até a de Frankl.

A intenção de Frankl não era associar a significação do espaço ao seu caráter funcional e mesmo formal, mas visava o simbólico. Até mesmo porque havia estudado muitas igrejas italianas, do Renascimento e do Barroco. Em seu estudo, que imita Wölfflin, Frankl conduz o leitor a observar as variações simbólicas do espaço renascentista com relação à variedade e multiplicidade do espaço barroco. Mas para Frankl, o espaço ainda manteve-se como uma fusão de função, símbolo e representação. Espaço já havia aparecido, no Idealismo Alemão, como uma das categorias da razão, na obra de Immanuel Kant (1724—1804). Mas foi uma categoria com “pouco uso”, especialmente na arquitetura, durante todo o século XVIII e metade do século XIX. Nessa época, os valores estéticos existiriam materializados nas obras, mesmo que não houvesse ninguém que pudesse receber aqueles valores. Ainda para Frankl e muitos de seus contemporâneos, a obra de arte seria “fechada” em seus significados, ou seja, sua interpretação e apreciação ficariam restritas ao repertório cultural de seu público, relativamente familiarizado com os estilos com que entrava em contato.

Tomando a Biblioteca da Fundação Philips Exeter, em New Hampshire, nos Estados Unidos, como um dos edifícios exemplares da arquitetura do século XX, a “aventura” de analisá-la conforme o método de Frankl possibilitou conclusões inusitadas. Primeiro, porque o método de Paul Frankl ficou e permaneceu pouco conhecido entre os próprios arquitetos, inclusive nos Estados Unidos. Em segundo lugar, porque foi aplicado na maioria das vezes em igrejas. A Biblioteca de Exeter é uma edificação modernista tardia e também uma obra tardia da produção de um dos mestres da arquitetura do século XX, iniciada em 1965 e concluída em 1971. Paul Frankl já havia morrido antes de Louis Kahn ter sido escolhido para fazer o projeto.

Em um primeiro olhar, a Biblioteca mostra-se como uma edificação com **geometria complexa**. Louis Kahn ficou conhecido pelo trabalho “paradoxal” com o espaço: o simples pode manifestar-se enquanto o complexo fica latente, ou vice versa. No caso da Biblioteca, um volume simples, se contemplado do exterior, esconde uma rara complexidade espacial, no momento em que se estudam as relações exterior interior e os próprios espaços interiores. Além disso, a leitura do projeto, **por partes**, é um apelo muito forte ao observador. O caráter visual dos espaços internos produz um **efeito surpreendente** — usando a terminologia de Paul Frankl — ainda que o projeto seja examinado por quem não esteja presente na obra. Através de fotos, percebe-se claramente o **espaço côncavo** que conduz ao interior. Há uma “força-forma” centralizadora que puxa o olhar para o átrio central. A energia centrípeta do átrio organiza a mirada pelo espaço.

Desvendando mais aspectos desse átrio, observa-se que ele pode ser visto como uma contradição dentro da arquitetura em geral e da arquitetura específica daquele edifício. É a negação do espaço arquitetônico, ao mesmo tempo em que estabelece sua própria condição enquanto espaço arquitetônico. É um “vazio”, preenchido por ar, como costumam ser os vazios dos conjuntos arquitetônicos. Mas o espaço da Biblioteca representa um “vazio” que é cheio de “conteúdos” imateriais: a metáfora de um “vazio” de uma biblioteca cheia de livros. Nesse vazio arquitetônico há um dentro e um fora quase simultâneos. Ao usuário é concedida uma carta liberdade de movimento “dentro” desse vazio, que o preenche, de certo modo. Com uma sutileza também insuspeitada, a luz preenche aquele espaço, mas não de qualquer modo. A luz é “condicionada” por um “dispositivo” em forma de X, em concreto armado, sob a claraboia. Esse X de concreto não é apenas ornamental, mas também estrutura o prédio. Assim, o espaço do átrio vai ganhando qualidades: condição e condicionador da luz no interior do prédio, ímã das miradas em perspectiva e função de conforto energético-lumínico. Estabelece a orientabilidade dos percursos possíveis do usuário no interior do edifício, entre outras atribuições que não são usualmente “funcionais”, no sentido do puro atendimento a finalidades.

Pela teoria de Kahn, em parte aprendida da *École des Beaux-Arts* francesa — a teoria dos “espaços servidores e espaços servidos” — o átrio supera as duas categorias: é servidor e servido. É servidor como mera circulação, mas é servido por seus acessos, que conduzem a um espaço em que a função simbólica é total e a função utilitária tende a zero. O átrio funciona como elemento motor: que mobiliza. É “dinâmico”, na linguagem de modernistas posteriores. A forma desse átrio é resultante de uma deliberada “meditação” de Kahn, que buscou afinidades com determinadas referências, preexistências da arquitetura tradicional que foram reinterpretadas. Condicionar a luz, a perspectiva e o deslocamento do usuário pela obra com essas possibilidades contemplativas permitiram a Kahn realizar funções éticas e estéticas na obra. Uma biblioteca pode ser tão “imaginativa” como um livro e Kahn considerou que a Biblioteca de Exeter “deveria” ser assim.

Sabe-se por outras fontes (Tafuri, 1987) que Kahn mantinha em seu escritório painéis com gravuras de Giovanni Battista Piranesi (1720—1778). Kahn elaborava *collages* com fragmentos de gravuras de Piranesi. Mesmo que seja impossível rastrear a imaginação espacial de Kahn, em qualquer uma de suas fases, é reconhecida sua admiração e aplicação de “situações piranesianas” em mais de um de seus projetos tardios.

A **complexidade geométrica** de Kahn ainda é organizada por uma geometria regular. Afinal, ele é um modernista de “segunda geração”. Mas a legibilidade geométrica que Kahn oferece a seu público possibilita perceber diversas **camadas de espaço**, o que somente mais tarde foi aplicado com consciência por pós-modernistas, após a “descoberta” de uma obra de Giuseppe Terragni (1904—1943) por Peter Eisenman (1932—), na cidade de Como, na Itália. Kahn também criou relações de contrastes: interioridade exterioridade, sem necessariamente existir ou fazer experimentar um “dentro” e um “fora”: ler livros, ou “certos livros”, proporcionam uma experiência análoga: estar dentro da leitura, mas com a imaginação fora dela. Há contrastes de luz e sombra, de geometrias, de escalas (elementos grandes justapostos a elementos pequenos), de texturas, de luz e de cores. Kahn realizou plenamente o **háptico** e o **óptico** de Paul Frankl.

Retornando à metáfora dos livros, interioridade e exterioridade mesclam-se todo o tempo em que se lê um livro. O conhecimento posiciona-se num “lugar” entre o sujeito que lê e que segue sua imaginação com sua perspectiva, com seu **ponto de vista** e seu **ponto de fuga**. A leitura pode ser paradoxal: está **dentro** do livro, mas também pode estar **fora**. As igrejas renascentistas analisadas por Frankl seriam um outro tipo de livro. Têm um ponto focal centralizado, que muitos autores interpretaram como coincidindo com a finitude humana. Frankl afirmou que a configuração daqueles espaços sacros poderia conferir-lhes aspectos distintos, tais como movimento ou repouso. Na Biblioteca de Exeter o caráter dos espaços é dúbio. O átrio pode representar tanto a finitude humana, como um prolongamento do homem, porque no átrio o espaço “foge” do interior, do piso à claraboia, do mesmo modo como Kahn faz sentir a fuga gradual da luz, de baixo para cima. Eis o que Kahn conseguiu com seu X em concreto sob a claraboia: se tem a impressão de que a luz foge do chão, ao contrário da iluminação obtida por claraboias comuns, em que a luz “penetra” o edifício. A magia da Biblioteca de Exeter é ver espaço e luz “fugirem juntos”, libertarem-se, enquanto um se funde no outro. Além disso, o espaço da Biblioteca têm caráter dúbio por poder ser associado tanto a concepções arquitetônicas do Renascimento Italiano quanto do Gótico em geral. Fazer a luz “fugir”, contudo, é uma exclusividade obtida por Kahn, pois no Gótico a luz é sempre penetrante no interior edifício e essa penetração inclui-se na simbologia do espaço sagrado. A Biblioteca, de certo modo, inverte o sentido da luz. Se a luz que penetra é sagrada, a luz que foge é profana.

Paul Frankl também foi um importante estudioso do Gótico em arquitetura. Nas suas análises destacava a **musculatura** exposta na estrutura de um edifício, que é um tópico de sua metodologia que desenvolveu a partir do estudo do Gótico. Transpondo isso para Exeter, a solidez estrutural — não apenas pela presença do concreto (háptico) — mostra as formas geométricas puras, reconhecidas pela mente, realizando o óptico.

A presença física e metafísica do espaço e da luz fica evidenciada no grande átrio, como já se mostrou. Mas as pequenas salas de estudo, onde a escala se modifica, foram trabalhadas por Kahn de outro modo. Seu posicionamento no todo do edifício mostra relações de subordinação e dominação. O espaço, insinuado e irradiado a todo o interior pelo átrio, domina em certos pontos e é dominado em outros. As salas de leitura e acervo têm iluminação mista: natural (de origem externa), artificial (elétrica, nas estantes dos acervos) e “artificial-espacial”, resultante da iluminação indireta do átrio. A luz domina e subordina-se, alternadamente, conforme a posição e a atividade do usuário dentro do edifício.

A forma externa, regular e sóbria, remete à arquitetura tradicional, mais do que à arquitetura dos dogmas modernistas. Marca sua presença por um processo mimético das tipologias arquitetônicas tradicionais, sem assumir, no entanto, um caráter historicista. Kahn operou com referências, mas nunca pôde ser enquadrado numa categoria de “pós-moderno historicista”. Grande parte de sua produção escapou ao “típico” do Movimento Moderno e escapou ao Pós-moderno. Sua obra, em geral, constituiu uma contribuição a uma arquitetura intemporal. O próprio Kahn tampouco deixou-se condicionar por uma crítica de estilos, resistiu e produziu arquitetura de autor.

Por ser difícil classificá-lo sumariamente como moderno ou pós-moderno, seria mais sensato afirmar que sua arquitetura assume-se no espaço, cumpre funções éticas e estéticas. Deixa pouco a desejar. O edifício Exeter também é adequado ao seu entorno e também à própria realidade, como objeto-símbolo da Biblioteca de Exeter, ou de qualquer outra biblioteca. Kahn, em seus projetos tardios, tornou-se crítico de seus projetos e de si mesmo. Trabalhou de modo consciente com suas referências e afinidades, sem que fossem esvaziadas de significação e emotividade. Sua postura “de saída” com relação ao Modernismo e aos movimentos críticos do Modernismo, que não conseguiram capturá-lo como “pós-moderno” pode ter sido, em parte, devida ao seu cultivo à imaginação e à fluidez com que fazia as “fusões” de elementos, por vezes díspares, em geometria ou em substância — materiais — e peso, nas suas obras.

Críticos mas recentes, tais como Manfredo Tafuri (1935—1994) e Josep-Maria Montaner (1954—) mencionam coisas a respeito da liberdade da crítica (Montaner, 1999), que participaria da própria liberdade da obra, sendo o artista crítico de quem o precede, sucede e também, o que talvez seja o mais essencial, o artista seria um crítico de si mesmo. Kahn enquadra-se muito bem nessa categoria.

A geração e a tendência de Manfredo Tafuri trazem noções como a de ideologia. Seguir Tafuri em uma crítica a Exeter significaria rastrear seu papel ideológico, na arquitetura e na sociedade. Kahn projetou um edifício exemplar de arquitetura, não apenas por seus aspectos formais e funcionais, mas também éticos. Tratar-se-ia da “arquitetura adequada”: um programa que admite uma função social que vai além das instalações físico-construtivas da própria obra. Um edifício que “abriga saber”, que divulga, propaga esse saber. Mas esse “abrigar saber” não é realizado de modo apenas físico e formal: Exeter tem uma importante função simbólica. Isso ressaltaria, aos olhos de Tafuri, o caráter ideológico da arquitetura. Kahn conseguiu “superar” forma e conteúdo. Fundiu espaço, luz, aspectos funcionais e simbólicos naquela sua obra. Uma vez que Tafuri era um crítico muito exigente, arquiteto e historiador marxista da arquitetura, seria possível especular se uma crítica de sua parte não reclamasse de Kahn uma consciência da história (das bibliotecas), sua importância ideológica e a consciência de sua contribuição com a história da arquitetura em geral. Não sabemos. No entanto, desconhecemos críticas “negativas” de Tafuri dirigidas a Louis Kahn.

Retomando as metáforas de Kahn, nossa análise pode trazer a ideia das **afinidades eletivas**, para quem associar as referidas fusões de Kahn com essa noção de Johann Wolfgang von Goethe (1749—1832), expressa em um romance de 1809, **As afinidades eletivas**. De acordo com o próprio Goethe, uma afinidade eletiva surgiria da própria **ideia** e não da afinidade encontrada. Na época de Goethe e Kant, **ideia** poderia, entre outras coisas, significar um processo regulador da mente (que era chamado de **espírito**). Uma afinidade depende de uma escolha, que por sua vez resulta na preferência de algo em detrimento de outra coisa (Goethe, 2014). Separação

e união são conceitos e operações opostas, mas complementares e possíveis de sínteses no **mundo das ideias** e da **arte**, principalmente. A síntese, na história da arte, tem levado a melhor: é uma preferência do público e da maioria dos artistas. Poucas vanguardas e públicos pouco numerosos aceitaram de bom grado **diferenças e separações**. Isso inclui grupos “pós-modernos” do século XX.

Espaço e luz, do modo como foram trabalhados por Louis Kahn, estão em “afinidade eletiva”. Kahn procedeu como um escritor de espaço, e afinou esse meio, como um compositor afina uma peça musical. Em parte, é por esse motivo que presenciamos em Exeter um edifício exemplar. Uma vez identificado pelo crítico, pelo mesmo processo de afinidade eletiva, um edifício exemplar é aquele que exige uma leitura específica. Essa leitura foi chamada, aqui, de “leitura atenta”, tradução livre de *close reading*, na expressão de Eisenman (2008). Ela exige também uma “afinação” do leitor, consigo mesmo e com o objeto de sua leitura. Exige que se relacionem figuras e significados com “afinidades eletivas”.

A presente análise apenas menciona a leitura atenta (*close reading*), que é complementar a uma **análise diagramática**, que integra o método crítico de Eisenman. Porém não utilizamos aqui **processos diagramáticos**, porque poderiam ser assunto de outro artigo sobre a mesma Biblioteca de Exeter. A análise por diagramas também reforça leituras de obra que consideram relações sujeito-objeto, tal como procedemos aqui, mas seu desenvolvimento implicaria um ensaio gráfico com uma extensão incompatível com um artigo textual. Registramos a metodologia de Eisenman (2008), porque identificar afinidades eletivas não é uma tarefa muito fácil, ou praticada frequentemente na crítica de obras de arquitetura, particularmente.

Voltemos, então, às sínteses e às fusões de Kahn. O caráter do espaço arquitetônico no projeto de Kahn, sob o ponto de vista do programa (salas de leitura e circulações, itens diferenciados), separa espaço e luz. Mas esse caráter dos espaços programáticos é questionado, ou melhor, “estremecido” pela intervenção projetual de Kahn. Espaço e luz combinados escapam ao mundo racional dos programas de necessidades bem dimensionados, presos à razão humana que mede e calcula. É a dimensão metafísica — estética — que Kahn faz despertar no edifício e que a *close reading* (leitura atenta) consegue capturar.

Elementos de arquitetura agregados de modo indecomponível costumam ser chamados convencionalmente de “elementos de arquitetura” e de “elementos de composição”, embora isso leve a conclusões controversas. Essas análises, além de “objetivas”, não consideram a inteligência do observador. O observador, mesmo leigo, tem sensibilidade e capacidade de atribuir sentidos às coisas. Muitas vezes o que falta são obras que despertem esses sentidos, bem como críticas que os tornem mais apurados.

Enfim, a metodologia sistematizada por Paul Frankl em seus *Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura*, assim como a **leitura atenta/close reading** do edifício Exeter, postulada por Peter Eisenman no seu *Ten Canonical Buildings* (2008) relacionam-se com a ideia de Goethe das **afinidades eletivas**.

Essa aproximação conclui o presente texto, mas não a preocupação e a pretensão que já existe em uma coleção de estudos que destaca a dimensão linguístico-textual da arquitetura. Áreas como a semiótica, ou a semiologia, ocupam-se disso. Em nosso caso, reforçamos que essa dimensão, por sua vez, deve tocar no que a arquitetura tem em comum com as artes em geral: a dinamização da imaginação. A imaginação é o

que permite transitar pelos mundos que são metaforizados pelas obras e pode, eventualmente, tornar mais nítidas as “narrativas” da arquitetura de nosso tempo. Luz-espço pode ser uma metáfora do espaço arquitetônico, tão frequentemente mencionado, quanto mais frequentemente ainda incompreendido, especialmente na contemporaneidade. A audição da música *A tua presença Morena* (letra de Caetano Veloso e música de Gilberto Gil, do álbum **Qualquer Coisa**, de 1975) pode também metaforizar o espaço arquitetônico, ouvida enquanto se contemplam imagens da Biblioteca Exeter. Obtém-se uma ideia do que seria um efeito sinestésico.

O presente texto, além de simplesmente evidenciar uma análise qualitativa da arquitetura, destaca sua dimensão simbólica, aquela que “salta” do objeto e foge para o mundo da imaginação. Essa dimensão sempre aponta para um lugar “além” do simples caráter funcional do edifício. Para a contemporaneidade, isso é fundamental, já que ainda restam muitos aspectos do Modernismo por apreender e compreender. Os dogmatismos do presente, especialmente nos meios de arquitetos urbanistas e, talvez, de outros artistas, ainda esperam por descobertas “canônicas” que possam estremecer os seus fundamentos pretensiosamente tomados como imutáveis, no momento.

Referências bibliográficas:

EISENMAN, Peter. **Ten Canonical Buildings. 1950-2000.** New York, Rizzoli, 2008.

FICACCI, Luigi. **Giovanni Battista Piranesi.** Selected Etchings. Köln, Taschen, 2001.

FRANKL, Paul. **Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura.** El desarrollo de la arquitectura europea: 1420-1900. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

GIURGOLA, Romaldo; MEHTA, Jaimini. **Louis I. Kahn.** São Paulo, Martins Fontes, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **As afinidades eletivas.** (1809) São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

MONTANER, Josep Maria. **Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.** Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica.** Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

TAFURI, Manfredo. **The Sphere and the Labirynth.** Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1987.

VELOSO, Caetano. **Qualquer coisa.** Rio de Janeiro, Gravadora Polygram, 1975. (álbum com disco em vinil).

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo Martins Fontes, 2000.

