



## O LEGADO DE WRIGHT

Vincent J. Scully<sup>1</sup>

Antes de abordar o problema do legado cultural de Wright é necessário que consideremos por um instante o que foi o trabalho deste arquiteto e o que ele tinha para legar. Frank Lloyd Wright (1867-1959) foi o mais americano de todos os arquitetos que já trabalharam neste continente. De um modo especial, foi um americano dos fins do século XIX e seu trabalho, desde os últimos anos da década de 1889 até sua morte, em 1959, desenvolveu temas que calaram fundo na consciência nacional e que já haviam sido explorados no campo literário por James F. Cooper (1789-1851), Henry David Thoreau (1817-62), Herman Melville (1819-91), Walt Whitman (1819-92) e Mark Twain (1835-1910).

O próprio Wright acreditava-se herdeiro da tradição jeffersoniana. Como Thomas Jefferson (1743-1826), ele detestava a cidade e proclamava as virtudes morais da vida campestre. No entanto, a paisagem americana era mais vasta, mais aberta e mais hostil do que quaisquer

---

<sup>1</sup> Vincent Joseph Scully Junior é professor emérito de História da Arte e Arquitetura na Universidade de Yale (New Haven CO, EUA). Nascido em 1920 nesta cidade, formou-se naquela instituição para onde voltou mais tarde a fim de completar seus estudos no campo da arte (Mestrado em 1947 e Doutorado em 1949), depois de ter servido cinco anos no Corpo de Fuzileiros Navais durante a *Segunda Guerra Mundial* (1939/45). Com exceção de um ano passado em Roma e outro na Grécia, Scully tem lecionado desde então em Yale, onde dirigiu cursos de História de Arte Grega e de Arquitetura Norte-Americana, além de pesquisas sobre História da Arte e cursos de bacharelado em setores afins. Aposentou-se oficialmente em 1989. Foi um escritor prolífico, tendo publicado vários livros, entre os quais: *The Shingle Style* (1955), *Louis I. Kahn* (1961), *The Earth, the Temple, and the Gods: Greek Sacred Architecture* (1979), *American Architecture and Urbanism* (1988), *Pueblo: Mountain, Village, Dance* (1989) e *Modern Architecture and Other Essays* (2003); alguns dos quais conquistaram prêmios como destacados trabalhos de erudição nos anos em que foram publicados.

outras conhecidas pelos europeus. A vida humana no nosso cenário era mais móvel, menos arraigada ao local do que fora durante séculos e séculos na Europa. Devido a este fato, o problema peculiar americano era o da criação de um ambiente onde fosse possível residir permanentemente e onde as realidades desse lugar se tornassem sensíveis ao sentimento humano através das formas arquitetônicas.

O trabalho de Wright – que em si próprio representou o apogeu de um processo evolutivo iniciado por Henry Hobson Richardson (1838-86) e levado adiante pelos arquitetos das *shingled houses* (casas com telhados de tabuinhas), típicas da década de 1880 – relacionou-se com esse tema duplo e explorou-o. Assim, desde o início até o fim de sua longa carreira, as construções de Wright foram primordialmente de caráter ambiental, isto é, espacial; e esse espaço era inimitavelmente americano. Antes de tudo era expansivo, aparentemente ilimitado e contínuo, como o próprio continente aos olhos europeus.

Corria do interior para o exterior em grandes faixas contínuas como as estradas que cruzam a pradaria. Como ele, Wright criou uma imagem persuasiva do local e da vida naquele lugar; uma imagem cuja continuidade, imensidão e novidade faziam Cooper lembrar-se de um “mar de árvores” e de um “mar de relva”; levava Whitman chamá-la de uma “Estrada Aberta”; era a imagem transportada por Huck e Jim, de Mark Twain, na sua balsa que descia o Mississippi.

A esse meio ambiente de largueza e mobilidade, Wright adicionou os opostos de permanência e segurança. Os espaços contínuos de seus projetos residenciais eram geralmente baixos e fracamente iluminados; assemelhavam-se a cavernas e eram conjugados no centro por lareiras maciças, como as casas coloniais americanas do século XVII. Nos prédios maiores, Wright construía espaços verticais frequentemente contínuos, iluminados por cima e isolados do meio exterior, o que criava então um mundo puramente ideal.

Wright reuniu assim dois instintos opostos que eram particularmente fortes na América: o da **mobilidade** e o da **segurança**. Esses dois sentimentos podem ser melhor vistos na *Frederick C. Robie House* (1908/09, Chicago IL) onde a massa da chaminé parece sustentar o restante da construção, a qual, embora pesada, parece elevar-se e alçar voo tal qual um avião. Nessa síntese dos opostos, a intenção de Wright era magnetizar o indivíduo fragmentado, colocando-o em um estado de serenidade e paz, a “Grande Paz” de um espaço fechado, mas permanentemente em expansão, ao qual ele próprio frequentemente se referia.



*Frederick C. Robie House (1908/09, Chicago IL)*

Em segundo lugar, Wright tentou alcançar seu objetivo pelo desenvolvimento de outro instituto americano – o da **unidade** –, no qual todas as partes separadas têm de dar algo de sua identidade individual conforme se fundem em um todo. Foi então que ele reestudou a estrutura, o detalhe e o todo na arquitetura tradicional a fim de criar novas formas, inteiramente a serviço de uma ideia espacial – a qual deveriam corresponder as formas sólidas dos prédios, profundamente interpenetradas e entrelaçadas, constituindo um todo. Dessa forma, os espaços de Wright tornaram-se compulsivos, atuando a tessitura da construção no sentido de compelir e exprimir sua continuidade. Seu ritmo foi sempre modular, começando com retângulos interligados, evoluindo mais tarde para formas hexagonais – mais “reflexas”, conforme o arquiteto as chamava – culminando durante seus últimos anos em curvas e espirais, com mais continuidade que as anteriores.

O curso total dessa evolução foi no sentido da unicidade. Sua geometria era sempre simples, de modo que em uma construção de Wright, a despeito da riqueza de sua imaginação plástica, nada surge realmente inesperado. Não há atos esculturais súbitos, como na obra de Le Corbusier (1887-1965); não há divagações livres, como na de Alvar Aalto (1898-1976). De acordo com essa totalidade, o mobiliário era embutido, construído mais em concordância dimensional com a arquitetura que com o ato humano; e aí novamente – como se desejava a serenidade total – também não há variações inesperadas.

Dentro desse mesmo padrão, os quadros e peças de escultura – corporificação de atos individuais – não eram bem aceitos em uma construção de Wright, a menos que pudessem ser entrelaçados como elementos subordinados dentro do ambiente arquitetônico tomado como um todo. De novo aqui, devemos nos lembrar do caráter compulsivo da unidade democrática de Whitman na “Estrada Aberta”, observada por D.

H. Lawrence (1885-1930); e o desejo da sociedade americana de heterogeneidade na busca da homogeneidade, que Alexis de Tocqueville (18905-59) já havia observado.

Poder-se-ia dizer muito mais a respeito do estilo de Wright, mas é melhor voltarmos a esse ponto mais tarde em termos do principal problema que nos propusemos a abordar, isto é, “que elementos da herança deixada por Wright podem ser reconhecidos no ambiente arquitetônico americano de hoje?”. Essa é provavelmente a pergunta mais difícil que pode ser feita a qualquer arquiteto ou crítico de arte americano na atualidade. Pode parecer desnecessariamente paradoxal que eu externe tal opinião, tendo em vista minha insistência em afirmar o americanismo da obra de Wright. Se era tão inequivocamente um reflexo próprio nosso, dos americanos, não seria de esperar que nos parecesse natural?

A questão não é, contudo, tão simples. É difícil porque uma herança – e especialmente uma herança artística e intelectual – é algo que o passado nos lega para que o usemos no presente e, portanto, tem em si o germe do desenvolvimento futuro. Uma herança, por definição, pertence aos vivos; é presumivelmente propriedade destes e revela-se nos atos como qualidade especial de suas próprias vidas. Se esse conceito é verdadeiro, os vivos podem ainda usar uma herança de duas maneiras: ou realizando novas coisas com ela; ou empregando-a como meio de conservar o passado de maneira viva no presente.

Se olharmos para as obras dos discípulos mais próximos de Wright não nos conseguiremos convencer de que elas atingiram quaisquer dessas duas finalidades. Na verdade, muitas das últimas construções do mestre talvez devam bastante a alguns dos membros mais velhos do *Taliesin Fellowship*, tais como John H. Howe, Eugene Messelink e William Wesley Peters (1912-91). Contudo, até que a *Fellowship* comece a produzir trabalho de sua própria lavra, nós, de uma maneira geral, não poderemos saber que herança Wright realmente deixou àqueles que mais se achegavam.

Por outro lado, os últimos prédios construídos por muitos dos primeiros alunos de Wright – e por eles imaginados – levam-nos a acreditar que o mestre deixou muito pouco nesse particular. Eles geralmente parecem projetar não de acordo com seus princípios, mas sim à sua maneira. Esse fato não deve constituir surpresa, já que Wright certamente era fonte de uma força criadora comparável à de Michelangelo (1475-1564), para cujos seguidores foi inventada a palavra *manieristi*.



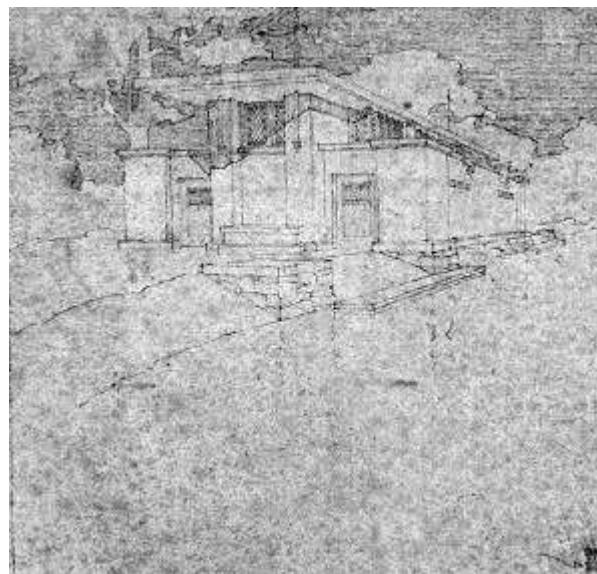
Apresenta-se aqui um problema especial, porque Wright em seus últimos anos inclinou-se a engrossar a cortina de fumaça que – como a maioria dos artistas americanos do século XIX – permanentemente mantinha entre si mesmo e o mundo. É possível que a cortina tenha se tornado especialmente opaca entre o grande arquiteto e seus aprendizes, pois a atmosfera culturalmente refinada na qual eles viviam e trabalhavam nos dois *Taliesins* só pode ter aprofundado sua mistificação. Assim, suas construções parecem derivar cegamente do que Wright dizia – daquilo que talvez possa ser descrito como culto da personalidade – do que propriamente ele fazia.

O trabalho de Wright, no que tem de melhor, era inerentemente vigoroso, a despeito do sentido eufórico de seus espaços. Os valores “naturais” que ele aclamava em palavras e que as superfícies dos materiais em suas últimas obras tendiam cada vez mais a celebrar eram, na verdade, geralmente disciplinados por uma tessitura estrutural integral e pela geometria simples a que já nos referimos referi antes. Esse vigor e abstração não se fazem evidentes se não raramente no trabalho de seus aprendizes, que tende a se concentrar mais nos aspectos superficialmente decorativos, pitorescos e, com frequência, esteticamente sentimentais do trabalho do famoso arquiteto. Ao mesmo tempo, o próprio poder de abstração de Wright declinou nos seus últimos dez anos, cedendo lugar à pressão do número excessivo de construções, às pressas, ao desejo de surpreender e talvez até mesmo em virtude da adulação doentia encorajada pelos que viviam à sua volta.

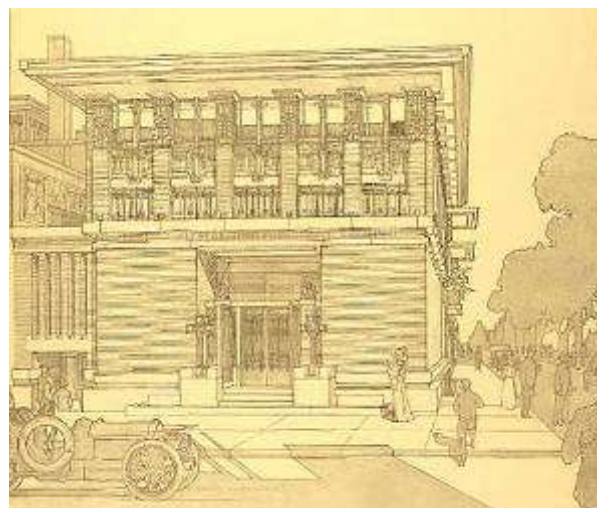
Por todas essas razões, o fim da década de 1940 e os anos 1950 talvez não tenham sido um bom período para um jovem arquiteto trabalhar sob a orientação de Wright; ou dele receber inspiração; e devemos então recuar mais no tempo a fim de descobrir os testemunhos mais fortes de sua herança. Ao fazê-lo, descobrimos que somos levados mais de uma geração atrás, a 1910 e 1911, quando os primeiros trabalhos do mestre eram publicados por Ernst Wasmuth, em Berlim, Alemanha, sob o título: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*.

A influência de Wright na Europa data dessa época e teve ação formativa direta dos estágios intermediários da arquitetura moderna do Velho Mundo. Walter Gropius (1883-1969), por exemplo, tomou os projetos do *Yahara Boat Club* (1902, Madison WI) e do *Mason City National Bank* (1908, Mason City IW) e adaptou-os com poucas modificações a sua fábrica modelo apresentada na exposição da *Werkbund*, ocorrida em 1914, em Colônia, Alemanha. Alguns arquitetos holandeses seguiram as ideias de Wright ainda mais de perto na década de 1910 e

nos anos seguintes, a tal ponto que ruas inteiras de Amsterdã parecem ter sido construídas pelo americano. Um exemplo mais significativo são as experiências neoplásticas de Theo van Doesburg (1883-1931), Georges Vantongerloo (1886-1965) e outros, que parecem ter derivado mais diretamente da obra de Wright que da pintura cubista francesa, a qual logicamente devem muito. O que foi dito também se aplica ao movimento holandês *De Stijl* em seu conjunto, de modo que até mesmo as pinturas “maturas” de Piet Mondrian (1872-1944), no início da década de 1920, embora resultantes do processo de desenvolvimento pessoal do artista, não são entretanto tão diferentes de muitas das formas primitivas de Wright como poderiam ver-se nos volumes de Wasmuth.



Yahara Boat Club (1902, Madison WI)



Mason City National Bank (1908, Mason City IW)

É perfeitamente visível que o princípio diretor estético da *Bauhaus* de Gropius, em Dessau, Alemanha, entre 1925 e 1926, derivava do neoplasticismo regularizado em um sistema

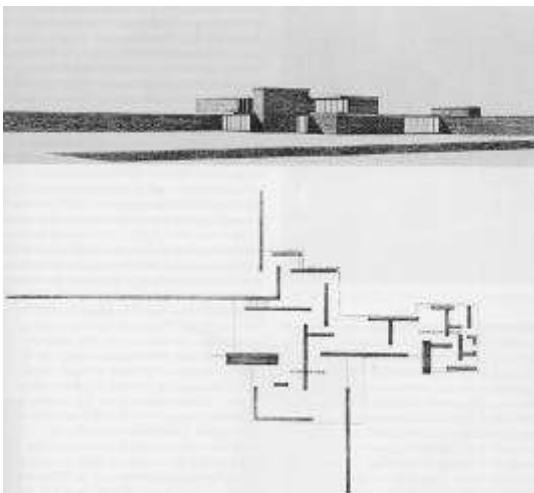
plano por Mondrian. Pode-se então indagar legitimamente se o *International Style* da década de 1920 não era em grande parte uma herança de Wright.

É verdade que o trabalho do mestre americano não parece ter sido de grande influência para Le Corbusier, sobre quem o sentimento da tradição europeia – e especificamente da tradição mediterrânea – agiu aparentemente de modo tão forte quanto a tradição americana sobre Wright. Talvez possa, porém, ser percebida no projeto cruz-axial da primeira *villa* construída em La-Chaux-de-Fonds, em 1905, pelo arquiteto franco-suíço, uma certa influência do seu colega do Novo Mundo.



Villa Fallet (1905, La-Chaux-de-Fonds, Suíça)

Na obra de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), na década de 1920, entretanto, a herança do americano apresenta-se com bastante evidência. Na realidade, é até possível acompanhar uma esplêndida competição entre seus espaços contínuos, tipicamente americanos; e a predileção de Mies pelos elementos neoclássicos, desde o projeto feito por este último para a *Casa de Campo em Tijolo*, de 1923, até seu pavilhão (1929, Barcelona, Espanha).



Casa de Campo em Tijolo (1923)



Pavilhão Alemão (1929, Barcelona, Espanha)

Aqui também a influência do Movimento Construtivista entrou em jogo de modo que a própria construção assemelhava-se a uma escultura de Naum Gabo (1890-1977), mais na sua parte ambiental que na sua condição figurativamente ativa mesmo quando uma figura humana de Georg Kolbe (1877-1947), máxima, em sua faixa de água, parece criar todo o ambiente construtivista com um único gesto humano. O *Pavilhão Alemão de Barcelona* também combina todo o espaço fluente da “Estrada Aberta” americana com os muros fechados de um jardim europeu, de modo que os componentes americano e europeu do *International Style* encontraram sua união harmônica naquele prédio pequeno e temporário, onde se formou uma imagem otimista e universal do homem no mundo moderno.

Para o próprio Wright, as décadas de 1910 e de 1920 foram um período difícil. De certa maneira, ele havia esgotado as imensas possibilidades da tradição que herdara da cultura do século XIX e iniciara uma série de experiências com as possibilidades monumentais da arquitetura pré-colombiana, como se procurasse raízes mais profundas para o desenvolvimento futuro na cultura aborígene ou pré-européia do continente. Essa jornada à procura de uma nova herança ele fez sozinho e é possível que não tenha alcançado sucesso completo antes da década de 1930, quando sua própria herança voltou a ele mais uma vez, conforme a ia percebendo na obra madura dos arquitetos europeus que anteriormente haviam sofrido sua influência. Desta forma, certas edificações como a “Casa da Cascata” – *Edgar J. Kaufmann House* (1934/36, Bear Run PA) – e muitos prédios dos chamados “usionianos” representavam um outro estágio do *International Style*, no qual o próprio traçado de Wright via-se iluminado e reforçado por um intercâmbio recíproco que tivera lugar entre a América e a Europa. Todavia, Wright imediatamente rejeitou

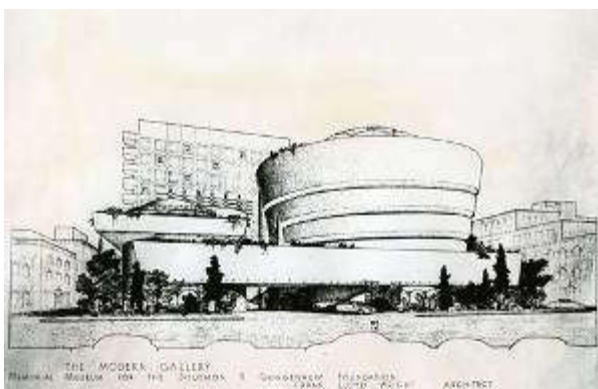


essa relação e dela escapuliu para as continuidades últimas de seus círculos e espirais.



Edgar J. Kauffmann House (1934/36, Bear Run PA)

Também na última fase de Wright, tornou-se aparente uma outra jornada no tempo, já agora na direção do Mediterrâneo não-helênico; para as formas de Creta, Malta, Sardenha e – acima de tudo – da Roma de Adriano (76-138 d.C.). Essa influência percebe-se de maneira mais evidente, por exemplo, na forma transbordante do *Solomon R. Guggenheim Museum* (1959, New York), onde a espiral crescente e decrescente é contínua, sendo o conjunto iluminado do alto através de uma abóbada de vidro.



Solomon R. Guggenheim Museum (1959, New York)

No fim, portanto, Wright parece – como muitos homens modernos – ter rejeitado todas as heranças imediatas em favor de outras mais antigas, que ele próprio foi escavar no passado remoto. Aí está também outra rejeição típica da Europa – rejeição esta explícita em grande parte da mais vívida mitologia americana – e uma concentração uma vez mais, sobre o caráter original daqueles instintos americanos básicos, aos quais já me referi antes: a mobilidade e a segurança, a estrada na espiral, e a paz perfeita do engolfamento na concha contínua do círculo.

Se Wright rejeitou a Europa, não é surpresa que – com apenas algumas exceções expressivas – a Europa também o tenha rejeitado de um modo geral. Tal fato criou, no entanto,

problemas especiais relativos à herança wrightiana nos próprios EUA, porque os europeus – ou os que estudaram na Europa – têm geralmente dominado a política das escolas de arquitetura americanas.

Durante a juventude de Wright, a Academia de Belas-Artes francesa dominava a situação e, no próprio Wright, desenvolveu-se um sentimento de hostilidade para com as faculdades que o colocariam em má situação mais tarde. A *Beaux-Arts* preponderou até a chegada de Gropius e seu grupo em Harvard (Cambridge MA) nos últimos anos da década de 1930. Tal acontecimento foi saudado por Wright com escárnio, o qual por sua vez foi respondido por Gropius e seus discípulos com o que só podemos denominar de “ódio venenoso” a Wright e a todas as suas obras. Raramente as visitavam e é até difícil acreditar que tenham lido seus livros. A antiga reciprocidade foi esquecida ou, mais precisamente, foi atribuída a uma época já passada, na qual o próprio Wright foi situado.

Os estudantes de alto gabarito que se agruparam em torno de Gropius e de seus assistentes em Harvard e em outras escolas na década de 1940 foram doutrinados de modo a não acreditar nos motivos wrightianos e a assumir uma espécie de desprezo sociológico por suas obras. Dentro em pouco, os arquitetos mais jovens estavam eles próprios trabalhando como críticos na maioria das escolas de arquitetura em todo o país e, hoje em dia, tornaram-se diretores de muitas delas. É essa a razão pela qual não se fez nenhum esforço sério e constante para ensinar e aperfeiçoar os princípios arquitetônicos de Wright na América, fora dos chamados *Taliesins*, que eram produtos do próprio mestre. É verdade que muitos alunos das boas escolas têm ocasionalmente tentado furar esse bloqueio, mas, devido à falta generalizada de uma crítica simpaticante e bem informada, seus trabalhos têm usualmente tendido para um tipo de pastiche pitoresco do mestre, não muito diferentes – embora mais livre das construções dos seus alunos mais diretos. Essas tentativas, entretanto, vêm diminuindo muito ultimamente, não por causa dos preceitos de Gropius – que é geralmente tido pela maioria dos jovens da atualidade como um arquiteto desinteressante –, mas devido ao exemplo de Mies van der Rohe.

O trabalho de Mies nos EUA – a partir de 1939 – começou a ser encarado por volta de 1950 como algo tão reverentemente simples, claro e tão lindamente executado, que podia ser ensinado sem embaraços como se fosse uma disciplina acadêmica. A assimetria e a continuidade dos primeiros trabalhos de arte moderna cediam lugar a volumes espaciais altos e unitários, separados uns dos outros, muito

remotos sob o ponto de vista clássico; e menos insistentemente proporcionados e dirigidos do que os espaços de Wright. Dessa maneira, Mies oferecia não só um bom conjunto de métodos e formas possíveis de serem ensinados, mas também uma fuga à obrigatoriedade do movimento. Seu trabalho parecia reafirmar, de modo permanente, valores transmissíveis, sobre os quais se poderia basear um sistema arquitetônico geral.

Durante estes últimos dez anos, portanto, Mies transformou-se no verdadeiro sucessor da *Beaux-Arts* e, na realidade, seus seguidores – de Philip Johnson (1906-2005) a Minoru Yamasaki (1912-86) – vêm-se aproximando passo a passo de um estilo abertamente classicizante. Um outro aspecto persistente do pensamento americano – o que anseia por urbanidade e, conseqüentemente, pelo estilo europeu – está assim claramente hoje no comando. A influência da arquitetura mais recente de Le Corbusier também já começa a se fazer sentir, embora a sua corporificação da força humana pareça não estar sendo perfeitamente compreendida no Novo Mundo.

Conforme vão surgindo as formas americanas baseadas no exemplo europeu, percebe-se que elas têm demonstrado exatamente a mesma qualidade que as europeias têm apresentado nos EUA a partir do século XVIII. Quer dizer: são mais apertadas, mais finas e mais nervosas que as obras europeias. Ganham em extensão, com a parede americana; e tendem a perder em volume, massa e profundidade, tornando-se lineares e decorativas. É curioso observar que, quando seus autores são acusados de abusar dessas qualidades, eles geralmente descarregam a culpa sobre aquele velho continente americano, hostil, a que já me referi antes – o sol escaldante, os mosquitos, a chuva gelada e as súbitas mudanças de temperatura – que parecia exigir que se levante uma cortina hermeticamente fechada contra o tempo, de modo que qualquer plasticidade que se deseje só pode ocorrer na linha e no plano, não permitindo o emprego de três dimensões. Em contraste, Wright explorava exatamente os mesmos requisitos a fim de criar uma plasticidade ambiental por meio de ressaltos e recessos, enquanto Le Corbusier as tem usado para criar imagens de musculatura ativa.

Por todas essas razões, a herança de Wright não parece ser abertamente forte na atualidade. Porém, há duas perguntas ainda que podemos fazer. Primeiro: não será essa herança realmente mais saturante do que parece? Segundo: não reviverá por acaso essa herança no futuro?



*Alden B. Dow. Down Home & Studio (1939/40, Mindland MI)*

É verdade que muitos arquitetos da geração intermediária – de Alden B. Dow (1904-83) a Harwell H. Harris (1903-90) ou Edward D. Stone (1902-78) – devem bastante ao contato limitado que têm tido com os trabalhos de Wright; trabalhos estes que eles portanto têm podido usar em circunstâncias adequadas. Richard Neutra (1892-1970), que estudou durante um curto período de tempo com Wright, na década de 1920, fez uma carreira longa e brilhante, empregando formas que derivam essencialmente daquela síntese entre Wright e a Europa e à qual já me referi antes.

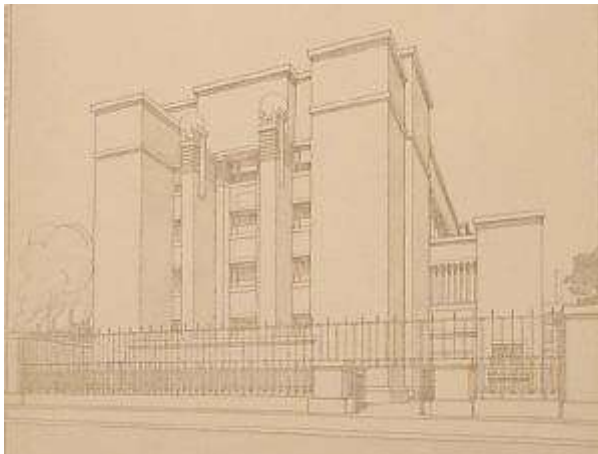
Outros arquitetos – mesmos os de tendências mais clássicas, como Johnson – reconhecem sua dívida para com o sentido espacial do mestre. Na verdade, a maior parte da arquitetura americana de hoje em dia pode ser distinguida da maioria das obras de estilo europeu justamente por esse seu controle da progressão espacial, por sua hierarquia e apogeu, elementos que no final das contas são uma herança de Wright.

Por outro lado, tal controle espacial por parte de nossos arquitetos de tendências clássicas parece estar enfraquecendo cada ano que passa, conforme eles concentram-se sobre o enriquecimento plástico ou a separação dos espaços e massas estáticos herdados de Mies. Assim, pode acontecer que as lições sobre o espaço apreendidas de Wright dentro em pouco terão de ser reestudadas. Ao mesmo tempo, certos aspectos daquele espaço, tal como o vemos hoje em dia, estão entre os fatores primordiais que mais nos separam de Wright.

Sua unidade rítmica, seu esmerismo, seu abrandamento de todas as ações individuais e, acima de tudo, seu senso dramático de enfiamento e libertação, acrescentam, efeitos de manipulação e serenidade forçada que não podemos mais aceitar como uma imagem verdadeira do nosso mundo. Sua união paradoxal do abrigado com o expansivo parece ser agora



um produto do otimismo irrealista do século XIX; e do qual não podemos participar. Assim, o espaço de Wright parece e a muitos de nós o último alento de algo, não uma herança – como tanto a queremos – que possamos verdadeiramente usar, conforme tentamos não encontrar um abrigo, mas sim agir para nós mesmos e, em um sentido humanístico, corporificar aqueles atos em uma forma arquitetônica.



*Larkin Administration Building (1904, Buffalo NY)*

Entretanto, o trabalho de Wright, se estudado de modo apropriado por uma nova geração, poderá revelar também uma herança de ação. Por exemplo, a organização do *Larkin Administration Building* (1904, Buffalo NY); uma estrutura de colunas e tímpanos com torres de serviço em tijolos está atualmente encontrando um novo desenvolvimento com Louis I. Kahn (1901-74), autor dos *Richard Medical Research Laboratories* da Universidade de Pensilvânia (1957/65, Filadélfia PA). Desapareceu o antigo engolfamento espacial; agora os espaços são expostos e receptivos, embora ainda definidos, como Wright os definiria, por um sistema estrutural integral e rigorosamente concebido.



*Richard Medical Research Laboratories (1957/65, Filadélfia PA)*

Na verdade, a estrutura atual parece fazer os espaços de acordo com sua própria lei intelectual, de modo que o conjunto do prédio transforma-se na imagem do meio ambiente separado de nós e com a sua própria verdade objetiva, não em uma construção que parece indevidamente projetada para colocar os seres humanos em um estado de euforia.

Concebe-se assim a nossa volta para Wright no futuro, de modos muito diversos e por muitas e novas razões. Conforme nós rejeitamos conscientemente tanto a segurança quanto a mobilidade que ele nos assegurou que tínhamos, talvez descubramos que nos achamos pela primeira vez bastante esclarecidos para conhecer sua obra. Conforme nos compenetramos objetivamente sobre o problema do ambiente, estrutura e ação que constituem a arquitetura, é possível que nos achemos – de surpresa – na própria essência de sua herança e que possamos mais uma vez usar o nosso passado imediato.



*Frank Lloyd Wright (1867-1959)*

**FIM**