

# ARQUITETURA, VAZIO MODERNO E O ESPAÇO SOCIAL

## ARCHITECTURE, MODERN EMPTY AND SOCIAL SPACE

Luciana Saboia Fonseca Cruz<sup>1</sup>

### RESUMO

A vanguarda do Movimento Moderno promulgava a inserção de vazios urbanos no tecido urbano compacto da cidade do século XIX. Para os modernos, o espaço urbano edificado conjugado com áreas verdes, áreas amplas e áreas para livre circulação configuraria uma nova ordem social e um habitat social mais aberto ao convívio coletivo. A *Glassarchitektur* caracterizada por poucos elementos, estruturas esbeltas e vedações transparentes faziam parte principalmente do que Kenneth Frampton denominou de “tradição moderna minimalista”. Essa tectonicidade reduzida ao máximo tornaram-se objetivos estéticos da arquitetura moderna do início do século XX. Os críticos ao modernismo denunciavam os espaços demasiadamente abstratos, onde não há lugar para o acontecimento empírico, para o ornamento ou para o acaso levando a um empobrecimento do ambiente cultural e provocando um ‘esvaziamento’ da esfera pública. Como reconhecer a luta por identidades no espaço projetado e construído? Como reconhecer culturalmente o moderno ou o modernista sem abrir mão de memórias coletivas e tradições passadas? Pretende-se compreender a questão do vazio moderno como *espaços de experiência*, tanto como fenômenos em constante configuração, como na sua historicidade. Parte-se da premissa de que construções do espaço social não são representações ideais ou totalizantes como os modernistas pregavam. Em uma análise hermenêutica do vazio, a interpretação de memórias e promessas presentes na luta por reconhecimento no cotidiano da cidade planejada e vivenciada rompe com a ideia da arquitetura moderna como objeto original, finalizada na sua concepção e construção.

*Palavras-chave:* Arquitetura moderna, vazio, reconhecimento social, hermenêutica, projeto

### ABSTRACT

*Modern Movement's vanguard promulgated free circulation and space within the nineteenth century urban fabric. Modernists believed in urban space built in conjunction with green areas, esplanades and areas for free movement would set a new urban and social order open to collective life. The Glassarchitektur characterized by few elements, slender structures and transparent walls, so called "reductionist modernist tradition" by Kenneth Frampton. This tectonic of minimum materiality became one of the aesthetic goals of early twentieth century modern architecture. Critics denounced modernism because the overly abstract spaces where there is no place for empirical event, for ornament or to the social fact leading to an impoverishment of cultural environment and 'emptying' the public sphere. How can one recognize the struggle for identity in designed and built urban space? How culturally recognize the modern or modernist without giving up collective memories and tradition? This paper aims to understand modernist void as spaces of experience, both as a urban phenomenon in continuous configuration and as a historical fact. We assume that social space is not an ideal or totalizing representations as modernists tenets preached. In a hermeneutical analysis of the void, the interpretation of memories and promises continuously struggle for recognition in everyday life breaking with the idea of modern architecture as object, completed in its project design and construction.*

*Key words:* modern architecture, void, social recognition, hermeneutics, design project

### INTRODUÇÃO

O vazio, como espacialidade reivindicada pelo Movimento Moderno, significou a abertura na relação entre o individual e o coletivo, entre o público e o privado. Diferentemente do significado mais geral de vazio urbano, definido por espaços residuais, áreas intersticiais ou descontinuidades no território metropolitano, o **vazio moderno** é o espaço planejado caracterizado por extensas áreas entre edifícios isolados ou internamente por grandes espaços projetados com o mínimo de elementos.

A inserção de vazios externos à edificação na cidade compacta do século XIX reivindicava o conceito de *civitas* na *urbs*. Faz-se necessário compreender o significado de *civitas*, palavra que dá origem aos vocábulos cidade, cidadão, cidadania e mesmo

<sup>1</sup>Professora Doutora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília - UnB. Doutorada em Théorie et Histoire de l'Architecture et la Ville na Université Catholique de Louvain, UCL - Bélgica (2009). Coordena o Laboratório Estudos da Urbe - LABURBE (PPG-FAU/UnB), participa como pesquisadora associada ao Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica (NEHS/CNPQ) e também de redes internacionais de pesquisa. Desde 2015, é vice-diretora da Faculdade de

civilização. Para os romanos, o termo representava a comunidade de cidadãos, aqueles que lutam por seus direitos e acatam seus deveres junto à sociedade. “Civitas” como organização política figura tanto na condição jurídica do cidadão, como no território ocupado por esta comunidade. John Murray argumenta que “civitas é, portanto, uma comunidade política, soberana e independente, ”<sup>2</sup> baseado na citação de Cícero: “*concilium coetusque hominum jure sociati*” (Murray 1975). A noção de cidadão como significado equivalente à civilização é retomada pelos precursores do movimento moderno. Sigfried Giedion (Giedion 2004)<sup>3</sup> aponta que a monumentalidade moderna é a síntese entre *civitas* e *urbs*, ou seja, o reconhecimento jurídico-coletivo e o seu corpo físico. No texto “Nine Points on Monumentality,” Giedion argumenta:

*As pessoas desejam que os edifícios representem sua vida social e comunitária para preencher mais do que a funcionalidade, dar mais do que o cumprimento funcional. Eles querem sua aspiração à monumentalidade, alegria, orgulho e emoção para estarem satisfeitos (...). Em tais espaços monumentais, arquitetura e urbanismo poderiam atingir uma nova liberdade e desenvolver novas possibilidades criativas.<sup>4</sup>*

Para os modernos, o direito à monumentalidade significou o espaço de liberdade coletiva tanto no sentido de tomar posse como na ideia de deferência. Quando o coletivo toma posse do espaço amplo e aberto possui o espaço público para reivindicação de seus direitos na luta pelo reconhecimento jurídico perante o Estado. No sentido de deferência, o cidadão tornou-se dignatário do espaço monumental. A grandiosidade circundante e ao longo de grandes eixos tornou-se o espaço de contemplação de um povo ou nação, o espaço simbólico de representação social. A dignidade e o respeito tomaram seus lugares na escala monumental da cidade.

A *Ville Radieuse* de Le Corbusier transformou a hierarquia da Ville Contemporaine de 1920 em uma ‘cidade sem classes’ por sua homogeneidade de configurações tipológicas. O projeto da cidade configurou zonas residenciais, zonas para trabalho e comércio, áreas verdes e distritos industriais. Os inúmeros arranha-céus cruciformes dispostos ordenadamente significaram igualdade social, onde todos poderiam adquirir sua ‘unidade mínima’ liberando o solo urbano para áreas de uso livre e público. A edificação isolada sob pilotis, adequadamente relacionada com amplas áreas de vegetação, permitiria a livre circulação de pedestres independente da circulação viária. As relações sociais

tomariam forma nos espaços abertos e a esfera familiar desdobrar-se-ia na unidade habitacional.

Entretanto, de acordo com Kenneth Frampton, com a depressão econômica no início da década de 1930, o debate nos CIAMs perdeu o espaço para suas análises concretas sobre a arquitetura e sua construção. (Frampton 1980) Passou-se a discutir mais sobre as questões da industrialização da construção e pré-fabricação do que as questões do habitat moderno. Gradualmente, o conteúdo de luta social, que inicialmente inspirou e congregou os primeiros congressos do CIAMs, desconectou-se da estética formal da Nova Arquitetura. Para Frampton, a arquitetura moderna passou a ser aceita oficialmente por governos fascistas como na Itália. Ao mesmo tempo que se propagou rapidamente nos Estados Unidos como *International Style*, e por consequência, a prática projetual desvinculou-se do seu conteúdo social.

Eric Mumford (The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960, 1960) aponta que havia uma divisão política entre um socialismo científico e um outro utópico que influenciaram os primeiros CIAMs. Estes posicionamentos da vanguarda moderna ligados a um movimento social político de esquerda perderam espaço. Primeiramente, o socialismo utópico cedeu às pressões do academicismo na União Soviética, e logo após, o socialismo científico foi absorvido pela valorização da estética modernista pelas classes mais abastadas que ressaltavam neste movimento artístico os aspectos de individualidade e originalidade. (Mumford 1960, 6)

Por estas razões, a crítica a partir dos anos de 1950 passou a considerar utópicas as aspirações sociais do movimento e a arquitetura moderna ficou marcada por sua ligação estreita com o Estado. Denunciou-se que a agenda social e política dos primeiros anos foi abandonada em favor de valores formais plásticos que se tornaram hegemônicos nas décadas de 1940 e 1950. Manfredo Tafuri denominou como ‘arquitetura da burocracia’ a monumentalidade em projetos influenciados pela Carta de Atenas. (Tafuri, *Projet et Utopie* 1979)

---

Arquitetura e Urbanismo.

<sup>2</sup>“*civitas* is, therefore, properly a political community, sovereign and independent”

<sup>3</sup>Sigfried Giedion era secretário-geral dos CIAMs e autor de uma das obras de maior influência na época de sua publicação na década de 1940.

<sup>4</sup>*The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfillment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied (...). In such*

Entretanto, o projeto de nova ordem social somente seria viável se houvesse uma organização social: ou pelo Estado, ou por associações de moradores ou profissionais. Em 1927, Walter Gropius na defesa da moradia mínima enfatizava o papel do Estado como promotor da construção em massa e da industrialização dos processos construtivos. Ele acreditava que somente assim, o custo das habitações poderia ser reduzido:

*(...) Só seremos capazes de fornecer moradias mais baratas e mais variadas, se o governo aumentar o interesse da indústria privada na construção de habitação por meio de políticas sociais. Se a habitação mínima é para ser produzida a custos que a população possa pagar, o governo deve ser o agente (...)" (Gropius 1988, 141)<sup>4</sup>*

Outra questão importante foi o esforço de incorporar as novas tecnologias e ultrapassar limites materiais, o que, de certa forma, comprometeu também tradições e costumes estabelecidos. O ornamento, o figurativo, o *revival* de estilos históricos passaram a ser rejeitados em prol da *desmaterialização* da arquitetura. Solà-Morales denominou como ‘processo de desmaterialização’ o objetivo estético do Movimento Moderno de negação da tectonicidade e a busca por transparência através do uso de novos materiais como o vidro.

O texto do poeta Paul Scheerbart, *Glasarchitektur* (1914), exprime as aspirações revolucionárias da vanguarda artística que emergiu em Munique em 1909. Esse movimento artístico proto-expressionista, *Neue Künstlervereinigung*, liderado pelo pintor russo Wassily Kandinsky, promulgava a participação ativa da população onde a arte e as pessoas deveriam ‘formar uma só entidade’ (Frampton 1988, 117). Buscava-se a integração total da esfera pública com a esfera privada para estabelecer uma homogeneidade de oportunidades e modos de vida. O texto de Scheerbart é dedicado ao Pavilhão de Vidro de Bruno Taut de 1914. Ele argumenta que a liberação de espaço poderia inspirar uma nova cultura na sociedade do início do século XX:

*A fim de aumentar a nossa cultura a um nível superior, somos forçados, queiramos ou não, a transformar nossa arquitetura. Isto só será possível se libertarmos os espaços em que vivemos de seu caráter fechado. Isso, no entanto, só poderemos fazer através da introdução de uma arquitetura de vidro, que admita a luz do sol, da lua e das estrelas para os espaços internos, não só através de algumas janelas, mas através de tantos planos possíveis inteiramente em vidro - de vidro colorido.<sup>6</sup>*

Esta nova estética possibilitou o uso de estruturas independentes com peças delgadas e conseqüentemente a separação entre o esqueleto estrutural e o plano de vedação. Desta forma, grandes aberturas eram possíveis com o objetivo de integrar o espaço interior e exterior da edificação. Este efeito de interpenetração entre interior e exterior foi reforçado pela transparência do vidro. A capacidade de uma nova espacialidade arquitetônica era apreciada por Scheerbart como um fato intransponível e irrefutável. A nova arquitetura era considerada como uma realidade já estabelecida, ‘quer apreciamos ou não’ conforme suas palavras, onde se acreditava que o impacto tecnológico era inevitável nos modos de vida urbana. Os arquitetos estavam cientes de que a transparência implicava em mudanças de hábitos e costumes, entretanto, fazia-se necessário dar passagem ao processo de modernização de modo a questionar a sociedade burguesa alienada dos grandes conflitos sociais. Defendia-se a *Glasarchitektur* não como um capricho de um poeta, como argumenta Adolf Behne em 1918, mas como configuração espacial que necessariamente forçaria um confronto com o outro:

*Portanto, o europeu está correto quando ele teme que a arquitetura de vidro pode se tornar desconfortável. Isto, certamente ocorrerá. E esta não é melhor vantagem. Porque antes de tudo o europeu deve ser arrancado de sua comodidade<sup>7</sup> (Glasarchitektur de Paul Scheerbart, Frampton 1980, 116)*

---

*monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities*

<sup>5</sup>*(...) it only be able to provide cheaper and more varied dwellings if the government increases private industry's interest in dwelling construction by increased welfare measures. If the minimum dwelling is to be realized at rent levels which the population can afford, the government must be requested to (...).*

<sup>6</sup>*"In order to raise our culture to a higher level, we are forced, whether we like it or not, to change our architecture. And this will be possible only if we free the rooms in which we live of their enclosed character. This, however, we can only do by introducing a glass architecture, which admits the light of the sun, of the moon, and of the stars into the rooms, not only through a few windows, but through as many walls as feasible, these to consist entirely of glass - of coloured glass"* Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, 1914 quoted by Frampton

A afirmação de Behne (1919) que “o europeu deve ser arrancado de sua comodidade” demonstra a crítica ao burguês europeu que não se importa e não reconhece a problemática social do operário e dos menos favorecidos (Frampton 1980, 117). Comodidade significa a materialidade do abrigo, o ambiente capaz de satisfazer necessidades como o aconchego, a segurança e a estabilidade. Neste caso, o ambiente do lar é devassado pelo uso de grandes panos de vidro. A transparência passa a significar a exposição da esfera privada ao domínio público que implica no efêmero, no transitório, na instabilidade do fato momentâneo.

Em seu livro *Introdução à arquitetura* Leonardo Benevolo argumenta que o movimento moderno “abalou o quadro de conceitos ao qual esta era tradicionalmente radicada” (Benevolo 1977). Qual seria este quadro de conceitos que a cultura arquitetônica estaria arraigada historicamente? No que diz respeito a noção de ‘vazio’, como o movimento moderno abalou as relações espaciais dos vazios internos e externos? Entende-se aqui vazio interno como o espaço arquitetônico protegido de intempéries; ou seja, a construção que fornece abrigo ao habitante. E por vazio externo, todo o espaço circundante ao espaço edificado. Tanto aquele que possui relação próxima, isto é, o entorno à edificação; como também o espaço externo que se relaciona de forma contemplativa tais como a paisagem urbana e natural. Pretende-se discutir primeiramente a configuração conceitual e histórica do espaço público, vazio externo, e a tectonicidade mínima, vazio interno. Por fim, na última parte deste artigo, pretende-se colocar em debate a relação entre a configuração desta materialidade mínima e monumental por um lado, e por outro, a luta por reconhecimento do seu habitante na esfera cidadina.

## VAZIO INTERNO, VAZIO EXTERNO E RECONFIGURAÇÕES

Observa-se que as colunas são enfileiradas em volta da cela e no espaço interior, ou o vazio interno, no templo de Apolo em Corinto (aprox. 535 A.C.). A primeira colunata trata-se de uma delimitação permeável, que configura um espaço intermediário entre o exterior e o interior do templo. O espaço interno é tomado por dois eixos de colunatas internas. A cela formada por um muro maciço delimita o espaço fechado interior que possui duas entradas principais em sentidos opostos uma a outra. Segundo Leonardo Benevolo, esta simetria do edifício isolado permite a apreensão do edifício em um único ponto de vista. Mesmo que todas as partes do edifício não estejam visíveis, a

configuração deste permite a dedução do todo. O edifício permite ‘ser apreendido em uma só imagem’. (Benevolo 1977, 52)

O eixo de simetria coincidindo com o eixo de ambas as entrada do edifício, enquadram uma percepção quase estática do observador. O espaço interno do templo é configurado quase que por colunas cercadas pelas paredes que preenchem o vazio interno. Esta configuração parte do princípio que o interior do templo era habitado pelos deuses. Desta forma, as colunatas configuravam o habitat dos Deuses. O cheio prevalecia em relação ao vazio.

*Na cela de um templo, a evidência das paredes que se impõem ao visitante, dissimula a impressão unitária do vão, e se o ambiente é dividido em nave, ressaltam em primeiro plano os fustes das colunas que preenchem o espaço. (Benevolo 1977, 52)*

Os construtores da acrópole de Atenas inseriram os edifícios com toda sensibilidade grega em harmonia com a paisagem. A questão do vazio externo na Grécia Antiga é representada de outra forma no contexto urbano quando comparada com o vazio interno de seus templos. Há uma contraposição entre o rigor da composição arquitetônica e a espontaneidade de sua inserção urbana. Os edifícios são livremente colocados considerando as preexistências naturais e artificiais circundantes como ‘espetáculo’ a ser apreciado. (Benevolo 1977, 27) Pode-se argumentar que há uma dialética entre o rigor da geometria imposto pelo conceito de edifício grego e a liberdade das relações com o espaço externo.

Os gregos não consideravam o traçado urbano a priori, nem mesmo na fundação das novas cidades. A implantação de certos edifícios era considerada um fato inteiramente empírico. O conceito de vazio entre as edificações era fundamental para acentuar o senso de proporção entre as partes. Benevolo argumenta que como na organização política da polis, Aristóteles afirmava que se deve conservar o número de habitantes pequeno o bastante para que haja uma relação de reconhecimento entre eles. Apesar da precariedade deste equilíbrio, a escala da cidade - enquanto civitas - relaciona-se à escala urbana, ou seja, a urbs. Neste sentido, a escala e proporções de vazios urbanos configuram os espaços coletivos da democracia grega. O vazio externo configurava o habitat social da polis.

Este delicado equilíbrio entre intelectualismo e empirismo, entre planificação e espontaneidade, é, entre os caracteres da arquitetura grega, o mais precário, e parece de qualquer maneira inseparável do clima político e social da polis democrática. (...) Mas

este clima político, por mais imperfeito e turbulento que seja, é a condição que rege todo o edifício da cultura grega. (Benevolo 1977, 28)

A questão da escala era preponderante dentro do ideário artístico grego. Benevolo ressalta que as artes eram tratadas quase como as ciências, e supunham-se regras objetivas análogas às leis da natureza chamadas de ordem. As conhecidas ordens, dórica, jônica e coríntia significavam a “perfeita disposição regular e perfeita de partes, visando a composição do conjunto”. (Benevolo 1977, 14) Não se trata, de forma alguma, de moldes a serem replicados, e sim uma regra estrutural que pode ser configurada com infinito potencial. A imitação não é uma repetição mecânica, contudo esta mimesis contida no conceito de ordem é uma imitação sensível considerando preexistências e possibilidades de apropriações.

Analogamente, a ordem dórica não é uma forma sensível, visível aos olhos do corpo, mas uma forma intelectual, visível aos olhos da mente; (...) aqui também a variedade das realizações é potencialmente infinita, porque nenhuma imitação sensível, numa série de imitações, pode esgotar as virtualidades contidas no modelo ideal. (Benevolo 1977, 15)

Antes de tratarmos do significado do vazio na arquitetura romana, faz-se necessário ressaltar a visão de ordem intuitiva e episódica que se iniciou no Helenismo. A questão geométrica passa a ser fundamental dentro da teoria urbanística deste período. O abandono das limitações de escala com o desaparecimento da polis grega, e por outro lado, o surgimento das grandes monarquias dos diádocos fazem com que os cânones proporcionais não estejam diretamente relacionados a uma escala determinada. Passa-se de uma visão sistêmica e reflexiva correlacionada com o pensamento grego, para categorias definidas a priori como orientação, forma, dimensão, etc., aplicadas na totalidade urbana como o fez de Hipódromo em Mileto.

Diferenciando-se da arquitetura grega, no período Helenístico houve então um abandono das limitações da referência de escala para dar lugar à composição geométrica regular. No período Romano, deixa-se a percepção estática dos gregos. Critica-se esta apresentação mais direta da obra grega, onde o edifício pode ser apreendido em uma só imagem, e procura-se sintetizar percepções sucessivas do espaço interior. No interior do Panteão em Roma, não há uma parede que pode ser concebida como fundo da composição arquitetônica. O vazio interno não é mais preenchido por colunas, ao contrário, possui uma configuração geométrica definida sem obstáculos interiores. Isto possibilita os diversos percursos internos, onde a visão do conjunto é

completamente interligada com a visão dos detalhes. Assim, a apreensão do conjunto dá-se somente no plano abstrato, sintetizando estas várias imagens mentais do percurso interior pelo visitante. Segundo a descrição de Benevolo, a dissimulação do ‘vão’ interior faz com que colunas e cornijas estejam no mesmo plano mural e que as ordens arquitetônicas adquiram uma certa ambiguidade. Há um dualismo entre a visão unitária do detalhe e a visão de profundidade, do claro-escuro da relação dos objetos em primeiro e segundo planos, da visão à distância.

Mas assim surge o problema de instituir-se uma ligação entre as ordens e a caixa mural e tem início uma série de experiências – absolutamente desconhecidas no mundo grego – sobre relações mútuas entre colunas, pilares, entablamentos e os ambiente (especialmente em abóbodas), das quais tomará impulso, muitos séculos depois, a arquitetura da Renascença. (Benevolo 1977, 55)

O vazio interior possui uma clara definição geométrica, como no caso do Panteão, onde a circunferência é delimitada tanto pelos muros perimetrais como pelo vão formado pela cúpula. Esta articulação entre paredes e abóbodas dá-se de forma contraditória: enquanto o plano mural é esculpido através de colunas e nervuras, subtraindo pequenas ‘massas’, permitindo escavações e formando nichos ao longo de seu perímetro; por outro lado, a cúpula apresenta-se como bloco monolítico contrapondo-se às forças da gravidade. O vazio interno é geometricamente delimitado em três dimensões, formando quase que integralmente o vazio interno como uma esfera. O vazio interior começa a ser fundamental nas relações sociais urbanas.

A composição do espaço exterior não é marcada por limites pré-estabelecidos, e sim por dois elementos arquitetônicos ligados a um eixo de simetria, às vezes na escala geográfica como em Palestrina. Benevolo exemplifica o templo da Fortuna em Palestrina como ‘uma desproporção entre o ponto de vista longínquo, necessário para apreciar o conjunto, e os pontos de vista próximos, que permitem perceber a conformação das partes. (Benevolo 1977, 48) Esta escala ‘geográfica’ somente é percebida no percurso de um ponto a outro deste eixo de deslocamento. Nestas composições o espaço edificado confunde-se com a paisagem circundante, onde este percurso é marcado por elementos que surpreendem, por pausas, etc. A percepção é dinâmica, e diferencia-se da percepção estática e empírica grega, onde cada elemento urbano é cuidadosamente ressaltado pela paisagem.

Esta uniformidade dos traçados urbanísticos e eixos reguladores da ocupação urbana influenciaram de forma marcante o urbanismo moderno. A fundação de novas cidades no Império Romana era caracterizada pela marcação de eixos



principais e a homogeneidade da configuração de vias em quadrados, como em um tabuleiro de xadrez. Estas diretrizes formais contrastavam com a liberdade político-cultural que os romanos deliberavam em certa medida em cada província conquistada. Este conceito de uniformidade do espaço coletivo, em respeito à esfera sociocultural de cada cidadão, será amplamente apropriado no discurso do modernismo no século XX. Segundo Benevolo, os equipamentos públicos, como termas, anfiteatros, obras de infraestrutura, eram amplamente padronizados para permitir uma liberdade e variedade em outros aspectos da vida cidadina. (Benevolo 1977, 50) Posteriormente, esta integridade formal será questionada no período tardo-romano conduzindo à espacialidade medieval marcada pela noção de profundidade do espacialidade. A espacialidade do vazio interior que é configurada pela arquitetura romana clássica será consolidada pelas catedrais, onde será o espaço de expressão da coletividade.

Antes do período Românico, os construtores paleocristãos assumem a ruptura do equilíbrio clássico, ou seja, existem colunas e entablamentos e não mais ordens arquitetônicas na época medieval. O espaço interno começa a ter diversas alturas dependendo da racionalização estrutural e não há relação entre as proporções do vão e o posicionamento das paredes. A integridade formal dá lugar às várias adições geométricas repercutindo na forma exterior da edificação. As dimensões internas são definidas de forma a facilitar a construção e baratear o custo. Como o paraíso celeste é algo transcendente, os cristãos consideravam que o templo devia ser apenas um instrumento de congregação e não de ostentação terrestre.

No templo cristão, a profundidade é o elemento fundamental da composição. A configuração retangular destes pareciam grandes 'barracões' constituídos de diversos fragmentos de construções anteriores. Diversos elementos apropriados de edifícios pagãos e a ausência de relações recíprocas entre eles fazem com que se tenha uma percepção isolada de cada detalhe separadamente. O edifício apresenta-se como uma *collage*. A percepção de continuidade do todo dá-se somente no momento de entrada, com a percepção de profundidade devido ao plano de fundo onde localiza-se o altar. A profundidade e as diferentes determinações de alturas ao longo do seu interior serão os pontos importantes a serem considerados quanto à espacialidade do vazio interior. De acordo com o autor, esta configuração programática influenciará significativamente a arquitetura européia cristã.

*Edifício paleocristão tem um significado programático que vai bem além do resultado imediato, mesmo assim sugestivo: fixam, de uma vez por todas, a orientação fundamental da arquitetura cristã e estabelecem as premissas da arquitetura européia (Benevolo 1977, 68)*

Na arquitetura românica e que mais tarde será consolidada na arquitetura gótica há um profundo interesse pela profundidade concreta experimental da estrutura. Ou seja, a profundidade é considerada além do limite das paredes. Há uma mobilidade e inúmeros arranjos geométricos dentro do espaço interno. Vide o espaço interno da capela Palatina, Aquisgran (796-804). Os cristãos consideravam que o espaço habitado terrestre apresentasse através de formas sujeitas à transformação ilimitadamente. Em suas palavras, 'o ambiente natural e artificial que circunda o homem é um todo contínuo, onde cada forma é perecível e todas as formas são ligadas entre si e com homem, que as percebe e as modifica.' (Benevolo 1977, 84)

A distinção entre o esqueleto de sustentação e os elementos de vedação ficam evidentes na arquitetura gótica. O aprimoramento da técnica construtiva e a criação do arco ogival permitem uma liberdade projetual sem precedentes. Libertando a flecha do arco românico, pode-se fixar, à vontade, a altura da edificação independentemente da distância entre os pés direitos. (Benevolo 1977, 103) Esta liberdade de projeção configura a linearidade e a verticalização do vazio interno.

Conclui-se, então que a configuração interna dos vazios repercute definitivamente na configuração externa. O habitar social que na sociedade grega era configurado no vazio exterior à edificação, a partir da sociedade romana, os habitantes começam a apropriar os vazios internos. Pode-se concluir que a questão da integridade formal iniciada no Helenismo é fortemente configurada na arquitetura Romana: o vazio interno é valorizado e habitado. O segundo momento, em contraposição à integridade geométrica clássica pagã, o interior é construído com muito mais liberdade formal e a profundidade é uma ferramenta espacial vastamente utilizada a partir dos templos paleocristãos. Mais tarde a arquitetura gótica, que abriga os habitantes durante os cultos, levará ao extremo esta liberdade de projeção na variedade de espaços internos e na sua verticalização. O espaço de 'dentro' consolida-se como espaço de relações sociais urbanas.

Mas para os construtores góticos a cruz é simplesmente uma trama de nervuras, que partem de um número qualquer de pilares e enquadram o mesmo número de painéis esféricos, podendo portanto cobrir qualquer planta e tornar-se um instrumento universal capaz de resolver qualquer desarticulação no edifício. (Benevolo 1977, 103)

Segundo Giulio Carlo Argan, o Renascimento retoma questões sistêmicas ligadas ao espaço configurado pelos antigos. Primeiramente a natureza, ou seja, um mundo físico que nos rodeia e que possui uma ordem natural; e por outro, a história como reconstrução do passado segundo uma ordenação lógica. Para os humanistas a história se desenvolve através de uma evolução progressiva. Argan afirma que há uma relação entre o conceito de história e a perspectiva. (Argan 1977, 27) Ambos representam sistemas de ordenamento, a história como sistematização da memória de fatos passados e a perspectiva como ordenação do espaço. Esta consciência do mundo natural histórico representa o sistema pelo qual o artista irá atuar. O artista renascentista interpreta este sistema criando o espaço dentro deste universo natural e histórico. Brunelleschi na igreja de São Lourenço reproduz um esquema medieval de planta, entretanto, ele redefine as proporções em uma simetria perfeita. (Argan 1977, 103) A proporção e a simetria serão, assim, os conceitos determinantes na configuração do vazio interno.

Através da perspectiva pode-se representar a espacialidade dos objetos a priori com certa precisão, antes de sua construção. Sendo assim há uma separação entre o projeto e a construção arquitetônica. Argan aponta em uns dos primeiros tratados de arquitetura que Leon Batista Alberti, teórico renascentista, define desenho como 'toda ideia separada da matéria.' Ele define que o desenho é 'a imagem da obra independente dos processos técnicos e dos materiais necessários para realizá-la; dada a sua criação, buscam-se os modos de realizá-la'. Benevolo argumenta que há 'uma subordinação absoluta das circunstâncias da realização tangível à conformação inteligível. A arquitetura como teoria propõe um controle sobre o mundo natural físico ao mesmo tempo que reivindica um olhar crítico ao passado. Não se aceita o passado como uma sucessão natural, deste modo pela primeira vez, elege-se a antiguidade clássica como uma cultura a ser resgatada. (Benevolo 1977, 143)

Esta sistematização renascentista, esta configuração de uma 'arquitetura de representação' nas palavras de Argan, será questionada sua restrição por correntes não conformistas do Barroco. Artistas como Borromini discutirão os limites da mimese da interpretação natural e histórica clássica para configurar um espaço sem um repertório pré-estabelecido a priori. Borromini propõe a ampliação de novas técnicas e configuração de formas inéditas ou esquecidas. Ele questionará particularmente o distanciamento entre teoria e prática, o projeto não é um ideal teórico, como Bernini considerava o desenho. Borromini colocará em evidência o valor do processo projetual, o designo como

construção, sensível e fluído na sua configuração. Na igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, ao invés de inserir um volume no foco perspectivo da composição, há uma contraposição de volumes côncavos e convexos. Há uma subversão dos sistemas clássicos de geometria, natureza e história, onde questiona-se a autoridade dos Antigos. Borromini parte da experiência de vida, da percepção e sensações dos fenômenos espaciais.

Para o homem sistêmico, para o homem contemplativo, o espaço é um dado revelado. (...) Mas se parto do princípio de que a experiência é o que conta, ocorrerá que na existência da minha realidade poderá constituir a determinação contínua do espaço. O espaço em que faço referência, o espaço em que me movo, o espaço que efetivamente vejo, tudo isto me interessa. E se no primeiro caso tenho uma constância de valor de espaço, no segundo, existe uma transformação contínua de valores de espaço, uma transformação que está ligada com a atividade – minha atividade, a atividade dos demais, a atividade do grupo social ao qual pertença -. Esta é a passagem de uma concepção sistêmica para uma concepção metodológica. A passagem de uma posição contemplativa para uma concepção social do espaço. (Argan 1977, 22)

Segundo Argan, Borromini reivindica uma arquitetura de determinação do espaço através da forma. Uma arquitetura não de representação, mas uma formulação de espacialidade com referência nas exigências cotidianas. O espaço é elaborado segundo a atividade social em um processo inventivo, e sobretudo crítico. A concepção social do espaço nasce da crítica à concepção precedente, contemplativa do espaço. Neste caso a arquitetura de composição passa a ser a composição moderna de espaço. A cúpula desta mesma igreja, em forma de estrela e finalizada em espiral, subverte o sentido de representação do cosmos celeste como elemento conclusivo da edificação. A sucessão de curvas elimina a distinção entre os elementos compositivos construindo um efeito de continuidade. Obtém-se um grande eixo vertical irradiando cheios e vazios, criando tensões entre linhas e planos iluminados por pequenas aberturas na cúpula. Este é um excelente exemplo da não-conformidade da espacialidade barroca. Momento que houve um grande questionamento à soberania religiosa católica na Contrarreforma.

Esta posição crítica do arquiteto em relação à forma resulta em uma busca de método de projeção baseada na concepção social do espaço. Argan (1977, 21) considera esta posição metodológica de configuração do espaço como a primeira base do que será a concepção da espacialidade moderna: um espaço dimensional e direcional, e não mais o espaço proporcional e

simétrico renascentista. (Benevolo 1977, 158) Ao invés da materialidade contemplativa, a ênfase no vazio desmaterializa o espaço para a dinâmica social própria. O *vazio* passa a se qualificar a partir de uma transformação contínua de valores no espaço ligada com a atividade social.

Temos aqui a primeira base do que será, poderíamos dizer, a concepção moderna de espaço: um espaço já não concebido através dos limites perspectivados, mas através de direções quase ilimitadas, indefinidas. (...) Naturalmente, não devemos esquecer de ter em conta sempre a condição do ambiente. Entretanto, esta não é o espaço no sentido arquitetônico, é simplesmente um vazio que todas as vezes se qualifica linearmente, plasticamente, luminotécnicamente e cromaticamente pela forma arquitetônica em seu desenvolvimento contínuo. É afirmar que existe aqui uma busca de uma dinâmica, e não de uma composição de massas, (...) o que se deseja alcançar é precisamente uma dinâmica interior da forma arquitetônica. (Argan 1977, 158)

Talvez a publicação que melhor traduziu esta nova ordem urbana e social foi a Carta de Atenas. (Corbusier 1993, 21) Segundo a 'carta,' a cidade moderna deveria conjugar uma estética urbana condizente com a era da máquina e às novas tecnologias; e por outro lado, introduzir o equilíbrio psicobiológico dos ambientes rurais, inserindo vegetação, luminosidade e ventilação natural. A eliminação entre a dicotomia urbano e rural poderia apaziguar as ansiedades e angústias da vida moderna. Le Corbusier ressaltou que as matérias-primas do urbanismo é o 'espaço', as áreas verdes e a luminosidade natural:

*O IV Congresso CIAM, realizado em Atenas, chegou ao seguinte postulado: o sol, a vegetação, o espaço são as três matérias-primas do urbanismo. A adesão a esse postulado permite julgar as coisas existentes e apreciar as novas propostas de um ponto de vista verdadeiramente humano. (Corbusier 1993, 12)*

Desde os primeiros CIAMs, *Congrèss Internacionaux de l'Architecture Moderne*, a habitação foi colocada como questão fundamental no projeto de uma nova ordem social. No congresso de 1928 em Frankfurt, buscava-se novas alternativas de tipologias habitacionais com o conceito de *Existenzminimum*. Buscava-se através deste conceito de 'subsistência mínima' encontrar a materialidade mínima necessária para um bom desempenho das atividades humanas. A moradia era projetada de modo à otimizar a ergonomia dos espaços e estudar as funções e atividades de cada ambiente. Os arquitetos, com diferentes metodologias, objetivavam baixar o custo de construção através da industrialização do processo construtivo.

Leonardo Benevolo afirma que a premissa de que cada membro adulto da família passaria a ocupar um dormitório individual era extremamente *moderna* para a época. Outra característica de modernismo foi a otimização do espaço interno da cozinha e banheiros com utilização de acessórios e utilitários antes somente vistos em navios. Com o máximo aproveitamento de espaços, seria possível projetar uma moradia mínima sem prejudicar a vivência familiar. A produção segundo o conceito de 'moradia mínima', como propôs Gropius, proporcionaria espaços externos de livre ocupação capazes de proporcionar um sentimento de vizinhança.

A noção de 'subsistência mínima' significa existência, estabilidade, persistência, a busca do mínimo para viver. Neste caso, o vocábulo 'mínimo' exprime a luta pela existência e representa a 'capacidade de ficar só' do reconhecimento afetivo. Esta busca por reconhecimento afetivo implica em adquirir novas capacidades como a autonomia. A luta pelo sentir-se em casa, pela a necessidade de abrigo no mundo moderno, a necessidade de habitar plenamente.

Para que fosse possível atingir objetivos econômicos e sociais, as novas habitações deveriam atender aspectos quantitativos e qualitativos. Fazia-se necessário atingir as massas populacionais urbanas, para que transformações sociais fossem possíveis. A produção em série implicava em propor uma moradia de execução rápida e de baixo custo. Por outro lado, a nova habitação deveria contemplar aspectos de funcionalidade, otimização dos espaços e o uso de novas tecnologias. A *máquina de morar*, como a chamava Le Corbusier, foi caracterizada pela racionalização dos métodos de projeção e o uso de materiais como o concreto armado na moradia urbana.

No CIAM de 1930 intitulado 'A cidade funcionalista' em Bruxelas, a *Ville Radieuse* de Le Corbusier representava experimentos que vinham sendo discutidos desde 1920 na Alemanha. (Tafari and Dal Co, *Modern Architecture* 1986, 219) A *Ville Radieuse* absorveu de alguma forma as idéias filiadas a questões políticas de esquerda. (Frampton 1980, 219) Ernest May insistia na eficiência e economia tanto no projeto como na construção. O conceito de **casa moderna** levou a mudar a tipologia tradicional sequencial de cômodos para uma tipologia setorizada. A casa era dividida em área social, de serviços e íntima Segundo critérios de funcionalidade. De acordo com as ideias apresentadas na *Ville Radieuse*, as tipologias residenciais de apartamentos duplex foram substituídas por habitações mais reduzidas e econômicas.



A segunda consideração do vazio externo como abertura é a liberação do solo urbano. O significado de liberação possui dois aspectos principais: o de livre acesso e o de outorga da área urbana como pública. Primeiramente, era necessário liberar a passagem de pedestres através dos edifícios. A ideia era que as novas habitações coletivas pudessem ser projetadas em volumes suspensos por pilotis. O uso de concreto armado proporcionaria a estrutura independente dos edifícios e a ocupação seria a partir do primeiro pavimento. Assim a massa construtiva estaria suspensa e o solo urbano liberado para a livre circulação. Esta desobstrução do pavimento térreo e adensamento em habitações em altura permitiriam grandes terrenos livres para atividades sociais, públicas e de lazer. Conseqüentemente, com a mesma densidade urbana, haveria uma socialização dos vazios externos à edificação. A ideia era privilegiar a ocupação pelo habitante com a implantação de equipamentos urbanos como parques e áreas verdes ou grandes plataformas e terraços.

O fato de estabelecer novos elementos ordenados em uma determinada disposição espacial proporcionava o máximo de liberdade individual e igualdade de circulação entre seus habitantes. Os novos meios de transportes, especialmente o automóvel, permitiria um novo domínio da escala urbana. O território urbano poderia expandir-se de modo a haver pouca diferenciação entre o campo e a cidade. Onde antes era necessária uma forte compactação do tecido urbano para a acessibilidade aos serviços e equipamentos urbanos, a partir daquele momento, vias expressas exclusivas para veículos integrariam as diferentes partes da cidade. Portanto, a criação de vias de trânsito estaria separada da circulação lenta e tranquila do pedestre do tráfego intenso de automóveis. O automóvel viabilizou a implantação de uma nova escala urbana, apesar das mazelas causadas nos grandes centros urbanos de hoje.

O segundo aspecto é a reivindicação do movimento moderno pela propriedade pública do solo urbano. Nestor Goulart Reis afirma que uma das proposições mais radicais contra as cidades existentes na época foi a subversão da propriedade de uma parcela privada, o lote, para a propriedade pública do lote urbano. (Filho 1967) O urbanismo moderno propôs eliminar a demarcação em lotes e transformar o solo urbano em área pública da seguinte forma: trocam-se as habitações térreas dispostas em quarteirões, que ocupavam grande parte do solo urbano, por habitações coletivas de alta densidade suspensas em pilotis. Neste modelo de propriedade urbana, o solo urbano não pertence ao proprietário particular. É permitido somente o uso e construção por concessão, ou a compra de uma 'projeção' no solo urbano. A projeção é o direito de construir em solo público, contudo mantendo o pavimento térreo para domínio público.

Retomando a análise de Solà-Morales (2002) sobre tradição reducionista do Movimento moderno, abrem-se dois modos nos quais a arquitetura moderna envolve o habitante. De um lado, a procura pela forma pura reduzida ao máximo, que libera o espaço para a ação individual ou coletiva. O espaço vazio e disponível representa a anulação do objeto, sua *desmaterialização*, tanto pela redução de elementos físicos como pela repetição em série de elementos construtivos. Por outro lado, a arquitetura moderna torna-se uma forma de representação social, um objeto simbólico isolado no espaço aberto. Manfredo Tafuri (1979, 124) não considera estes aspectos como extremos isolados um do outro: uma total abstração ou neossimbolismo radical, pelo contrário, relaciona-os em uma circularidade elíptica do vazio moderno presente entre posições distintas: entre a negação e a aceitação de valor.

A análise de Tafuri difere da argumentação de Argan no que diz respeito à passagem de uma concepção sistêmica (renascentista) para uma concepção metodológica (barroca). Ao invés de uma passagem de uma posição contemplativa para uma concepção social do espaço, Tafuri admite uma dialética imanente na configuração e apropriação da espacialidade moderna. Esta dialética admite tensões e complexidades entre a negação de uma concepção sistêmica e a aceitação de valor contemplativo. Para Tafuri, a citada *ênfase no vazio* é ambígua, pois abre a polaridade entre a desmaterialização e a materialidade, a crise do objeto e o objeto simbólico, entre o espaço disponível e o espaço estimável. Estes dois modos de *vazios* que se oferecerem à recepção do habitante, do habitar, relacionam-se ao reconhecimento social como "potencialidade."

Potencialidade significa capacidade de desenvolvimento, força ativa, causalidade eficaz e poder agir. Entretanto, na metafísica em Aristóteles, a noção de potência opõe-se à ação e 'designa o ser em devir ou no estado virtual', designa somente possibilidades. (Durozoi and Roussel 1996) O **vazio potencial** traduz a 'mediação' entre opostos que configura uma trama ao longo do tempo. Esta trama não é linear, e sim em forma de arcos, que são desenhados a partir do ato de narrar. (Kaplan 2003, 1) A procura de diálogo entre duas polaridades configuram arcos hermenêuticos que vão se fechando gradativamente, na medida em que o entendimento das partes começa a configurar um todo, uma unidade, um sentido em um dado momento. Segundo a interpretação de Tafuri sobre o processo de apropriação da arquitetura moderna, pode-se dizer que o vazio potencial oferece-se ao habitante como "atos de **liberdade conscientes** pondo-o no centro de uma **trama** quase inesgotável de relações esboçadas e a completar." (Tafuri, Teorias e História da Arquitectura 1979, 124)

## O VAZIO MODERNO E A LUTA POR ESPAÇO ESTIMÁVEL

A integração com a natureza, a fluidez espacial e liberação do solo urbano eram temáticas recorrentes da configuração do vazio na cidade moderna. Entretanto, o objetivo de “abertura” para uma nova ordem social entrou em contradição com o desejo de abrigo, de autonomia, de preservação da esfera privada. A configuração do vazio moderno abre a polaridade entre a promessa de uma nova ordem social e o desejo de reconhecer-se e ser reconhecido no seu habitat social. Em relação ao impacto cultural relativo a essa desejada materialidade mínima, como configurar o espaço da cidade e do edifício sem abdicar da capacidade de reconhecer e ser reconhecido?

Em *La lutte pour La Reconnaissance*, baseado nos escritos de Hegel, Axel Honneth retoma três modelos hegelianos de reconhecimento mútuo: **do amor, do direito e da estima social**. (Ricoeur 2006, 202) Estas três dimensões de atestação das dimensões afetiva, jurídica e da estima social representam a prática das lutas sociais. O primeiro modelo trata da esfera familiar, da amizade que é colocada sob o título do amor. Antes mesmo de reconhecermo-nos como indivíduos autônomos, reconhecemo-nos como parte integrante de uma família. O reconhecimento mútuo na família faz-se primeiramente entre pais e filhos, para depois desdobrar-se no reconhecimento entre irmãos e irmãs, entre tios e sobrinhos, etc. Reconhecer-se como filho ou filha implica na ação recíproca de ser reconhecido por seus pais. O eu filial será a primeira forma de reconhecimento como indivíduo dentro de um grupo social. (Ricoeur 2006, 205)

No fenômeno da filiação, atesta-se a transmissão de características genéticas e físicas, mas também heranças culturais, valores religiosos entre outros. O projeto parental, ou seja, o amor conjugal que os une, faz dos cônjuges não simples genitores e sim pais de seus filhos. A relação familiar por mais conflituosa ou ausente, tem como consequência as narrativas pessoais que nos fazem continuamente nos ‘reconhecer na linhagem.’ O reconhecimento de si na filiação, como o primeiro nível de reconhecimento mútuo, é a luta por autoconfiança entre a busca de segurança e a necessidade de autonomia.

O segundo modelo é o reconhecimento no plano jurídico. Ser-reconhecido juridicamente é o acesso de igualdade de direitos e oportunidades. Como cidadão, toda pessoa é livre e igual à outra. Na dimensão jurídico-social, o sentimento de consideração toma lugar da autoconfiança do nível afetivo. Nas palavras de Ricoeur, “o respeito assume o lugar da confiança.” (Ricoeur 2006, 211) Para

exemplificar esta questão, a atribuição igual dos deveres e direitos e a distribuição desigual das riquezas de um país, passam a ser um problema moral e ético. A desigualdade social e a negação dos direitos humanos desrespeitam a população, e por consequência, são formas de negação de reconhecimento civil. Estes sentimentos de exclusão podem gerar guerras ou violências urbanas. Entretanto, Ricoeur argumenta que a indignação pode tanto desestimular como mobilizar. O poder de lutar pelos direitos, principalmente por formas pacíficas de reivindicação, pode dar dignidade à condição humana. Pode-se afirmar que a luta por reconhecimento pelo cidadão significa a luta por dignidade.

O último modelo de reconhecimento mútuo é o da estima social. O conceito de estima social resume todas as formas de reconhecimento mútuo, pois a ‘vida ética’ pressupõe-se aos valores jurídicos pois busca também os valores afetivos. Baseado na argumentação de Honneth, Ricoeur aponta que a estima mútua é enfatizada pelos valores morais e éticos de cada pessoa ou mesmo pelo prestígio e consideração que uma sociedade faz de si mesma. As pessoas atestam, validam, avaliam, reconhecem o outro a partir de seus próprios valores:

é com os mesmos valores e com os mesmos fins que as pessoas avaliam a importância de suas qualidades próprias para a vida do outro (Ricoeur 2006, 216)

A partir desta pressuposição, abrem-se perspectivas multidirecionais que anunciam um horizonte amplo de mediações sociais e concepções culturais. Em outras palavras, esta comunidade de valores depende das ‘condições interpretativas solidárias do caráter simbólico das mediações sociais.’ (Ricoeur 2006, 216) O tipo da relação social torna a pessoa ou o espaço ‘estimável’. Na busca por estima social, há uma correlação entre o reconhecimento do plano jurídico e do plano afetivo. Consequentemente, o conceito de estima social resume os modelos de reconhecimento sucessivos (afetivo e jurídico) das novas capacidades adquiridas, pode-se aqui repeti-las *a confiança em si mesmo, o respeito, a dignidade, a estima*.

Na concepção moderna a preservação da esfera familiar poderia ser vista como forma de fortalecimento do convívio social. Garantia-se o espaço familiar, o primeiro modelo de reconhecimento mútuo, com base social para desenvolvimento das atividades de grupos sociais. A tipologia de unidades habitacionais coletivas sob pilotis preservou de certa forma a esfera privada, e ao mesmo tempo, liberou-se o solo urbano para atividades de convívio público, como circulação, atividades sociais e lazer. A continuidade absoluta entre a casa e a cidade, o indivíduo e o coletivo, foi um dos maiores postulados modernos.

Se a escala monumental da espacialidade moderna representou na urbs o sentido de comunidade enquanto civitas, como a sociedade pode construir e construir-se continuamente no espaço planejado? Para os modernos, a escala monumental colocou-se como instrumento de 'dignidade cívica.' Entretanto, o reconhecimento mútuo implica nas 'condições interpretativas' das lutas e práticas sociais em todas as suas dimensões. Talvez nesta noção de mutualidade está o princípio da solidariedade que considera a experiência efetiva em relação ao outro. A luta 'interminável' por estima social é marcada por estas ações convenientes nos espaços de experiência e de vivência social ao longo do tempo.

Segundo Manfredo Tafuri, a reflexão sobre a problemática urbana perdeu suas ações concretas, e cedeu espaço para um projeto ideológico de crença no progresso e transformação social através da mudança do espaço urbano. (Tafuri and Dal Co 1986, 219) As ações concretas que Tafuri se refere, são estudos como os de Walter Gropius sobre a 'moradia mínima'. Já em 1927, Gropius estudou a melhor forma de acoplar todas as atividades caseiras, e ao mesmo tempo fornecendo privacidade para cada membro da família. (Frampton 1980, 140) A planta de um apartamento era minuciosamente estudada, atribuía-se funções, compartimentava-se cômodos para cada habitante na parte íntima e integravam-se áreas na parte social da casa para estabelecer o convívio familiar.

Diante da problemática do habitat moderno, pode-se traçar o seguinte diagrama conceitual sobre a trama da configuração do vazio. Considera-se que a configuração do vazio moderno oscila entre a busca da desmaterialização liberando espaços para o

reconhecimento do cidadão; e por outro lado, a preservação da materialidade mínima para resguardar o sentimento de abrigo e a estabilidade necessária para o reconhecimento afetivo do indivíduo. A configuração do vazio, não é uma síntese entre a esfera pública e privada, e sim tramas narrativas entre o empenho por dignidade cívica e a luta por autonomia e estima. Uma vez que o modelo de reconhecimento mútuo da estima social engloba o reconhecimento jurídico e o reconhecimento afetivo, pode-se concluir que o vazio moderno é a reatualização sistemática da luta por estima mútua.

O vazio moderno oscila entre o polo da desmaterialização da arquitetura que observa a promessa de uma nova ordem social e a busca por dignidade e respeito mútuo, e em oposição a este, o polo da materialidade que configura o abrigo. Este polo caracteriza-se pela capacidade de promover a estabilidade e segurança, além da autoestima resultante da luta por autonomia. Pode-se, então, afirmar que o vazio moderno é a interface entre a desmaterialização e a materialidade que configura a interface a subsistência mínima para resguardar o sentimento de abrigo e propiciar o reconhecimento da estima mútua. Neste sentido, a ação de apropriação social do espaço público está relacionada com o sentido de luta e enfrentamento presente na condição de modernidade. A concepção não tectônica, a esbelteza das peças estruturais, a redução dos espaços internos e a poética da transparência passaram a caracterizar a trama arquitetônica para aquisição de novas capacidades e potencialidades, e ao mesmo tempo, habitar e sentir-se em casa apesar das incertezas e angústias da modernidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico: desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.
- BENEVOLO, Leonardo. *History of modern architecture*. Vol. 1. Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 1977.
- CORBUSIER, Le. *A carta de Atenas*. 1a Edição (1941). Translated by Rebeca Scherer. São Paulo: HUCITEC, EDUSP, 1993.
- DUROZOL, Gérard, and André Rousset. *Dicionário de Filosofia*. 2a Edição. Campinas: Papirus, 1996.
- FILHO, Nestor Goulart Reis. *Urbanizacao e teoria*. Sao Paulo: USP, 1967.
- FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. London: Thames and Hudson, 1980.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. Translated by Alvamar Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. 4.ed. Translated by J. Guinsburg e Ingrid Dormien. Sao Paulo: Perspectiva, 1988.
- KAPLAN, David. *Ricoeur's Critical Theory*. SUNY Press, 2003.
- MUMFORD, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. London: The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1960.
- MURRAY, John. *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. London: William Smith, D.C.L., LL.D, 1875.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios*. Barcelona: Gili, 2002.
- TAFURI, Manfredo. *Projet et Utopie*. Translated by Françoise Brun and Ligya Ravé-Emy. Paris: Bordas, dunod, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Teorias e História da Arquitetura*. Lisboa: Editora Presença, 1979.
- TAFURI, Manfredo & FRANCHESCO DAL Co. *Modern Architecture*. Translated by Robert Erich Wolf. Vol. II. New York: Electa, Rizzoli, 1986.