



SOBRE A ABSTRAÇÃO NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA MODERNA

Hilton Berredo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências da Arquitetura, área de concentração em Pensamento História e Crítica.

Orientador: Profa. Dra. Beatriz Santos de Oliveira

Rio de Janeiro
Fevereiro 2007

SOBRE A ABSTRAÇÃO NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA MODERNA

Hilton Esteves de Berredo

Profa. Dra. Beatriz Santos de Oliveira

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, área de concentração em Pensamento História e Crítica.

Aprovada por:

Presidente, Profa. Dra. Beatriz Santos de Oliveira

Profa. Dra. Ceça Guimaraens

Prof. Dr. João Masao Kamita

Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho

Rio de Janeiro
Fevereiro 2007
Ficha Catalográfica

Berredo, Hilton.

Sobre a Abstração na Historiografia da Arquitetura Moderna/ Hilton Berredo. - Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2007.

ix, 207p. il.; 29,7cm

Orientador: Profa. Dra. Beatriz Santos de Oliveira

Dissertação de Mestrado – UFRJ/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2007.

Referências Bibliográficas: p. 200-207

1.Abstração, Autonomia, Arte e Arquitetura. 2. Analistas Historiográficos. I. Oliveira, Beatriz Santos de. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III. Sobre a Abstração na Historiografia da Arquitetura Moderna.

RESUMO

SOBRE A ABSTRAÇÃO NA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA MODERNA

Hilton Berredo

Profa. Dra. Beatriz Santos de Oliveira

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Resumo

O objetivo deste texto é apresentar o universo de conceitos e problemas que envolvem a idéia da abstração na arquitetura moderna. De início, o termo ‘abstração’ é investigado na pintura abstrata, discutindo-se seus traços de “internacionalismo”, e “irracionalidade”, bem como sua aparência visual desprovida do sentido de representação do mundo visível. A análise revela a centralidade do conceito de autonomia delineado como autonomia das condições de produção, autonomia formal e autonomia da experiência estética. Tais noções são primeiramente discutidas com relação aos conceitos e modelos arquiteturais de Kasimir Maliêvitch. Três análises historiográficas são discutidas em seguida e a narrativa da arquitetura moderna brasileira surge empenhada na procura de uma genealogia própria, distante das preocupações abstracionistas. Lucio Costa inicia essa narrativa com Oscar Niemeyer ao centro, cuja fortuna crítica internacional é explicada à luz da discussão sobre abstração e tradição nacional. Segue-se uma análise de textos de Costa, Le Corbusier e Walter Gropius e outros de autoridades na história do período. Como resultado, surge uma pluralidade de questões envolvendo a arquitetura moderna: colaborações e diferenças entre artistas e arquitetos; similaridades e diferenças entre as práticas da arte e da arquitetura; diferenças no papel da abstração na arquitetura e na historiografia no Brasil e no exterior; o papel da analogia visual como um argumento crítico; e a unidade dos três princípios albertianos como um fator limitador da manipulação formal abstrata livre na arquitetura moderna.

Palavras-chave: Abstração, Autonomia, Arte abstrata, e Arquitetura moderna

Rio de Janeiro
Fevereiro 2007

ABSTRACT

ABOUT ABSTRACTION IN THE HISTORIOGRAPHY OF MODERN ARCHITECTURE

Hilton Berredo

Profa. Dra. Beatriz Santos de Oliveira

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

The objective of this text is to present the universe of concepts and problems evolving around the idea of abstraction in modern architecture. The term ‘abstraction’ is first investigated in painting, in its characteristics of “internationalism” and “irrationality”, as well as in its visual appearance deprived of the sense of representation of the seen world. The central concept of autonomy is devised as autonomy of the conditions of production, formal autonomy and autonomy of aesthetic experience. The architectural concepts and models of Kazimir Malevich and the problems arising from the contemporary interdisciplinary situation are seen under this light. Abstraction in modern architecture is then approached through three analysis of its historiography. At this point the narrative of modern architecture in Brazil is seen as searching for its own genealogy, away from the concerns of the abstractionists, closer to nationalistic preoccupations. Lucio Costa starts a narrative with Oscar Niemeyer at its center. First welcomed as an original contributor and later charged of empty formalism, the critical fortune of Niemeyer is explained in the light of the discussion of abstraction and national tradition. Follows a tentative historiography of abstraction in the analysis of texts by Costa, Le Corbusier and Walter Gropius and of authoritative history texts from 1929-1960. As result, a plurality of questions are raised involving modern architecture: collaborations and differences between artists and architects; similarities and differences between the practices of art and of architecture; differences in the role played by abstraction in international and in Brazilian architecture and historiographies; the role played by visual analogy as a critical argument; and the unity of the three albertian principles as a limiting factor to free formal abstract manipulation in modern architecture.

Key-words: Abstraction, Autonomy, Abstract art and Modern architecture

Rio de Janeiro
Fevereiro 2007

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 11
1. ABSTRAÇÃO, AUTONOMIA, ARTE E ARQUITETURA	p. 18
1.1. Indefinições preliminares	p. 20
1.1.1. Arte moderna e abstração, modernismos e realismos	p. 20
1.1.2. Os sentidos ‘forte’ e ‘fraco’ da abstração	p. 22
1.1.3. Abstração e Autonomia	p. 27
1.1.4. O experimentalismo moderno	p. 31
1.1.5. Abstração e internacionalismo	p. 34
1.1.6. Vanguarda russa e vanguardas européias	p. 35
1.1.7. Abstração e irracionalidade	p. 39
1.2. Maliêvitch, pintura e arquitetura	p. 44
1.2.2. Não-objetividade x funcionalismo	p. 52
1.3. Abstração na arte brasileira	p. 54
1.4. Arte e arquitetura hoje: colaborações, intromissões e mais indefinições	p. 57
2. ANALISTAS HISTORIOGRÁFICOS	p. 66
2.1. Uma lista bibliográfica básica da arquitetura moderna	p. 69
2.2. Visões, versões e cânones	p. 71
2.3. J. P. Montaner	p. 72
2.4. Panayotis Tournikiotis	p. 76
2.4.1. Arte e abstração na historiografia de Tournikiotis	p. 80
2.5. Nelci Tinem (2006)	p. 88
2.5.1. Arte e abstração na historiografia de Tinem	p. 90
3. A ABSTRAÇÃO NOS DISCURSOS DA HISTÓRIA E DA TEORIA PIONEIRAS DA ARQUITETURA MODERNA	p. 98
3.1. Três arquitetos e a abstração	p. 99
3.1.1. Walter Gropius, o ‘funcionalista esteta’	p. 99
3.1.2. Le Corbusier e a matemática da beleza	p. 102
3.1.3. Lúcio Costa e a máquina de narrar a tradição	p. 106
3.1.3.1. A questão da história	p. 107
3.1.3.2. A tradição e o nacionalismo no prédio do Ministério	p. 108
3.1.3.3. Arte e arquitetura	p. 112

3.2. A abstração nas narrativas históricas pioneiras	p. 113
3.2.1. Hitchcock (1929)	p. 113
3.2.1.1. A estética dos Novos Pioneiros	p. 114
3.2.1.2. O desenvolvimento da maneira	p. 117
3.2.2. Hitchcock; Johnson (1932)	p. 120
3.2.3. Sartoris (1932)	p. 124
3.2.4. Kaufmann (1933)	p. 125
3.2.5. Pevsner (1936)	p. 131
3.2.6. Giedion (1941)	p. 136
3.2.6.1. Dessau	p. 145
3.2.7. Sartoris (1943)	p. 148
3.2.8. Hitchcock; Barr (1948)	p. 149
3.2.8.1. Arquitetos, pintores e pintores-arquitetos	p. 156
3.2.8.2. Wright, um pioneiro contra a pintura	p. 162
3.2.8.3. A Bauhaus e a pintura abstrata	p. 164
3.2.8.4. O “Surrealismo abstrato” de Niemeyer e Burle-Marx	p. 167
3.2.9. Zevi (1948)	p. 167
3.2.10. Zevi (1950)	p. 168
3.2.11. Zevi (1953)	p. 173
3.2.12. Benevolo (1960)	p. 176
CONCLUSÃO	p. 179
Lista de Ilustrações	p. vii
Bibliografia	p. 198

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

figura 1	George BRAQUE, <i>O Português</i> , 1911-1912, óleo s/ tela.	p. 12
figura 2	Pablo PICASSO, <i>Guitarra</i> , 1912, carvão s/ papel.	p. 12
figura 3	L. COSTA, A. REIDY, J. MOREIRA, C. LEÃO, E. VASCONCELOS e O. NIEMEYER. <i>Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro. 1936-1943.</i>	p. 13
figura 4	L. COSTA, croquis para Brasília.	p. 13
figura 5	MOMA. <i>Gráfico de Alfred H. Barr, Jr.</i> New York, 1936.	p. 19
figura 6	Geroge GROSZ e John HEART FIELD em 1920.	p. 21
figura 7	DOESBURG. <i>Objeto esteticamente transformado. C. 1917.</i>	p. 23
figura 8	RAPHAEL. <i>São Jorge</i> , óleo s/ tela.	p. 24
figura 9	Ellsworth KELLY. <i>Colors for a Large Wall</i> . 1951, óleo s/ madeira	p. 24
figura 10	Jeremy BENTHAM, <i>Panopticon</i> , 1791	p. 30
figura 11	Vladimir TATLIN. <i>Monumento à Terceira Internacional</i> , 1920.	p. 32
figura 12	Vladimir TATLIN, <i>O Trabalho que nos Encara</i> , 1920.	p. 33
figura 13	Guillaume APOLLINAIRE em 1917.	p. 34
figura 14	Vladimir TATLIN, <i>Contra-relevo (reconstrução)</i> , 1915	p. 36
figura 15	DOESBURG e Van EESTEREN. <i>Contra-Construção</i> , Gouache s/ lito.	p. 37
figura 16	União dos Arquitetos Contemporâneos (OSA), 1927.	p. 38
figura 17	Wassily KANDINSKY. <i>Composição VIII</i> , 1913.	p. 39
figura 18	KUPKA, <i>Os discos de Newton</i> , 1911/1912, óleo s/ tela.	p. 39
figura 19	Piet MONDRIAN. <i>Composição (1935-1942)</i> , óleo s/ tela.	p. 40
figura 20	Jean ARP. <i>Figura (1920)</i> .	p. 42
figura 21	DOESBURG e ARP. <i>La Aubette (1926-1928)</i> .	p. 43
figura 22	Kasimir MALIÊVITCH. <i>Três elementos Suprematistas em Contraste (1927)</i> .	p. 44
figura 23	Kasimir MALIÊVITCH. <i>Suprematismo (Quadrado Amarelo)</i> , 1917-18.	p. 45
figura 24	Kasimir MALIÊVITCH. <i>Duas Xícaras Suprematismo</i> , 1923.	p. 46
figura 25	Kasimir MALIÊVITCH. <i>Quadrado Negro (dir.) e fragmento de Gota</i>	p. 46
figura 26	Kasimir MALIÊVITCH. <i>Arkhitekton</i> , 1927, gesso e madeira	p. 48
figura 27	Kasimir MALIÊVITCH. <i>Arkhitekton</i>	p. 48
figura 28	Kasimir MALIÊVITCH. <i>Modern Buildings 1923-1924</i>	p. 49
figura 29	El LISSITZKY. <i>Estudo para Proun 1E Cidade</i> , 1919-1920.	p. 50
figura 30	Ben NICHOLSON. <i>Composição (1938)</i> .	p. 54
figura 31	Di CAVALCANTI. <i>O Samba (1928)</i> , óleo s/ tela.	p. 55
figura 32	Cândido PORTINARI. <i>Auto-retrato (1956)</i> , óleo s/ tela.	p. 56
figura 33	Cândido PORTINARI. Painel de azulejos	p. 57
figura 34	LE CORBUSIER. <i>Capela de Notre Dame du Haut. Ronchamp. 1955.</i>	p. 58
figura 35	A. KIEFER. <i>A vida secreta das plantas</i> . 2002, chumbo (h. 195 cm.).	p. 65
figura 36	Sol LEWITT, <i>Wall Drawing No. 681 C</i> , 1993.	p. 65
figura 37	William MORRIS	p. 74
figura 38	DEUTSCHE WERKBUND. <i>Cartaz da Exposição de 1914.</i>	p. 75
figura 39	Leon Baptiste ALBERTI. <i>L'architecture et art de bien bastir</i> , 1553.	p. 78
figura 40	GIEDION propõe analogia visual entre <i>L'Arlésienne</i> e a Bauhaus	p. 81
figura 41	Walter GROPIUS, Bauhaus Dessau, (1926).	p. 82

figura 42	REVISTA FORMA, Rio de Janeiro, 1932. "A Revolução e o Salão Oficial".	p. 91
figura 43	- REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 12 de Setembro de 1931. "O Salão de 1931".	p. 91
figura 44	LE CORBUSIER, <i>Pavilion de L'Esprit Nouveau</i> , Paris, 1925.	p. 93
figura 45	LE CORBUSIER, <i>Pavilion de L'Esprit Nouveau</i> (interior).	p. 93
figura 46	Gregori WARCHAVCHIK, Casa Modernista (1929) à página 121 de SARTORIS, <i>Gli elementi dell'architettura razionale</i> .	p. 94
figura 47	GROPIUS, página de <i>Bauhaus novarquitectura</i> .	p. 100
figura 48	<i>O Modulor</i> de LE CORBUSIER.	p. 101
figura 49	Yakov TCHERNIKOV. <i>A Construção</i> .	p. 103
figura 50	Max BILL. <i>Unidade Tripartida</i> (1947), Aço inoxidável.	p. 110
figura 51	Cândido PORTINARI. <i>Retirantes</i> . 1950, óleo s/ tela.	p. 110
figura 52	Folha de rosto de <i>Modern Architecture: Romanticism and Reintegration</i> .	p. 114
figura 53	Walter Gropius, <i>Fábrica Fagus</i> (1914).	p. 115
figura 54	J. P. OUD. <i>Casas de rua em Hoeck van Holland</i> (1926-1927).	p. 116
figura 55	Le CORBUSIER casas 'Citrohan' (1921).	p. 117
figura 56	Bruno TAUT. <i>Glashaus</i> (1914).	p. 118
figura 57	J. J. P. OUD. <i>Croquis para fábrica em Purmerend</i> (1919).	p. 119
figura 58	J. J. P. OUD. <i>Café de Unie</i> (1925), Rotterdam.	p. 119
figura 59	Pavilhão de Barcelona de Mies (1929) em <i>The International Style</i> .	p. 122
figura 60	BLONDEL. <i>Comparação entre os perfis arquitetônicos e humanos</i> .	p. 127
figura 61	Página 31 de <i>Von Ledoux ...</i> de Emil Kaufmann (1933).	p. 128
figura 62	Ferdinand HODLER, pintura reproduzida por PEVSNER em <i>Pioneers</i> .	p. 134
figura 63	Pierre-Auguste RENOIR pintura reproduzida por PEVSNER em <i>Pioneers</i> .	p. 135
figura 64	Pablo PICASSO, <i>Guitar and Glass</i> (1913), colagem.	p. 138
figura 65	George BRAQUE. <i>Copo, café e jornal</i> (1913), colagem.	p. 138
figura 66	George VANTONGERLOO, <i>Inter-relações de massas baseadas na elipsóide</i> (1926), gesso.	p. 141
figura 67	DOESBURG e EESTEREN (esq.) e DOESBURG (dir.).	p. 141
figura 68	Kasimir MALIÉVITCH. <i>Composição não-objetiva</i> (1915).	p. 142
figura 69	Kasimir MALIÉVITCH. <i>Arkhitekton, Alpha</i> (1920).	p. 142
figura 70	JEANNERET (LE CORBUSIER). <i>Natureza morta</i> (1925).	p. 144
figura 71	LE CORBUSIER. <i>Villa Savoye</i> (1928-1930).	p. 144
figura 72	Walter GROPIUS, Bauhaus, Dessau (1926).	p. 146
figura 73	Carla PRINA e Mauro BEGGIANI em página de SARTORIS.	p. 148
figura 74	MOHOLY-NAGY. <i>Farbgitter no. 1</i> (1922).	p. 150
figura 75	Joan MIRÓ. <i>Personagens na noite</i> (1940).	p. 150
figura 76	Juan GRIS. <i>Retrato de Pablo Picasso</i> (1912).	p. 153
figura 77	Pablo PICASSO, <i>Guitarra</i> (1912), folha de metal e arame.	p. 153
figura 78	Liubov POPOVA. <i>Cenário</i> (1923).	p. 157
figura 79	Varvara STEPANOVA. <i>Cenário para produção de Meyerhold</i> (1922).	p. 157
figura 80	LE CORBUSIER. <i>Ville Savoye</i> (1929).	p. 158
figura 81	Gerrit RIETVELD. Casa Rietveld-Schröder (1924), Utrecht.	p. 160
figura 82	Jacques LIPCHITZ. <i>Prometeu</i> .	p. 161

figura 83	KUNISADA. <i>Atores Japoneses</i> .	p. 163
figura 84	Paul KLEE. <i>Partida do Fantasma</i> (1931).	p. 165
figura 85	Paul KLEE. <i>Estrutural II</i> (1931).	p. 165
figura 86	Bruno ZEVI. Ilustração de <i>Storia dell'architettura moderna</i> .	p. 169
figura 87	Hermann FINSTERLIN. <i>Croquis de 1919-1920</i> .	p. 172
figura 88	<i>Página de Bruno ZEVI, Poetica dell'architettura neoplastica</i> .	p. 174

INTRODUÇÃO

As primeiras obras de arte abstratas datam da segunda década do século XX e foram pinturas produzidas em meio a um debate teórico cujo epicentro foi o Cubismo parisiense de Pablo Picasso (1881-1973) e George Braque (1882-1963) [figuras 1 e 2], mas que atingiu igualmente a pintores e arquitetos além de escultores, literatos, músicos, poetas, críticos de arte, enfim, uma enorme gama de artistas e intelectuais da Europa Central e da Rússia, homens e mulheres que de maneiras muito diferentes propugnavam a abstração como a linguagem de todas as artes, de todos homens, de todas as nacionalidades.

Em torno da idéia de uma arte abstrata universal surgiram movimentos artísticos primeiramente na Rússia, em seguida na Holanda, e na França. Seus artistas e arquitetos produziram manifestos e publicações de cunho teórico-panfletário, além de desenhos visionários e, sobretudo, reais edificações que enfrentavam as questões postas pela vida moderna à arquitetura contemporânea com uma linguagem arquitetural totalmente nova, derivada da abstração. Assim, contribuíram decisivamente com suas propostas de arte abstrata para o desenvolvimento da arquitetura moderna dos anos 1920, influenciando especialmente a arquitetura produzida na Alemanha e o ensino da Bauhaus, com conseqüências para todo o mundo.

Ao final dos anos 1920, já construídos exemplos irretocáveis de uma nova arquitetura, inicia-se um esforço da parte de historiadores da arte, de arquitetos-historiadores e de teóricos da arquitetura no sentido de determinar as origens, a genealogia e a essência dessa nova arquitetura moderna. Eles iniciam a historiografia da arquitetura moderna com o duplo intuito de a legitimar teórica e historicamente e de a difundir: junto aos arquitetos, oferecendo motivos e exemplos para convencê-los e equipá-los para a prática adequada do edifício moderno; e aos jovens estudantes de arquitetura um modelo formal que confere unidade estética a um conjunto de soluções técnicas prontas para adoção.

No limiar dos anos 1940, já há um movimento moderno organizado internacionalmente e diversas edificações concebidas a partir das novas idéias que se espalharam pelo mundo, alcançando o Brasil. São edificações exemplares que mostram com sucesso a face arquitetural do movimento moderno. Desde os anos 1910, o debate teórico que sustenta o movimento moderno internacional tem na linguagem da abstração



figura 1 - George BRAQUE, *O Português*, 1911-1912, óleo s/ tela.

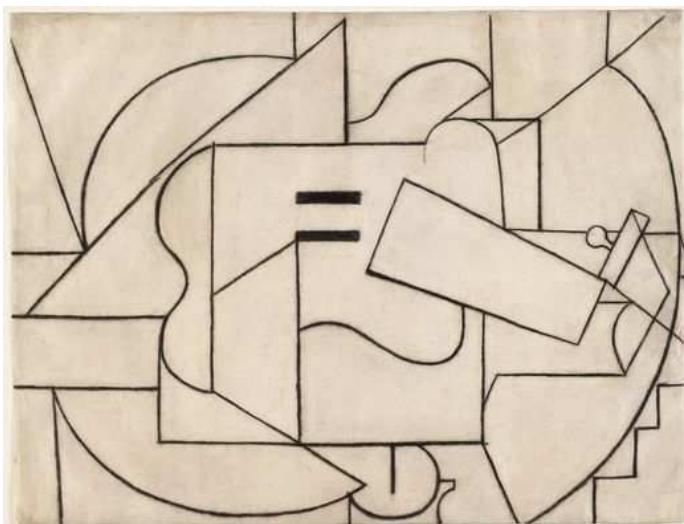


figura 2 - Pablo PICASSO, *Guitarra*, 1912, carvão s/ papel.



figura 3 - L. COSTA, A. REIDY, J. MOREIRA, C. LEÃO, E. VASCONCELOS e O. NIEMEYER.
Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro. 1936-1943.

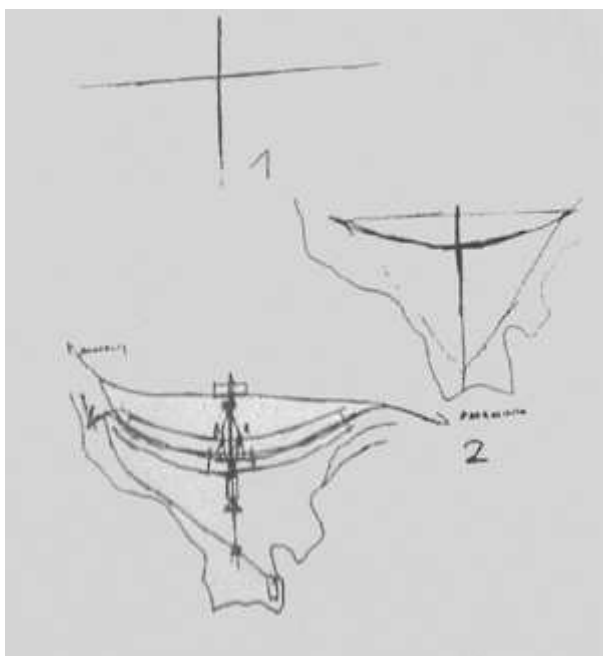


figura 4 - L. COSTA, croquis para Brasília.

um forte ponto de apoio, entre outras razões, por suas propaladas qualidades universais, garantindo sua validade e alcance internacional. Na historiografia estrangeira da arquitetura moderna trata-se, a partir de 1929, de se interpretar o impacto da abstração na arquitetura, surgindo em decorrência algumas questões importantes: de qual abstração se trata essa influência da arte sobre a arquitetura? Qual seu significado? Que limites têm essa influência? Em face da abstração como linguagem comum a todas as artes, que relações profissionais se pode estabelecer entre artista e arquiteto? Arquitetura é arte ou existem tanto aproximações quanto diferenças entre as disciplinas? Serão assim fluidos, os limites disciplinares entre arte e arquitetura? Ou são, arquitetura e arte, disciplinas nítidas e incontestavelmente definíveis? Quais então, as diferenças e semelhanças entre um edifício e uma obra de arte?

Essas questões, é claro, afloram nitidamente ou afundam-se nas entrelinhas dos textos históricos, questões obviamente presentes na historiografia estrangeira da arquitetura moderna face ao papel relevante que essa mesma historiografia confere à abstração na genealogia que apresenta da arquitetura moderna. No entanto, a leitura que se segue sugere que enquanto no debate teórico internacional a abstração ocupa com seu véis internacionalista um lugar central, na historiografia da arquitetura moderna brasileira, muito mais afetada pelas questões de cunho nacionalista, a questão mal se esboça.

Essa percepção, ligada ao fato de que no Brasil, ao contrário do que aconteceu na Europa Central e na Rússia, a abstração chega na arquitetura moderna muito antes do que chega nas artes plásticas, coloca em perspectiva uma investigação mais profunda sobre a abstração na arquitetura moderna brasileira. A arquitetura moderna e sua linguagem abstrata, não apenas chega antes dos fundamentos a abstração, como chegam de sopetão, acomodando-se a uma mentalidade artística provinciana preocupada com questões afins ao populismo de Getúlio Vargas.

Alan Colquhoun, um autor recente, em sua *Modern Architecture*, obra de 2002, que não consta nos estudos historiográficos adiante analisados, considera que o Movimento Moderno no Brasil foi abraçado da noite para o dia (*overnight*) em 1930 por jovens arquitetos fascinados pela retórica de Le Corbusier (1887-1966). Para Colquhoun, o mérito desses jovens foi adaptar a linguagem arquitetônica corbusianas às condições brasileiras. Colquhoun sugere que a arquitetura produzida por aqui naquele período entra na da arquitetura apenas pelo valor de demonstração da obra de Le Corbusier, exemplificada melhor no edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro (fig. 3) que na obra

original do próprio mestre¹. Colquhoun ironiza a conversão: “como se a força de uma idéia pudesse dar luz instantaneamente a uma arquitetura nova, dotando-a de simbolismo popular”². O plano “simplisticamente esquemático” (*simplistically schematic*) de Lúcio Costa para Brasília (fig. 4), com dois eixos intercedendo num “ponto abstrato no espaço” (*an abstract point in space*), lhe parece criar “uma cidade sem centro” (*a city without a center*), e dotada de um complexo governamental cuja arquitetura já não tem vigor, apenas facilidades de estilo” (*theatrical style that had all the facility but little of the vigour of his early work*).

A análise de Colquhoun parece implicar que no Brasil a linguagem da abstração na arquitetura não foi compreendida pelos arquitetos nos mesmos termos em que era formulada nos países de origem. Hipótese que se lança com relação à face mais divulgada da arquitetura brasileira, a arquitetura de Oscar Niemeyer (1907-), e tem como foco a questão do formalismo do arquiteto brasileiro. Especialmente notado em sua obra, o formalismo em Niemeyer foi primeiramente apreciado, depois criticado até ser esquecido na historiografia da arquitetura moderna, como mostra o segundo capítulo. Acusado de gerar edificações de formas mirabolantes, mas sem maiores preocupações com a racionalidade construtiva ou com o próprio programa, Niemeyer perde importância nessa historiografia após ser defendido e louvado como se projetasse pinturas ou esculturas surrealistas pairando à distância das preocupações da vida humana.

Tais observações, conectadas à historiografia da arte abstrata parecem levantar uma outra hipótese, a de que o formalismo da arquitetura de Niemeyer talvez seja, no fundo, um exemplo perfeito e acabado dos ideais da arte abstrata projetados sobre a arquitetura, ideais cujas fontes parecem estar relacionadas ao ideal de imaterialidade do Suprematismo.

Mostrando-se uma compreensão superficial e provinciana da arquitetura moderna e de sua linguagem abstrata (embora encarnada na obra de um brilhante epíteto) ou a compreensão mais profunda do sentido de imaterialidade advogado pela abstração suprematista, encarnado num arquiteto que levou com maestria a abstração à capital do Brasil, o resultado parece apontar para o valor demonstrativo da obra de Niemeyer, mas agora no sentido de que o termo abstração comum à arte e à arquitetura pode ser um termo comum aos dois campos, porém com implicações totalmente diferentes em cada um deles. O que se segue, no segundo capítulo, levanta tais questões para o futuro, mas seu propósito aqui é simplesmente mapear as questões relativas à abstração na arquitetura moderna do ponto de vista de sua historiografia a fim de pavimentar o debate sobre esse tema. Sendo

assim, o percurso a seguir trata primeiramente de se estabelecer uma idéia nítida dos significados e problemas relativos ao termo abstração e esboçar suas implicações nas artes plásticas e na arquitetura, assuntos do primeiro capítulo.

Em seguida, o segundo capítulo trata inicialmente de esclarecer as questões relativas ao termo historiografia, especialmente quanto à idéia da escrita da história como uma narrativa, seguindo este capítulo na revisão de dois autores de textos que tratam justamente da historiografia da arquitetura moderna. São análises gerais da historiografia, textos críticos, preocupados com questões propriamente historiográficas acerca da historiografia da arquitetura moderna. Ressaltam-se ali as questões acerca do caráter legitimador e dogmático dos textos históricos; de suas premissas metodológicas comuns; sua estrutura discursiva; da determinação de quais sejam os autores mais influentes; das diferenças de posições, metodologias e ideologias dos textos; das mudanças nos discursos históricos ao longo do tempo; e da formação (ou não) de uma narrativa padrão, ou seja, da existência ou não de uma visão ou uma versão canônica do que é o movimento moderno.

O segundo capítulo mostra ainda a diferença de foco entre o debate nacional e o internacional e o deslocamento da questão da abstração, deixando a sugestão de que se na historiografia estrangeira a abstração é fundamental, pois é parte importante da genealogia da arquitetura moderna com seu espírito internacionalista, por sua vez, na historiografia brasileira, a abstração perde importância em vista de no Brasil se pretender estabelecer uma genealogia própria para a arquitetura moderna brasileira, uma genealogia mais comprometida com noções do nacional.

Mas se no segundo capítulo discute-se o que certos comentadores afirmaram sobre os autores da historiografia da arquitetura moderna, finalmente, no terceiro capítulo, vai-se diretamente a eles, com o propósito de se verificar os termos em que ocorre o debate sobre abstração e arquitetura moderna, coisa que não é o foco dos estudos discutidos no segundo capítulo. Para as finalidades do terceiro capítulo, primeiramente delimita-se um novo recorte na historiografia da arquitetura moderna, recorte desta vez desenhado especialmente para que se possa captar em maior detalhe a presença da idéia de abstração nas narrativas históricas da arquitetura moderna e poder discutir as questões que daí surgem. Assim, inclui-se a única obra devotada especificamente às relações entre pintura e arquitetura modernas e minimiza-se ou exclui-se aqueles autores que não avançam com o tema. Ainda que atendendo a seu objetivo, o capítulo acaba também por colocar em perspectiva novas questões para pesquisas futuras, especialmente aquelas relacionadas às

diferenças epistemológicas dos campos da arte e da arquitetura e sua relação com os problemas aí causados pela prática da manipulação formal autônoma, uma decorrência do experimentalismo da arte abstrata.

CAPÍTULO 1: ABSTRAÇÃO, AUTONOMIA, ARTE E ARQUITETURA.

Na literatura de arte dos anos 1910-1920 abstração e arte moderna são praticamente sinônimos. Primeiramente desenvolvida em países da Europa Central e na Rússia, a arte abstrata e sua teoria da abstração não demoraram a chegar no Novo Mundo. Ao final dos anos 1920, os Estados Unidos, no testemunho de Erwin Panofsky, eram uma “força maior na história da arte (...) animada por um espírito jovem de aventura”³. Essa força centrava-se em Nova Iorque e a aventura tratava-se da defesa da abstração num sentido bem abrangente. Na Universidade de Columbia, por exemplo, já em 1928 já se podia discutir o Cubismo de Pablo Picasso e George Braque com o professor Meyer Shapiro, em seu curso de “Introdução à civilização contemporânea do Ocidente”⁴. E discutir o Cubismo significa discutir a relação entre pintura, representação da figura e abstração. Nesse contexto nova-iorquino desenrola-se a “aventura” teórico/histórica da defesa da arte moderna sob o signo da equação ‘arte moderna igual arte abstrata’, uma equação paralela à outra: ‘arquitetura moderna igual a arquitetura abstrata’. Tal empreendimento teórico, histórico e museológico contou com a autoridade muito relevante do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, desde seu nascimento empenhado em defender a idéia de que diante da abstração, qualquer outro estilo na arte ou na arquitetura estava historicamente morto, dando assim conseqüências museológicas a uma equação excludente que iguala arte moderna à abstração.

Em 1936 o diretor do MOMA, Alfred Barr (1902-1981), Jr patenteia um gráfico (fig. 5) que dá visualidade ao triunfo da abstração. Da mesma maneira, o gráfico visualiza a impossibilidade de se falar em arquitetura moderna sem se falar em arte moderna, isto é, arte abstrata. A historiografia da arquitetura moderna analisada no terceiro capítulo apresenta diferentes interpretações para o mesmo fato: o desenvolvimento da linguagem abstrata na arquitetura como ideal artístico da arquitetura moderna. Essas duas equações simples parecem poder ser reduzidas a uma só equação polêmica: ‘arquitetura=arte’. Na historiografia da arquitetura moderna, como se verá, há uma tentativa de se impor essa simplicidade de formulação em meio ao que, na verdade é um terreno pantanoso e escorregadio. Um complicador teórico é a questão da autonomia, que entra como uma nova equação: ‘abstração=autonomia’, causando um desacerto quando se pensa em autonomia

disciplinar. Há ainda o complicador das relações entre teoria e prática, isto é, das diferenças notáveis entre a prática do artista e a prática do arquiteto, tanto quanto a questão das diferenças de posições entre o arquiteto e o artista na sociedade. Enquanto o artista pode agir contra o público e ainda continuar produzindo arte, o arquiteto encontra-se numa posição difícil de recusar o compromisso com o cliente, se quiser ver sua obra realizada. Mas maior complicador da equação simplista parece ser, no entanto a própria indeterminação dos conceitos de ‘arte’ e de ‘arquitetura’, que flutuam de teoria em teoria e se apresentam teoricamente muito melhor como conceitos abertos do que como categorias fechadas. O presente capítulo visa estabelecer essas indefinições preliminares, preparando o caminho para uma leitura crítica da historiografia da arquitetura moderna.

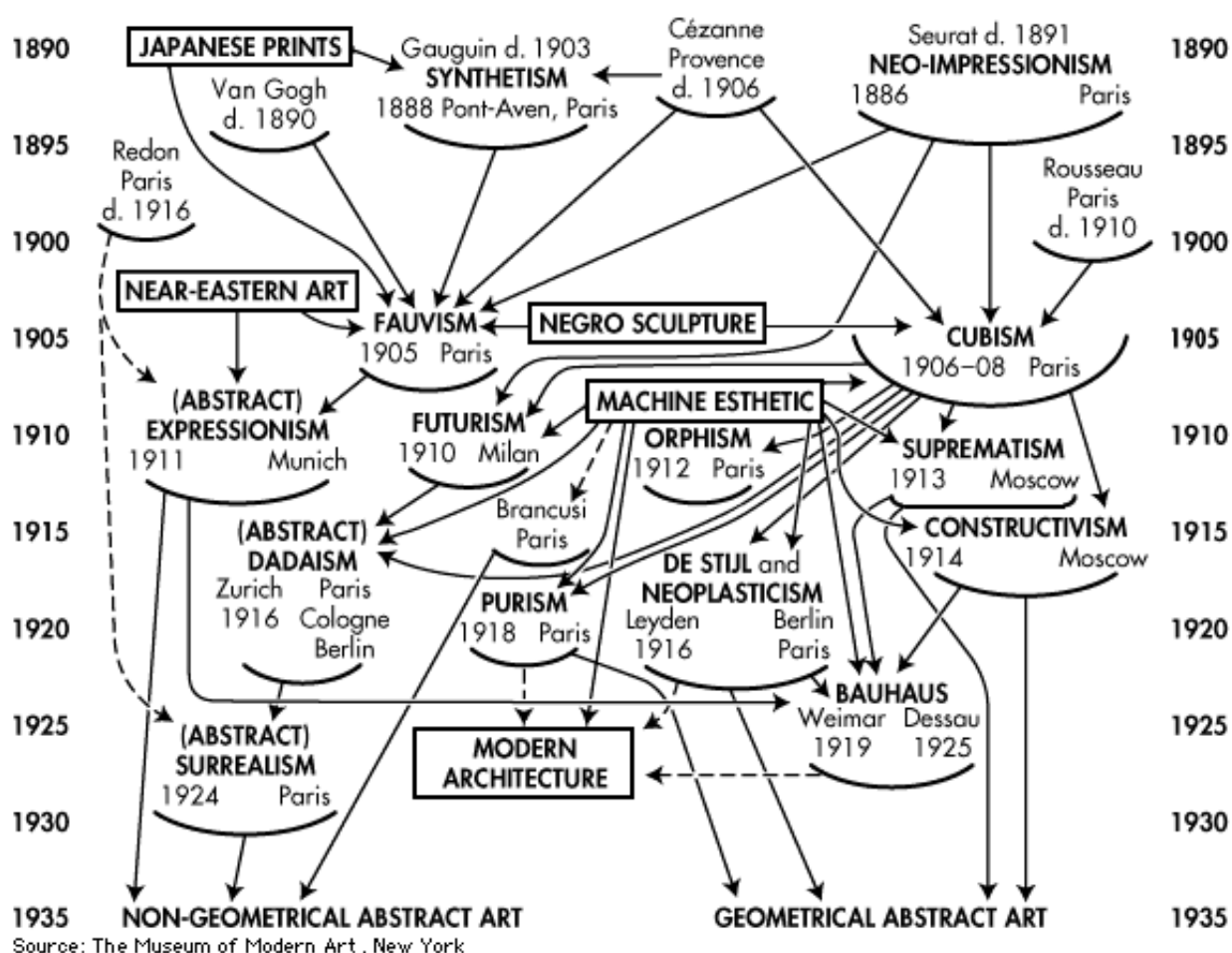


figura 5 - MOMA. Gráfico de Alfred H. Barr, Jr. New York, 1936.

Há que se notar que embora expansionista e internacionalista, no Brasil, a abstração não chega como tendência artística consistente senão no limiar dos anos 1950. Entre os anos críticos de 1910-1920, o país ficou à margem da produção pioneira de arte abstrata e ainda do debate teórico em torno da abstração. Quando a arquitetura moderna aporta aqui é adaptada tanto aos fatores climáticos locais quanto à cultura artística local. Assim, o espírito de ‘síntese das artes’ procurado na abstração é realizado na arquitetura brasileira por artistas cujo universo estava muito distante das preocupações da arte abstrata. A questão que se levanta então, sobre a relação entre abstração e arquitetura moderna brasileira é a do significado e das conseqüências dessa inversão na cronologia modernista. Essa é uma questão lateral neste estudo, mas que recebe alguma discussão no segundo capítulo.

1.1. Indefinições preliminares

1.1.1. Arte moderna e abstração, modernismos e realismos

No final do século XIX, a arte moderna era alardeada na Europa como uma “forma de cultura independente” (*form of independent culture*)⁵ e sua importância para o mundo estava justamente em sua independência de valores. O campo da arte estava assim posto como um “domínio exemplar” (*exemplary realm*)⁶, onde se faz, se vê e se experimenta com total independência moral face às condições sociais da existência, sobre as quais a arte se impõe como uma “carga crítica sobre o mundo” (*critical bearing upon the world*)⁷, por força de sua própria independência. Essa posição sobre a arte, sua independência - ou autonomia - e seu papel crítico define o que se pode chamar de “tradição do Modernismo”⁸.

Mas como conceber uma arquitetura totalmente independente das condições sociais da existência em determinadas condições históricas? Por exemplo, que arquitetos europeus, imersos na situação do primeiro pós-guerra poderiam se atrever a reivindicar esse tipo de autonomia para a arquitetura? Ou, por outra, como poderiam, no mesmo período os arquitetos americanos ignorar o gosto dos clientes e não ir à Europa copiar estilos? Pode-se pensar também nas dificuldades para o arquiteto moderno brasileiro, quase duas décadas mais tarde, resistir ao apelo nacionalista endêmico na intelectualidade nacional, e em particular no grande cliente, o Estado Novo? Não é a toa que os funcionalistas europeus

desde o início não reconhecem as noções de ‘estilo’ ou ‘estética’ da arquitetura e que os americanos sejam cínicos ou pragmáticos, como se queira. Não é a toa que as reivindicações por uma arte abstrata no sentido forte do termo sejam postas de lado no prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, como se discutirá no segundo capítulo.

Nas artes plásticas, mesmo a ‘posição modernista’ esteve sob os ataques de diversos Realismos, para os quais a arte é participação ou intervenção no processo social⁹ e não especulação abstrata sobre os meios artísticos. A *Neue Sachlichkeit*, por exemplo, é um movimento realista alemão dos anos 1920 que não somente é anti-abstrato em pintura, como assume uma postura abertamente anti-estética. Seu líder, Geroge Grosz, em 1920 proclama a morte da arte e dá vivas a uma “nova arte da máquina de Tatlin” (*neue Maschinenkunst Tatlins*) [fig. 6] à qual adere sem conhecer, mas adere certamente por ser essa uma arte identificada à nascente Revolução Russa, uma arte antiburguesa. Grosz nesse momento de turbulência e confusão (não só) teórica na Alemanha pinta ácidas visões dos problemas da sociedade de seu país no pós-guerra, visões incompatíveis com a linguagem da abstração, preocupada com um mundo de formas muito distante da realidade cotidiana. Para Grosz (e seus pares), os artistas abstratos são “andarilhos no vazio (...) silenciosos e indiferentes”¹⁰ ao que se passa na sociedade.



figura 6 - Geroge GROSZ e John HEART FIELD em 1920.

Questão semelhante foi posta para a arquitetura moderna na Bauhaus com a queda de Gropius e a ascensão de Hannes Meyer à direção da escola. Tratava-se de gerar objetos arquitetônicos de formas abstratas (supostamente afins à indústria por sua geometria elementar) ou de gerar soluções técnicas para questões como ‘habitação mínima’, entre outras mais ligadas à objetividade da questão social e longe da metafísica da não-objetividade? Num certo sentido, foi uma disputa em torno da questão da arquitetura como arte que por um momento eclipsou o ponto de vista do “funcionalismo estético” do primeiro com o “funcionalismo político”¹¹ do último. Nesse caso, porém, mesmo estando em disputa o estatuto da arquitetura como arte, não há uma rejeição da linguagem da arte abstrata. A mesma linguagem abstrata pode ser vista nos edifícios dos dois arquitetos; não está em questão a adoção de linhas retas e volumes prismáticos simples, mas uma visão sobre o que é a arquitetura: arte ou técnica? Isso parece delinear uma diferença entre adotar um léxico arquitetural abstrato e adotar uma posição que defende a arquitetura como arte. Nesse sentido, e nesse sentido apenas, parece ser razoável a hipótese de que na arquitetura a idéia de abstração tem um sentido forte na linguagem e um sentido fraco no conceito. Isto é, a hipótese de que a arquitetura moderna possua uma linguagem estritamente abstrata e anti-figurativa, ao mesmo tempo que renega a idéia de que a arquitetura seja uma ‘arte abstrata’. O que se segue trata de investigar os sentidos da abstração e suas conseqüências na arquitetura.

1.1.2. Os sentidos ‘forte’ e ‘fraco’ da abstração

O termo “modernismo” pode ser entendido na teoria da arte moderna como um termo utilizado em textos teóricos para designar a idéia da arte moderna como a procura da independência moral da arte, ou seja, de sua autonomia. Nesse sentido, o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1909-1994) pode ser considerado um sinônimo da crítica “modernista” engajada na causa abstracionista. Em Greenberg, ‘modernismo’ e ‘abstração’ se confundem nas artes plásticas, adquirindo ambos os termos um sentido ‘forte’.

O termo abstração tem dois sentidos correlatos, mas diferentes na teoria modernista: o primeiro refere-se à propriedade de obras de arte serem abstratas, e o segundo ao processo pelo quais certos aspectos dos temas ou motivos são enfatizados, enquanto outros são eliminados¹².

No primeiro caso a obra de arte abstrata, seja qual for sua aparência, ainda que se pareça com alguma coisa do nosso mundo visível, aquilo com que se parece não deve ser usado como explicado por referência a um tema representado”¹³. Trata-se de um sentido forte de abstração. Um exemplo do processo de ênfase e simplificação, que aqui se designa como o sentido ‘fraco’ de abstração, pode ser encontrado na obra de Picasso, que por vezes aplicava sobre seus temas processos de abstração complexos a ponto de se tornar difícil

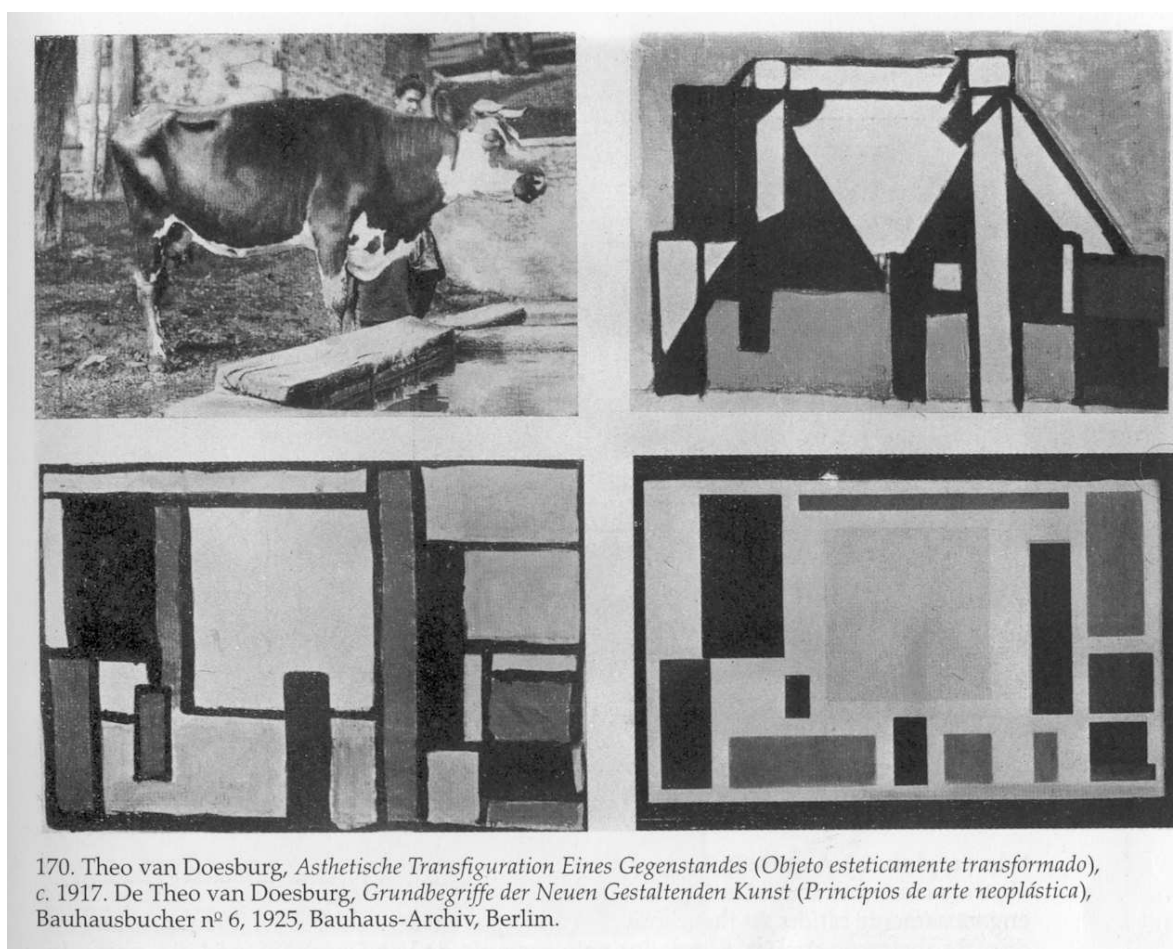


figura 7 - DOESBURG. Objeto esteticamente transformado. C. 1917.

reconhecerem-se os temas representados em seus quadros¹⁴. Um exemplo do processo de abstração é a sequência de quadros publicada por Theo van Doesburg sob o título de “Objeto esteticamente transformado”¹⁵ (fig. 7), onde vemos as formas de uma vaca sucessivamente geometrizadas e simplificadas, de tal modo que o último quadro, realizado quase exclusivamente com formas quadrangulares, em nada nos lembraria a vaca original.

Se descrevermos o primeiro quadro da seqüência, necessariamente nos referiremos de alguma forma à representação de uma vaca, mesmo se não conhecermos o título da obra. Quanto ao último, sem conhecermos seu título, podemos descrever o quadro sem citar a vaca e ainda assim não prejudicar a compreensão do aspecto puramente visível do quadro. É claro que para realmente entendermos esse último quadro precisamos conhecer a ‘transformação’ a que o tema original foi submetido. Mas ainda assim, podemos descrevê-lo sem citar a vaca original. Por exemplo: trata-se de uma composição com quadrângulos de diferentes proporções e tamanhos, coloridos em matizes de verde, laranja, azul, além de preto e organizados sobre um fundo branco a partir de alinhamentos horizontais e verticais que sugerem a existência de uma grade invisível. Os quadrângulos coloridos, ademais, guardam distancias entre si que são semelhantes ou proporcionais às suas próprias larguras ou alturas, de sorte que podemos observar no branco do fundo o mesmo jogo de proporções que observamos nos quadrângulos coloridos de variadas medidas, pesos e cores contrastantes entre si. Com descrições como essa, apontando para uma série de relações geométricas abstratas, podemos apreciar o quadro, mesmo sem conhecer suas origens. No entanto, apenas conhecendo o ‘processo de abstração’ aplicado na imagem do quadro da vaca na seqüência de obras dada é que podemos relacionar o quadrado central amarelo do último quadro com o abdome do animal ou, na direita baixa, o quadrângulo preto adjacente ao alaranjado com o focinho da vaca. O ponto de Doesburg não interessa tanto como revelação de um processo de geometrização ou estilização geométrica de um tema, mas sim como exacerbação gráfica, digamos, de uma idéia então corrente de que um quadro pode ser visto como um jogo de relações de formas e cores sobre um plano, sem que nos preocupemos com o tema representado. Uma idéia que tem como corolário o sentido de que a abstração é uma espécie de substrato essencial e autônomo com relação ao tema. Ou seja, a vaca não é, realmente, necessária. Desde já se coloca uma questão importante com relação à abstração na arquitetura, pois parece muito razoável discutir as diferenças entre representação e abstração em pintura ou escultura, uma vez que se tratam de artes historicamente representacionais, enquanto que a arquitetura claramente não trata de representar coisa alguma do mundo. Se um edifício pode apresentar cariátides, ou outros aspectos figurativos em suas partes, nada parece indicar, porém, que em seu todo o edifício se comporte como uma representação de um mundo qualquer. Essa discussão será retomada adiante. Antes, é preciso esclarecer o sentido ‘forte’ de abstração e ainda as questões ligadas à autonomia que a abstração traz.

Em 1944, o crítico formalista autodidata Clement Greenberg publica o artigo ‘Arte abstrata’¹⁶, onde resume a história da “revolução ocorrida na pintura ocidental nos últimos sessenta anos”¹⁷, ou seja, *circa* 1884-1944. Em sua narrativa, tal revolução sucede a outra anterior que “levou da planaridade hierática do Gótico à tridimensionalidade do Renascimento”¹⁸. Greenberg desenvolve a tese histórica de que a abstração é o estilo que culmina o processo ‘revolucionário’ de superação do Renascimento, o que na prática torna a abstração o equivalente único da modernidade, o estilo cuja validade histórica para todas as artes é inegável. Greenberg defende a idéia de que essa arte abstrata e a ciência moderna pertencem “à mesma tendência cultural específica”¹⁹ que remonta à autocrítica que Kant promoveu na filosofia em favor da autonomia disciplinar. Nascida na pintura como produto de sua procura por “auto-definição”, a abstração encarna a natureza puramente visual da pintura. Para Greenberg, a “pureza” da arte visual se dá quando a arte se restringe “exclusivamente ao que é dado na experiência visual [e essa] é uma idéia cuja única justificativa reside na consistência científica”²⁰. Assim Greenberg justifica sua posição que na prática crítica tem como instrumentos apenas o “olho e o bom gosto” do crítico²¹. Como crítico, Greenberg é um apologista da arte abstrata e não esconde: em 1940, ao tentar apresentar sua explicação para “a atual supremacia da arte abstrata”²², reconhece ao final de ‘Rumo a mais um novo Laocoonte’ que não alcança esse seu objetivo, tendo no lugar disso apresentado apenas a “justificação histórica” da abstração: “Assim, o que escrevi tornou-se uma apologia histórica da arte abstrata”²³.

É por oposição aos pressupostos renascentistas que Greenberg historia a genealogia da abstração, o que significa entre outras coisas que Greenberg, um dos mais influentes críticos de arte norte-americanos de seu tempo, propugna a invenção da arte abstrata como um feito maior, um feito da estatura da arte do Renascimento. Seus principais artistas estão assim implicitamente colocados ombro a ombro com Leonardo Da Vinci ou Miguelangelo. Os escritos de Greenberg e sua atuação comercial foram fatores que impulsionaram diversas carreiras internacionais de pintores abstratos norte-americanos importantes, tais como Jackson Pollock (1912-1956) e Willem de Kooning (1904-1997). Sua atuação foi, nesse sentido, decisiva para que Nova Iorque “roubasse” a idéia de arte moderna gerada na Europa e na União Soviética²⁴. Franco em seu ‘apologismo’, Greenberg desenvolveu suas teorias formalistas em artigos publicados no exercício da crítica de arte. A ampla repercussão de suas teorias foi obviamente beneficiada em sua recepção intelectual pela obra igualmente formalista e pró-abstracionista de Alfred H. Barr, Jr., que em 1929 se

torna o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque com a missão de difundir a arte moderna através da formação de um acervo e exposições didáticas.²⁵



figura 8 - RAPHAEL. *São Jorge*, óleo s/ tela.

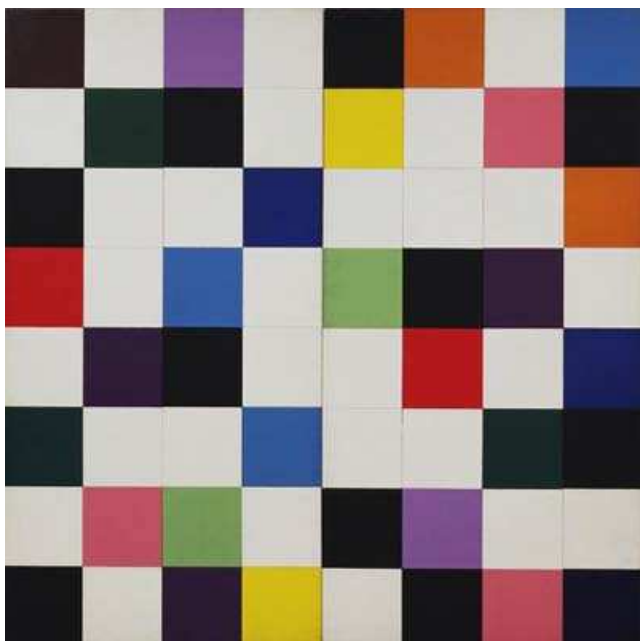


figura 9 - Ellsworth KELLY. *Colors for a Large Wall* . 1951, óleo s/ 64 painéis de Madeira. (240 x 240 cm).

1.1.3. Abstração e Autonomia

Nos termos kantianos, podemos ser ‘autônomos’ ou ‘heterônomos’. O primeiro termo designando nossa capacidade de darmos leis a nós mesmos, e o segundo, o oposto, quando aceitamos leis previamente dadas por uma força externa à nossa livre capacidade de decidir²⁶. Com relação à apreciação da arte, a idéia de autonomia estética implica em que não podemos recorrer a termos não-estéticos para explicar as obras de arte; devemos nos ater a uma análise formal do que vemos. No caso da pintura, como se viu na vaca de Doesburg, mesmo que se trate de um retrato de um rei, o que devemos apreciar são os elementos de forma, linha e cor. Assim, não se pode explicar as diversas fases de Pablo Picasso a partir de seus diversos casamentos. Ou ainda, não podemos considerar em nossa apreciação estética a relação dos papéis impressos usados nas colagens do mestre cubista com sua vida cotidiana (por exemplo, o que está escrito num pedaço de jornal que Picasso aplicou a uma tela), mas devemos tão somente vê-los como ‘superfícies planas no espaço bidimensional’. Tal é a posição de um crítico como Clement Greenberg.

No entanto, mesmo quando reconhecemos que a força da composição de um quadro está em seus elementos ‘abstratos’, é certamente um exagero dizer que podemos compreender uma pintura figurativa qualquer sem nos preocuparmos com aquilo a que tal pintura se refere. Roger Scruton demonstra esse ponto analisando o São Jorge de Raphael²⁷ (fig. 8): só compreendemos o equilíbrio entre o impulso ascendente das patas traseiras do cavalo e o impulso descendente da lança do Santo, porque compreendemos a cena representada. Greenberg, no entanto, isola os elementos abstratos dos representacionais na pintura e elimina esses últimos por identificá-los com a narrativa literária, que independe da visualização do objeto ‘maçã’, por exemplo, quando descreve um acontecimento qualquer envolvendo uma maçã.

Com efeito, a abstração segundo Greenberg atende à exigência de “especialização” dos novos tempos, o que implica em que cada uma das artes abstenha-se de “tratar ou de imitar o que reside fora do terreno de seus efeitos exclusivos”²⁸. Na verdade, para o autor, “a essência do modernismo” se encontra na questão da “autodefinição”, termo que podemos igualar a ‘autonomia estética’. Greenberg descreve a ‘autodefinição’ como uma “tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant”, ou seja, o “uso de métodos característicos de uma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la

mais firmemente em sua área de competência”²⁹. Vale dizer que nessa sua metáfora militar, a autonomia coloca cada disciplina em posição de combate àquilo que ela não é, instaurando o que não é como o inimigo a combater. A pintura, or exemplo, trataria apenas do que ela é, de sua “natureza literal”, ou seja, das “configurações de pigmento numa superfície plana”³⁰. Como nas demais disciplinas, a “autocrítica” na pintura faz “eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado de qualquer outra arte”³¹. A pintura não pode admitir contar qualquer tipo de estória, sendo a tarefa de tecer narrativas, tarefa de uma outra arte, a literatura. Nesse processo de “autodefinição”, cada arte procura tornar-se “pura”. Greenberg equivale assim “pureza” a “autodefinição”³². E como “só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica”, segue-se que “a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada”³³ (fig. 9).

Clement Greenberg não é um historiador, embora recorra à história da arte para empreender sua tarefa de delinear a genealogia da arte abstrata e justificar não seu gosto particular por aquele estilo contemporâneo, mas a legitimidade histórica da abstração. No relato de Greenberg, a arte abstrata é a resposta surgida na pintura a partir do Cubismo como reação aos novos tempos, os quais exigem verdadeira autonomia em todas as artes, atingindo igualmente a ficção, a poesia, e a arquitetura. Mais ainda, a abstração recusa terminantemente qualquer compromisso com a figura em sua resposta à exigência do fim das “ilusões de todos os tipos”. Na pintura, tanto quanto na escultura, o veredicto é claro: “Não sobrou nada na natureza para as artes plásticas explorarem”³⁴. Sua visão representa a adoção de um sentido ‘forte’ de abstração num contexto teórico ‘modernista’, isto é, comprometido com a idéia da arte moderna como a procura da autonomia da arte.

Abstração e autonomia, portanto, como reconhece Charles Harrison, são conceitos “inextricáveis”. Harrison introduz uma distinção entre três categorias de teses de autonomia da arte³⁵. São categorias complementares, que não excluem umas às outras:

Autonomia das condições de produção da arte. Por essa perspectiva, a posição social dos artistas ou o valor de mercado de suas obras não importam no desenvolvimento da arte, sujeito apenas às suas questões internas. Tal é a posição de Greenberg quando afirma a “especialização” do campo artístico e sua “auto-definição”. Theodor Adorno em sua *Aesthetic Theory* argumenta no mesmo sentido, mas acrescenta um “propósito social crítico”³⁶ nessa autonomia, entendida como uma “posição de oposição à própria sociedade,

uma posição que [a arte] só pode ocupar ao definir-se como autônoma”³⁷. Menos preocupado com críticas à sociedade, Clive Bell argumenta que o artista, tal como o Santo, “não produzem para viver – vivem para produzir”, movidos por “uma necessidade misteriosa”³⁸. Essa variação de Bell da tese da autonomia da produção artística parece encaixar-se perfeitamente num artista como Van Gogh, espécie de mártir messiânico da pintura europeia do século XIX. Parece poder também se aproximar de figuras como Mies van der Rohe e Lucio Costa (1902-1998), por exemplo, que em momentos de sua vida produziram exercícios arquiteturais ‘sem cliente’. No entanto, pode-se questionar perfeitamente o fato de que, mesmo sem um cliente específico, seus projetos hipotéticos referem-se a clientes genéricos sim, mas de determinada classe social e estilo de vida compatível. Isso recolocaria Costa e Mies entre os comuns mortais, praticando seus raciocínios arquiteturais em exercícios de demonstração conceitual visualizada em desenhos, cuja perspectiva final seria o encontro de uma clientela adequada. Dados os custos envolvidos na produção de um quadro e numa edificação, fica difícil defender uma autonomia da arquitetura na base de uma autonomia de suas condições de produção. Produzir um quadro ‘contra’ as convenções pode significar criar a médio prazo um novo gosto, um novo público apreciador, e não necessariamente haver encontrado um cliente comprador; ao passo que produzir uma residência como as de Mies e Costa significaria haver encontrado quem apostasse em suas idéias. Nesse caso estaríamos comparando as produções finais dos envolvidos – quadros e edifícios – e não quadros e desenhos de arquitetura.

Autonomia da experiência estética. Coisa diferente é a questão da apreciação estética, ou seja, da percepção que um observador qualquer tem de obras de arte ou de edificações. Roger Fry, em 1909 opõe “vida imaginativa” à “vida real de necessidade e ação”³⁹. Em sua concepção de autonomia da experiência estética, somente à “vida imaginativa” é dada a faculdade da “intensa contemplação desinteressada”, num retomada das idéias kantianas. Quase sessenta anos depois, Greenberg (1967) defende a mesma idéia: para ele, “os juízos estéticos são imediatos, intuitivos, não-deliberados e involuntários” e, sendo assim, não há espaço para “padrões, critérios, regras ou preceitos” prévios à experiência da obra de arte. Como se observou acima, a crítica, nesse sentido tem como instrumentos apenas o “olho e o bom gosto” do crítico. Mas esse “bom gosto” não seria constituído exatamente de “padrões, critérios, regras ou preceitos”, simplesmente pressupostos e não explicitados?

Aqui cabe uma outra pergunta: a apreciação de um edifício poderia se dar nessa condição de ‘juízos intuitivos’ e “bom gosto” do crítico? Não seria isso a mesma coisa que observar um objeto desconsiderando seus propósitos? O fato é que a “autonomia estética” é uma espécie de dogma pressuposto na atividade dos museus, por exemplo, onde encontramos obras de arte removidas de seu contexto e postas lado a lado para uma apreciação “desinteressada”, o que exclui o interesse por suas condições de produção. Ao apreciarmos um edifício como o Panopticon (fig. 10), por exemplo, não deveríamos nos interessar por saber algo sobre a sociedade que o produziu, como o produziu e porque o fez assim, mas apenas atentar a nosso sentido estético e seus julgamentos “intuitivos”.

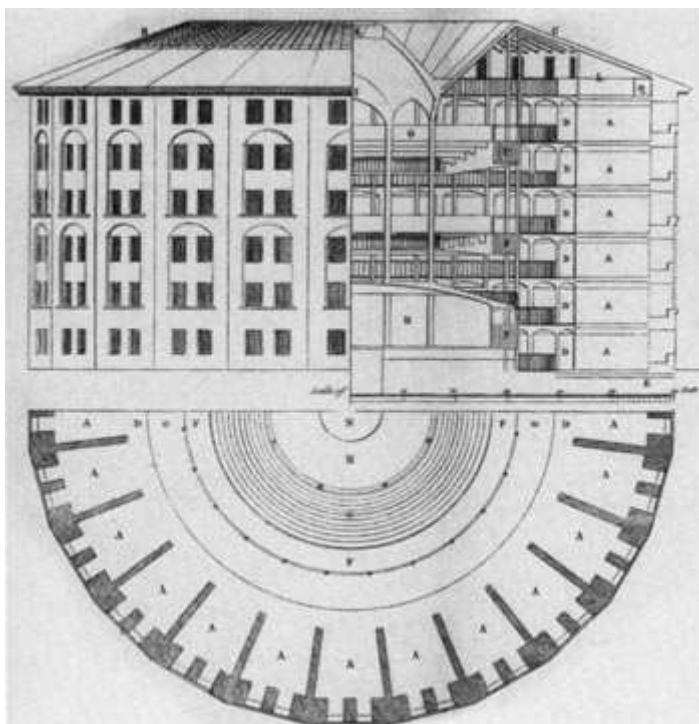


figura 10 - *Panoptikon*.

Autonomia formal. Nas teses dessa categoria, segundo Harrison, os elementos formais de uma obra funcionam dentro de “um todo estético autocontido”⁴⁰ e assim não dependem de sua correspondência com aspectos do mundo visível para seu valor. É a “coerência da organização interna da obra” o que lhe dá o estatuto de obra de arte, um estatuto “cuja medida deve ser formal”⁴¹. O conceito de Clive Bell de “forma significativa” de 1914 se enquadra nessa categoria, sem implicar na condenação greenberguina da pintura figurativa,

mas em sua completa irrelevância para a experiência estética, do sentido das figuras representadas, o que traz de volta a discussão acima sobre o São Jorge de Raphael. No caso do Panopticon, é seu partido radial e as relações formais que se estabelecem, por exemplo, entre o centro e as alas, o que deverá importar na construção da obra artística e em sua apreciação como fato estético.

1.1.4. O experimentalismo moderno

A abstração está ligada ainda à idéia de que a arte moderna é uma arte de caráter experimental, que não lida com soluções herdadas, mas com a experimentação de novas propostas. Renato Poggioli em seu clássico *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962) estuda a vanguarda não como fato estético, mas sociológico; enfoca as relações gerais entre o fenômeno da vanguarda e a civilização ocidental. Poggioli relaciona a postura experimentalista do movimento moderno com a idéia de *Zeitgeist* fazendo uma oposição entre o *Zeitgeist* da antiguidade e o que chama de “mito do *Zeitgeist*”⁴². Enquanto na antiguidade se concebia o presente como um triunfo dos princípios do passado, para os modernos, o presente só vale por força de suas potencialidades para o futuro⁴³. Os modernos negam a autoridade do passado e vêem a cultura como um permanente processo de criação do novo, surgindo daí o experimentalismo⁴⁴ da arte moderna. Outra tese é a de Charlotte Douglas⁴⁵, que sugere que o caráter experimental do movimento moderno pode ser relacionado à crença comum às vanguardas russas e européias de que a experiência ótica dos objetos opacos é uma ilusão de nosso mundo tridimensional, uma ilusão criada por nossos sentidos. Dado o fato de obras de arte serem obras para os sentidos e estarem mergulhadas nesse mundo tridimensional ilusório, tratava-se então de que os artistas procurassem descobrir como demonstrar (e não representar ou ilustrar) a verdadeira realidade, expondo os expectadores a suas experiências. O artista contaria para tanto com sua intuição, com a qual ele poderia acessar o que nós outros não vemos. No Brasil, esta segunda tese se adapta melhor a Lucio Costa que em seu ‘Razões da Nova Arquitetura’ (1936) encontra um modo de expressar as mesmas idéias do artista como um visionário privilegiado, como se mostra adiante, embora o brasileiro não enfatize o papel experimental da arte moderna.

Em manifesto de 1913, os cubo-futuristas russos, entre os quais Kasimir Maliêvitch (1878-1935)⁴⁶, declaravam que a arte ‘marcha na vanguarda da evolução psíquica’⁴⁷ e explicavam que a sucessão de estilos na arte de seu tempo era resultado dessa evolução na psique do artista. Como consequência desse caráter experimental, na Rússia surge a expressão “arte de laboratório”. A idéia de ‘arte de laboratório’ é explicitada na vanguarda russa em 1920, quando Vladimir Tatlin (1885-1953) acaba sua famosa Torre (Monumento à Terceira Internacional Socialista) [fig. 11], e publica em parceria com seus três assistentes um breve artigo de jornal⁴⁸, “O Trabalho que nos Encara”⁴⁹ [fig.12]. Ali os artistas explicam o papel que os relevos e contra-relevos de Tatlin de 1914 a 1918 desempenharam como ‘trabalho em escala de laboratório’ para o projeto da Torre e afirmam que tais explorações dos materiais e das maneiras de combiná-los poderiam se tornar o início de novas disciplinas. No ano seguinte, o fundador do Construtivismo, Aleksander Rodchenko (1891-1956) escreve sobre suas experiências plásticas:

Eu concebi essas últimas construções espaciais como experimentos, especificamente para amarrar o projetista à lei da pertinência das formas aplicadas, para obriga-lo a reunir as formas de acordo com leis e também para mostrar seu universalismo, como a partir de formas idênticas ele pode reunir todas as construções possíveis, de diferentes sistemas, tipos e aplicações⁵⁰.



figura 11 - Vladimir TATLIN. *Monumeno à Terceira Internacional*, 1920.



figura 12 - Vladimir TATLIN, Capa de *O Trabalho que nos Encara*, 1920.

Cooke observa que nesse texto está claramente colocada a idéia da arte como “trabalho de laboratório para o projeto” (*laboratory work for design*). Essa idéia se torna corrente na vanguarda russa, significando que as experimentações plásticas produzem primeiramente *in abstractu* o conhecimento e as soluções ‘genéricas’ das formas que serão posteriormente usadas por arquitetos e designer em problemas práticos específicos. Trata-se, então, de um conceito de trabalho apropriado à prática de artistas, arquitetos e designers, que está relacionado a uma analogia com a Ciência. Adiante discutiremos a questão das analogias entre arte e arquitetura modernas e a ciência. Aqui cabe observar que

a analogia do laboratório parece ser construída sobre a idéia de que no laboratório o cientista investiga o desconhecido que possibilita a criação da nova tecnologia, semelhantemente ao artista que em seu ateliê dedica-se à experimentação do desconhecido e à criação do novo. Outras analogias surgem entre arquitetura, arte e ciência na historiografia da arquitetura moderna, notadamente na obra de Sigfried Giedion, que procurou legitimar a arquitetura moderna exatamente com analogias entre arte e ciência - não entre o trabalho do artista e do cientista, mas entre as noções de espaço da pintura, da arquitetura e da física moderna.

1.1.5. Abstração e internacionalismo

Em fevereiro de 1912, o poeta e crítico de arte francês Guillaume Apollinaire (1880-1918) (fig. 13) publica no *Les Soirées de Paris* um célebre artigo⁵¹ onde, analisa os últimos desenvolvimentos do Cubismo, entre 1910-1912, e anuncia o advento de uma “arte inteiramente nova”. Trata-se, ele escreve, da “pintura pura”, uma consequência das obras dos pintores cubistas que provocam no espectador “sensações devidas exclusivamente às harmonias de luz e sombra e independentes do tema” abordado em seus quadros. Apollinaire se referia ao trabalho levado a cabo pela vanguarda parisiense, especialmente a obra de Picasso e Braque que, no entanto, não deram o passo decisivo em direção à abstração.



figura 13 - Guillaume APOLLINAIRE em 1917.

Na verdade, argumenta Charles Harrison, a própria idéia de “pintura pura” ia no sentido contrário ao da pintura francesa moderna, que enfatizava a “exploração sofisticada dos problemas do realismo e da autoconsciência na representação figurativa”⁵². Por outras palavras, não era a abstração o alvo do Cubismo, mas a análise dos processos de figuração. Assim, não foi em Paris, mas na Alemanha, na Áustria, na Holanda e na Rússia onde surgiram os primeiros desenvolvimentos da arte abstrata⁵³ levados a cabo entre 1912 e 1920 por artistas que, no entanto, passaram por “algum tipo de aprendizagem nos estilos e técnicas cubistas” nos anos decisivos de 1910-1912⁵⁴. Dessa forma, desde o início da década de 1920, embora decisivamente impulsionada pela experiência cubista parisiense, a abstração já estava “associada na mente de muitos com a possibilidade de uma estética universal e, portanto internacional, para a qual as formas de pintura abstrata forneceriam protótipos e exemplos”⁵⁵.

1.1.6. Vanguarda russa e vanguardas européias

A Rússia foi entre 1910 e 1914 um fórum de discussão de idéias do mundo inteiro⁵⁶. As teorias que circulavam na vanguarda russa, não se distinguem daquelas do modernismo da Europa Central⁵⁷. Como observa Charlotte Douglas⁵⁸, embora cada grupo de vanguarda procurasse firmar sua identidade própria, todos reconheciam as mesmas mudanças no modo de ver o mundo que se operava no início do século XX: o mundo de objetos discretos e opacos era claramente falso. Cada um dos integrantes das vanguardas reagia de maneiras diferentes às mudanças na percepção do mundo e todos provocavam, recebiam, partilhavam influências de múltiplas fontes e as processavam de maneiras diferentes. Por exemplo, parte importante nesse enorme ‘caldeirão cultural’, a Kasimir Maliêvitch atribui-se uma multiplicidade de influencias: o poeta futurista italiano Tomasso Marinetti (1876-1944), o *non-sense* ‘*zaum*’ dos cubo-futuristas russos, as idéias da crítica formalista de Schklovski, o *zeitgeist* pré-guerra, a obra esotérica “*Tertium Organum*” de P. D. Uspenski, e ainda Nietzsche, Schopenhauer, etc. A coesão estilística do Suprematismo de Maliêvitch, no entanto faz o historiador tcheco Jiri Padrta, afirmar que Maliêvitch foi capaz de transformar todo esse conhecimento na “chama selvagem de sua visão do mundo sem objetos”, a ‘não-objetividade’⁵⁹.

Além da intensa troca de publicações, correspondências e viagens, conta-se às dezenas os artistas russos que além de Kandinsky (1866-1944) transitaram entre Paris,

Berlim e Munique nos anos que precederam a revolução russa de outubro de 1917. Vladimir Tatlin, por exemplo, visitou em 1913 o ateliê de Picasso, onde viu sua série de guitarras construídas a partir de materiais planos considerados não-artísticos, o que o inspirou a realizar seus famosos ‘contra-relevos’, obras chave no desenvolvimento do Construtivismo Russo⁶⁰. Com a revolução, porém, muitos voltaram a seu país natal e a Rússia se fechou por alguns anos.

Na Rússia, tanto as experimentações tridimensionais com diferentes materiais de Tatlin (fig. 14), quanto os modelos em gesso de Maliêvitch afetaram a arquitetura russa. E da mesma forma influenciaram a arquitetura ocidental. No depoimento do arquiteto e um dos principais teóricos do Construtivismo arquitetônico Russo Moisei Ginzburg (1893-1946)⁶¹, entre a revolução e o início dos anos vinte o trabalho dos arquitetos soviéticos se desenvolveu em quase completo isolamento da Europa Ocidental e da América.



figura 14 - Vladimir TATLIN, *Contra-relevo*, 1915 (reconstrução).

A partir de 1921 se restabeleceram as relações entre Rússia e Alemanha, mas só a partir de 1924-1925, ainda segundo Ginzburg é que as revistas estrangeiras voltaram a circular na Rússia, divulgando ali as realizações dos arquitetos estrangeiros e “exercendo considerável influência” sobre o trabalho cotidiano dos arquitetos russos. Mas Ginzburg ressalta:

as realizações de nossos camaradas ocidentais foram da mesma forma sujeitas à influência, por um lado dos princípios vitais do Construtivismo, exportados para o ocidente em 1922 por Lissitzky e Ehrenburg, e, por outro, à influência das composições suprematistas de Maliêvitch, cuja arquitetônica de planos, volume e espaço apresentava extraordinária semelhança com as composições arquiteturais tridimensionais dos holandeses Doesburg e van Eesteren⁶² (fig. 15).



figura 15 - Theo van DOESBURG e Cornelis Van EESTEREN. *Contra-Construção*, Gouache sobre lithografia (57.2 x 57.2 cm).

Em 1924, o livro de Ginzburg ‘Estilo e Época’ foi publicado. Nele, Ginzburg estabelecia a base teórica e histórica para uma nova arquitetura numa nova época, livre do ecletismo e do esteticismo da arquitetura capitalista. Em 1925, os Construtivistas Alexander e Viktor Vesnin, juntamente com Moisei Ginzburg fundam a União dos Arquitetos Contemporâneos, OSA⁶³ (fig. 16). Os Construtivistas entram em conflitos teóricos com os Racionalistas, ou Formalistas do grupo ASNOVA, cujo foco central era a importância relativa imputada à teoria estética dos Racionalistas, em oposição a um funcionalismo derivado da tecnologia e dos novos materiais dos Construtivistas⁶⁴. Mas em que pese a polêmica, esses grupos partilhavam preocupações com a relação entre arquitetura e o planejamento social, além de insistirem numa massa estrutural claramente definida, baseada em formas geométricas simples, ordenadas⁶⁵. Em sua História da Arquitetura Russa, Brumfield dá ênfase às similaridades entre os edifícios Construtivistas e a plasticidade da arquitetura Russa de princípios do período medieval e argumenta que o estilo recebido com tanta simpatia pelo movimento moderno internacional em arquitetura estava profundamente enraizado numa percepção da estrutura derivada das mais antigas tradições da arquitetura Russa-Bizantina – a habilidade de interpretar a forma sem ornamento⁶⁶.

Os arquitetos do grupo de Ginzburg desenvolveram métodos de trabalho inteiramente racionais, ao passo que nas artes plásticas dos anos 1910-1920 a abstração parece irremediavelmente comprometida com certa irracionalidade.



figura 16 - União dos Arquitetos Contemporâneos (OSA), 1927.

1.1.7. Abstração e irracionalidade

Kandinsky (fig. 17), Kupka (1871-1957) [fig.18] e Delaunay (1885-1979), embora pioneiros criadores de arte abstrata e importantes para o movimento moderno, não criaram movimentos de arte abstrata no sentido forte, como o fizeram Kasimir Maliêvitch - fundador do Suprematismo na Rússia - e Piet Mondrian- que com van Doesburg definiu as linhas do grupo De Stijl e seu estilo, o Neoplasticismo, na Holanda. Ambos os movimentos operam com a abstração geométrica, mas com diferenças visíveis, a seguir exploradas nas obras de Mondrian e Maliêvitch.

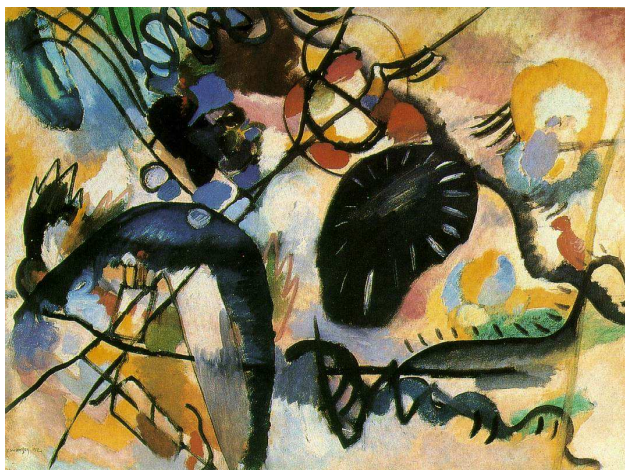


figura 17 - Wassily KANDINSKY. Composição VIII, 1913.



figura 18 - KUPKA, Os discos de Newton, 1911/1912 , óleo s/ tela.

Suprematismo e De Stijl foram movimentos organizados e se propuseram a desenvolver as suas teorias para além da pintura e da escultura, alcançando a arquitetura e o design. Cada uma dessas versões da “clara geometria” apregoa seu estilo como o verdadeiro e único. De Stijl é “O Estilo”, não apenas mais um outro ‘novo estilo’. O Suprematismo é o *supremus*, o supremo estilo da “supremacia da sensação”. Como movimentos, polemizaram em debates, manifestos e publicações diversas, realizaram exposições importantes e itinerantes e, cada qual em seu país, organizaram, aplicaram e publicaram suas doutrinas na forma de princípios e métodos pedagógicos. Ambos os movimentos desenvolveram seus estilos totais a partir das pinturas de Mondrian e Maliêvitch. Ambos os movimentos tiveram (juntamente com o Construtivismo Russo) participação decisiva no desenvolvimento da Bauhaus, especialmente no que toca à superação do psicologismo e da vocação artesanal de seu início expressionista. Como teóricos, Mondrian e Maliêvitch publicaram artigos e livros. As pinturas de Mondrian (fig. 19) e Maliêvitch, realmente devem ter parecido a seus contemporâneos “mundos figurativamente inabitáveis”⁶⁷.

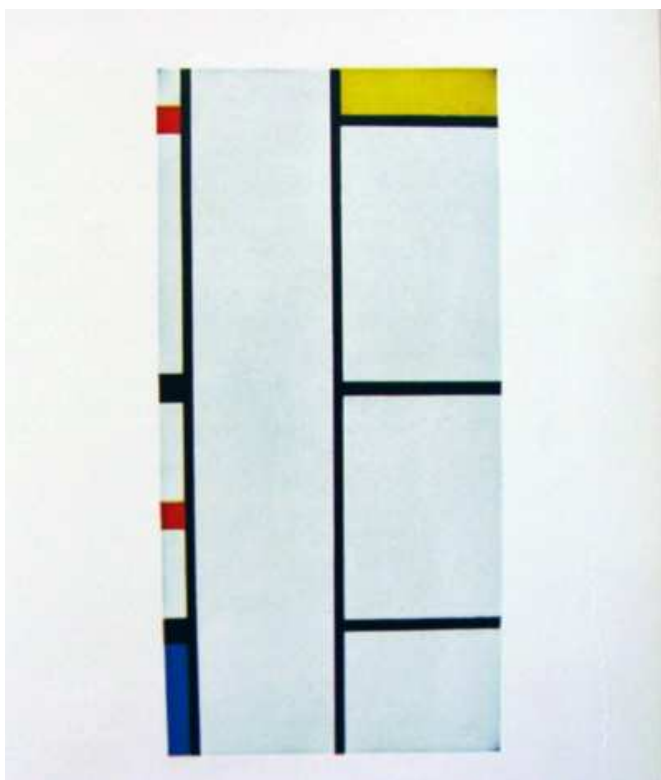


figura 19 - Piet MONDRIAN. *Composição* (1935-1942), óleo s/ tela.

Ambas as abstrações valem-se de elementos geométricos e da cor pura para criar um espaço que não é ilusão de tridimensionalidade pela representação de um volume no espaço profundo, ou mesmo de um espaço pouquíssimo profundo, como se achatado num só plano. Através da cor, o efeito visual das pinturas de formas planas coloridas de Kasimir Maliêvitch e dos planos ortogonais de cor e de Piet Mondrian (1872-1944) é o de uma profundidade que não se pode medir, como a profundidade da perspectiva. Trata-se do recurso a um efeito ótico das cores que por si mesmas parecem aproximar-se ou afastar-se do espectador. Ao serem vistas simultaneamente as cores puras das pinturas de Mondrian e Maliêvitch tomam entre si profundidades diferentes, mas sutis e variáveis, devido ao efeito ótico. Trata-se, portanto de um efeito não de ilusão provocado por recursos do desenho, como a perspectiva, ou de ilusão pictórica engendrada pelo artista, como a perspectiva aérea, que imita um fenômeno atmosférico, mas um efeito da sensação da cor pura em nossa mente. Essas diferentes profundidades geradas no contrate das cores não se pode medir, elas não são materiais, pertencem à nossa mente. É isso o que El Lissitzky quis dizer em seu *A and Pangeometry*, escrito de 1925: “A nova experiência óptica nos ensina que duas superfícies [de cor] de intensidade diferente devem ser concebidas como tendo uma relação de distância variável entre si muito embora possam estar [materialmente] no mesmo plano [da tela]”⁶⁸.

Parece razoável, portanto acreditar que esse espaço é criado na mente, que num certo sentido, seu espaço é um espaço imaterial onde nenhum objeto material pode habitar. Se pensarmos não em termos de cor, mas do desenho das formas, as conclusões são as mesmas. As pinturas Suprematistas de Maliêvitch criam um espaço onde encontramos profundidade, mas não perspectiva. Suas figuras quadrangulares surgem flutuantes como trapézios que podem ser lidos como quadrados em profundidade, surgem também como retângulos sobrepostos, sugerindo espaço entre suas massas. Que tamanho teriam esses planos? Em que escala veríamos esses espaços? Não sabemos. Não podemos medir. Não há como verificar geometricamente. Não há a ‘caixa perspética’, não há horizonte, não há céu. Lissitzki classifica o sistema como “irracional” podendo “ser medido unicamente pela intensidade e posição das superfícies-planos coloridas e estritamente definidas”⁶⁹. Milner fala de “relatividade no espaço e na escala dos elementos”⁷⁰. Essa irracionalidade foi interpretada pelo minimalista americano Donald Judd como não-antropomórfica⁷¹. Jean Claude Macardé demonstra o que chama de ‘paradoxo da razão intuitiva’ notando que Maliêvitch vê a construção como estando sujeita não ao ‘eu quero’, mas ao ‘é necessário’

em concordância com uma lei objetiva e, ao mesmo tempo, como um ato de pura vontade criativa e intuição, mais que do intelecto⁷².

Já a abstração biomórfica lida com uma gama de formas totalmente diferentes daquelas da abstração geométrica de Maliêvitch e Mondrian. Segundo Chilvers o termo 'biomórfico' (*biomorphic*) [fig.20] se aplica à formas na arte abstrata que diferentemente das formas geométricas, são derivadas ou sugeridas por formas orgânicas. A abstração biomórfica pode ser vistas nos relevos pintados e na escultura do pioneiro no assunto Hans Arp (1886-1966), um artista que aqui interessa por sua importância na historiografia da arquitetura moderna. Arp expõe em 1912 na exposição do grupo Der Blauer Reiter de Kandinsky⁷³. Em 1915 sua primeira exposição individual se compõe de obras abstratas biomórficas e geométricas⁷⁴. Ainda em 1915 é um dos fundadores no movimento irracionalista Dada em Zurique onde faz, em 1916, seus primeiros relevos policromados abstratos⁷⁵. Por influência de Arp e de sua futura esposa Sophie Taeuber (1889-1943), os dadaístas de Zurique se aproximam da abstração de Kandinsky⁷⁶.



figura 20 - Jean ARP. *Figura* (1920).

A presença de modalidades diferentes de abstração no mesmo artista pode ser entendida pelo sentido de irracionalidade que Arp e Sophie conferiam à abstração, seja ela geométrica ou biomórfica, e pelo recurso ao acaso na composição de obras em ambas as modalidades⁷⁷. Na Suíça em 1915 o casal criou em colaboração obras que para Arp são “realidades em si, sem significado nem intenção cerebral”⁷⁸, obras criadas segundo “a lei do acaso” (*la loi du hasard*). O casal acreditava assim “deixar o Elementar e o Espontâneo reagir em plena liberdade”. Empregando ambas as linguagens, Arp colabora com van Doesburg em projetos de arquitetura (fig. 21) ligados ao movimento De Stijl e em 1925 adere ao movimento surrealista.

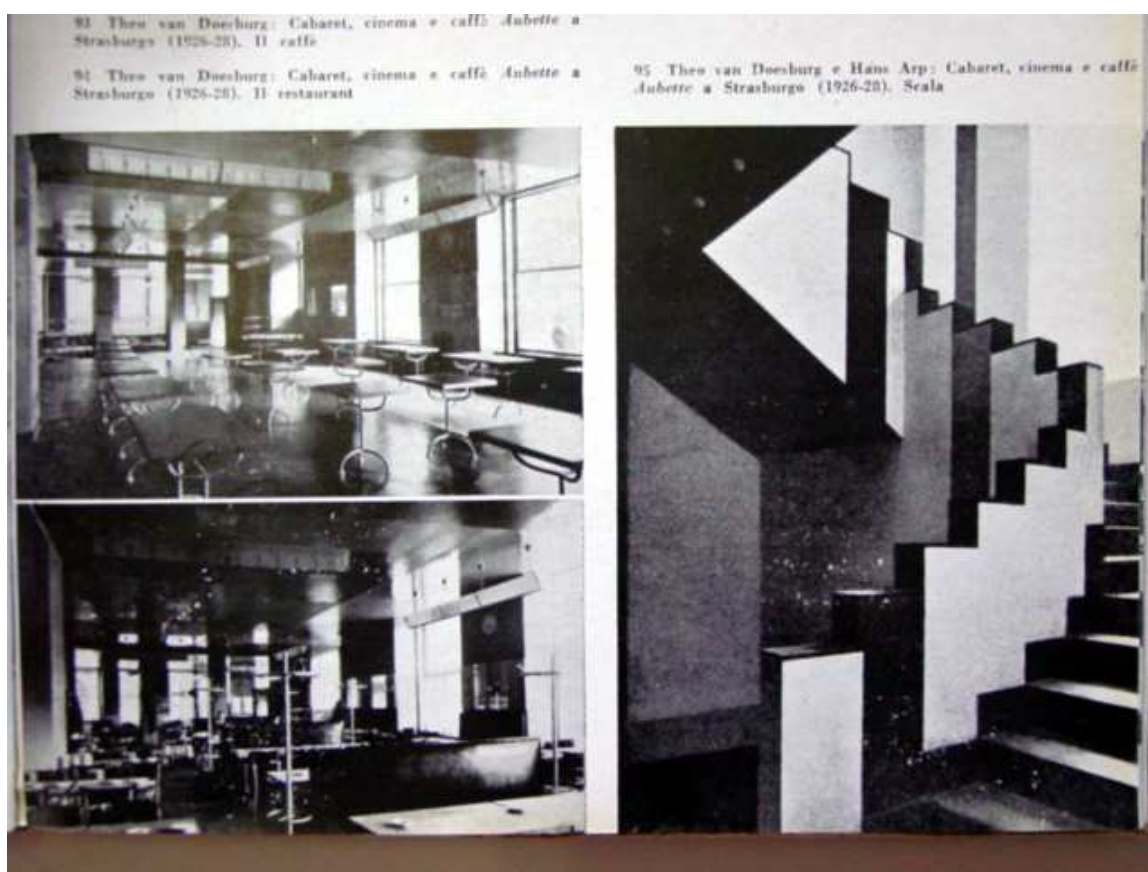


figura 21 - DOESBURG e ARP. *La Aubette* (1926-1928).

1.2. Maliêvitch, pintura e arquitetura

Se Mondrian e Maliêvitch foram os principais responsáveis pela criação de dois sistemas distintos de abstração geométrica, e participaram de movimentos que estenderam suas ambições da pintura à arquitetura, apenas o segundo aventurou-se em propor diretamente formas para a arquitetura moderna. Daí o interesse em entender seus passos.

As obras suprematistas de Kasimir Maliêvitch desenvolvem-se a partir de uma dinâmica transformacional. O movimento é o pressuposto de toda a sua criação plástica. Quadrado, triângulo e círculo são os elementos básicos da teoria de Kandinsky, os mesmos elementos que a Alquimia usava em suas investigações das relações entre homem, mulher e Deus⁷⁹. Maliêvitch substitui o triângulo pela cruz, em seu triunvirato de formas básicas (fig. 22). O quadrado, o elemento gerador irá girar e produzir o círculo. O Quadrado multiplica-se em dois que se deslocam nos eixos vertical e horizontal, produzindo o terceiro elemento de forma, a cruz⁸⁰.

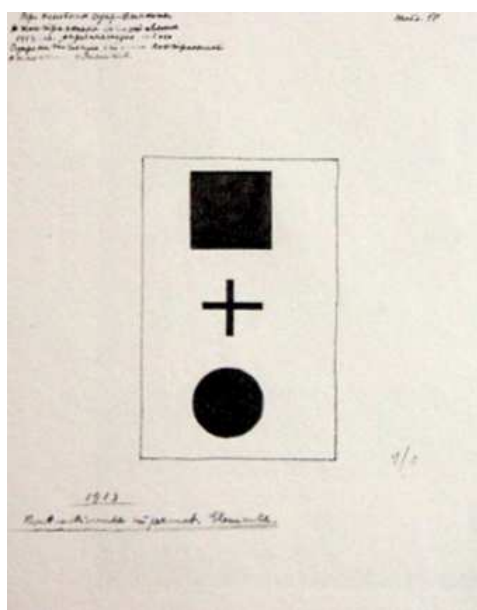


figura 22 - Kasimir MALIÊVITCH. *Três elementos Suprematistas em Contraste* (1927).

Mas a forma, para Maliêvitch é apenas uma ilusão. Em 1922 escreve que “(...) no momento em que se manifesta a forma, (...) o homem esquece que esta é uma convenção que, na realidade a forma não existe; como ele poderia nesse caso manifestar a excitação, já que esta não é uma forma e não tem fronteiras?”⁸¹. Essa problemática Maliêvitch enfrentou a partir da pintura intitulada Quadrado Amarelo (fig. 23), que parece se fazer transparente até o desaparecimento.



figura 23 - Kasimir MALIÊVITCH. *Suprematismo (Quadrado Amarelo)*, 1917-18.

Seu próximo passo seria a série de brancos sobre branco. A partir dos quadros brancos a atitude do Suprematismo com relação ao material se opõe à arte de Tatlin, a “cultura dos materiais, apelo à estética”⁸². Olga Rozanova propõe uma distinção entre ‘não-objetualidade’ e não-objetividade, e conclui que talvez fosse mais sensível substituir a pintura por projeções em telas na arte do não-objeto (*nonobject art*). Efetivamente, há indícios de que Maliêvitch tenha exposto chassis brancos vazios⁸³. Daí imponderabilidade das formas, transparência, fluidez espacial. Desse modo, a pintura malievitchiana atingiu seus limites com a fase branca, onde sobrepõe formas brancas sobre fundo branco, esgotando as possibilidades da pintura e assim o Suprematismo adentra a arquitetura. Mas como pensar arquitetura com o parâmetro da não-objetividade? Parece haver algo contraditório aí.



figura 24 - Kasimir MALIÊVITCH. *Duas Xícaras Suprematismo*, 1923.

Os primeiros trabalhos tridimensionais começam em seu estúdio na Escola de Arte Popular de Vitebsk, em 1919. Ali nasce o Suprematismo Utilitário (fig. 24), onde os alunos trabalham decorando as ruas da cidade. As formas do Suprematismo, inicialmente apenas aplicadas sobre objetos existentes deveriam ser vistas como formas não-objetivas, irracionais, e ter no seu espectador o mesmo efeito das pinturas suprematistas. O trabalho nas ruas despertou o interesse dos estudantes por arquitetura⁸⁴.

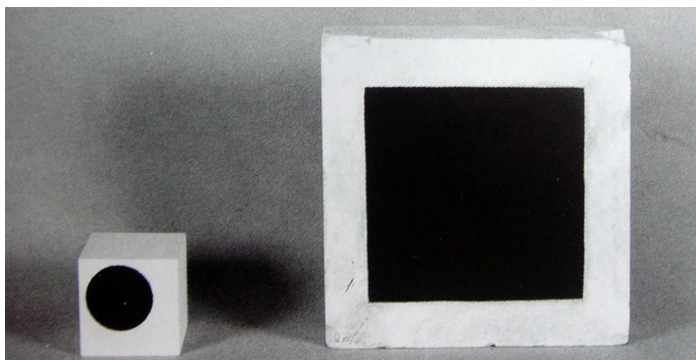


figura 25 - Kasimir MALIÊVITCH. *Quadrado Negro (dir.) e fragmento de Gota* c.1923-30.

A primeira afirmação tridimensional do Suprematismo pode ter sido um quadrado negro pintado por Maliêvitch numa peça de gesso⁸⁵ (fig. 25). Em 1920, na publicação “Suprematismo: 34 Desenhos” lança as bases da nova arquitetura a partir da ‘morte’ da pintura declarando que no Suprematismo a pintura se tornou obsoleta e o próprio pintor é uma noção preconceituosa do passado⁸⁶. O elemento gerador Suprematista, o quadrado negro, se tornaria a fórmula do novo sistema arquitetônico⁸⁷.

Sobre o papel da síntese estilística na solução dos problemas sociais através da arquitetura, Maliêvitch não pode ser mais claro. Ele pensa que a arte deve prover a nova arquitetura e tudo ligado a sua integridade, refletindo os problemas sociais da sociedade proletária⁸⁸. Curiosamente, essa frase foi usada no seu depoimento quando interrogado sob suspeita de espionagem e está ali para refutar críticas de formalismo burguês com argumentos de engajamento social. Politicamente dizer que o Suprematismo pode refletir a sociedade é equivaler-se ao marxismo em sua prerrogativa básica. Maliêvitch sonha com o mundo em estilo Suprematista onde tudo - tecidos, jarros, pratos, mobília, cartazes -, tudo deve ter desenhos suprematistas como uma nova forma de harmonia (*Suprematist designs as a new form of harmony*)⁸⁹.

Em 1920, pouco antes de iniciar seus primeiros trabalhos tridimensionais, Maliêvitch imagina a organização de um sistema de satélites suprematistas, que Nakov chama de ‘urbanismo planetário’. Daí lança a idéia de um ‘sistema de estruturas mundiais’ a partir da expansão indefinida de uma rede de satélites no espaço.

Em 1921, a Nova Política Econômica de Lênin, incita os artistas a abandonar a pura especulação para participar da realidade cotidiana. Maliêvitch conclui nesse momento que a arquitetura deve criar o ambiente da nova sociedade. Quando deixa Vitebsk, vai para Petrograd e começa a criar desenhos e maquetes de arquitetura para servir de paradigma para as realizações⁹⁰.

O Suprematismo arquitetônico torna-se no Ginkhuk (Instituto Estatal de Cultura Artística), o principal foco do artista e de seus estudantes Nikolai Suetin, Ilia Chashnik, e Lazar Khidekel, entre outros, onde Maliêvitch realiza seus primeiros modelos em gesso, os Arkhitektons (fig. 26 e 27), em 1923. É no Ginkhuk que Lissitzky inicia-se no Suprematismo arquitetônico. No entanto Lissitzky é engenheiro por formação e não parece haver assimilado a imaterialidade do Suprematismo. Ernst Kallai descreve os Arkhitektons, como “pinturas suprematistas camufladas” (*camouflaged Suprematist paintings*)⁹¹, em sua visão, eles são pura sensação plástica. No relato de um contemporâneo⁹², Maliêvitch teria

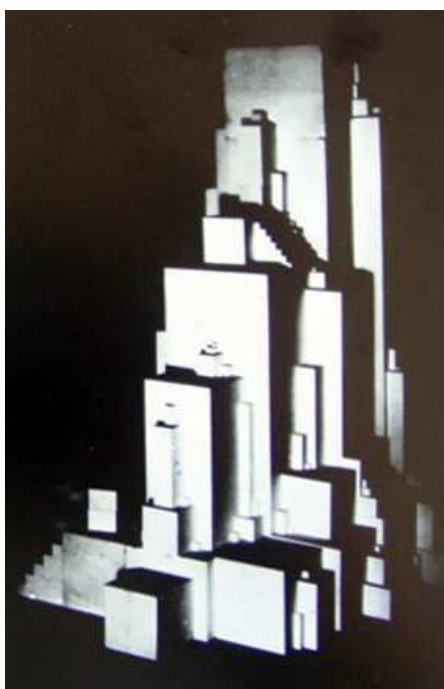


figura 26 - Kasimir MALIÊVITCH.
ArkHITEKTON, 1927, gesso e madeira.

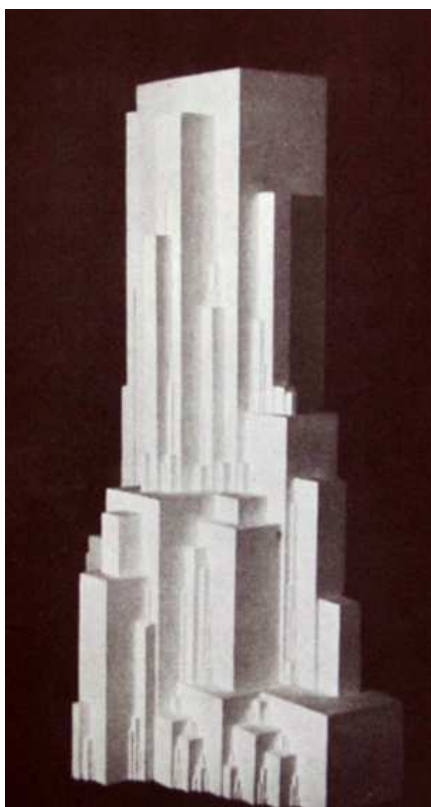


figura 27 - Kasimir MALIÊVITCH.
ArkHITEKTON.

se referido à indeterminação de escala e de utilidade nos Arkhitektons. Um Arkhitekton seria apenas uma composição estereométrica (*a composition of stereometric figures*), coisa sem uso. O artista não teria objeções se fosse usado para decorar uma sala ou, ampliado, no meio de uma praça. Da mesma forma, um Arkhitekton poderia servir como base de uma estátua ou monumento e se um pássaro faz seu serviço em cima dele, Maliêvitch também não se importa (*and if a bird does its business on top of it, he also doesn't mind*). Essa indeterminação de seu sistema abstrato é que permite a permeabilidade das formas do Suprematismo por todas as disciplinas do espaço. Trata-se, pode-se concluir, de uma completa tradução do espírito de ‘arte de laboratório’.

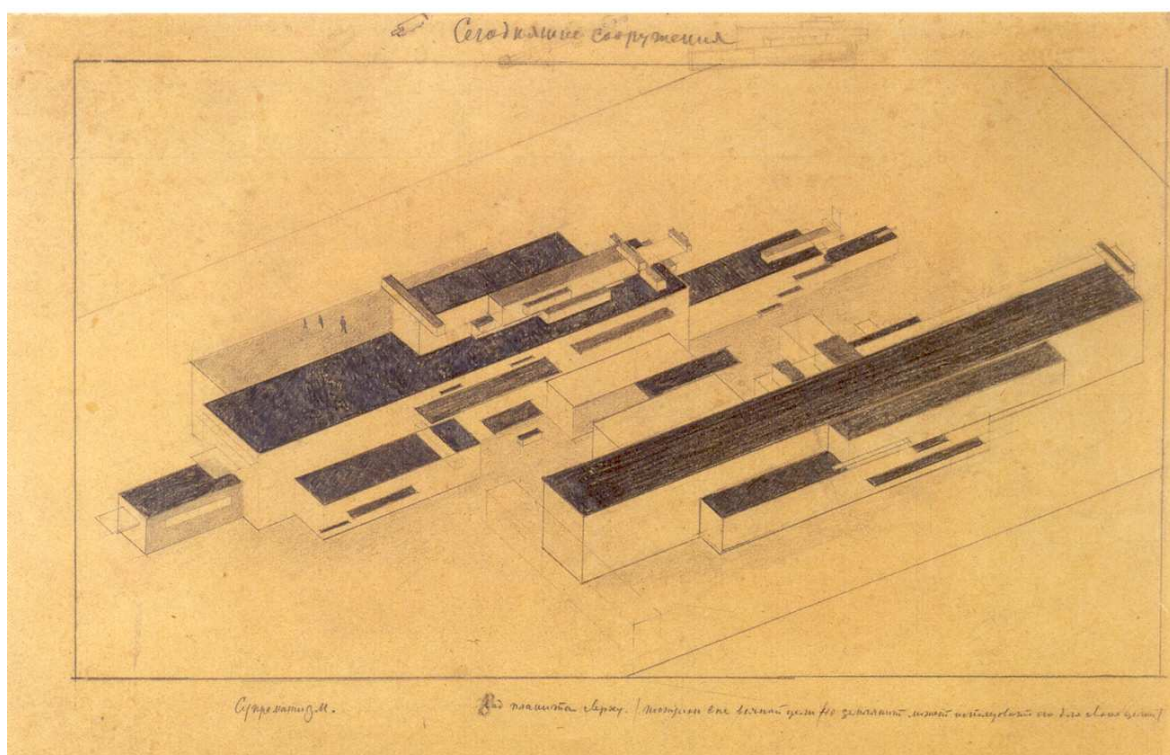


figura 28 - Kasimir MALIÊVITCH. *Modern Buildings* 1923 –1924.

Entre 1923-24, Maliêvitch realiza uma série de projetos em papel (apenas 4 conhecidos) que ele intitula ‘Planiti’ (fig. 28). Trata-se de objetos habitados planando no espaço. Como os planadores, essas casas evoluem no ar, sem motor, utilizando as correntes atmosféricas. Representam em vista axonométrica, construções horizontais realizadas a partir de uma acumulação ortogonal de paralelepípedos retângulos de seção quadrada. A

maioria se ordena segundo um eixo de simetria, inscrevendo-se obliquamente na superfície da folha. Os terraços horizontais, largamente escuros, sublinham o caráter de deslocamento do cubo de base. Nas margens, as anotações explicativas, escritas à mão por Maliêvitch, insistem sobre o aspecto conceitual das representações gráficas desses corpos celestes.⁹³

Depois do fechamento do Ginkhuk, Maliêvitch continuou suas atividades arquiteturais no GIII (Instituto Estatal de História da Arte) em Leningrado (antiga Petrograd), onde seus antigos estudantes Suetin, Chashnik, Khidekel, V. Vorobiev, e o arquiteto Aleksander Nikolsky eram agora professores e onde a questão da “cor – decoração de novas construções arquiteturais, áreas residenciais e praças”- em particular, 'ornamentação espacial tridimensional' - estava sendo discutida. Sabe-se que Maliêvitch trocou correspondência com Nikolsky acerca da possibilidade de colaboração entre os dois em projetos de arquitetura, o que teria gerado a questão da autoria. Em 1932 e 1933, os últimos anos de sua vida, Maliêvitch trabalhou nos Arkhitektons no laboratório experimental no museu do estado russo em Leningrado⁹⁴.

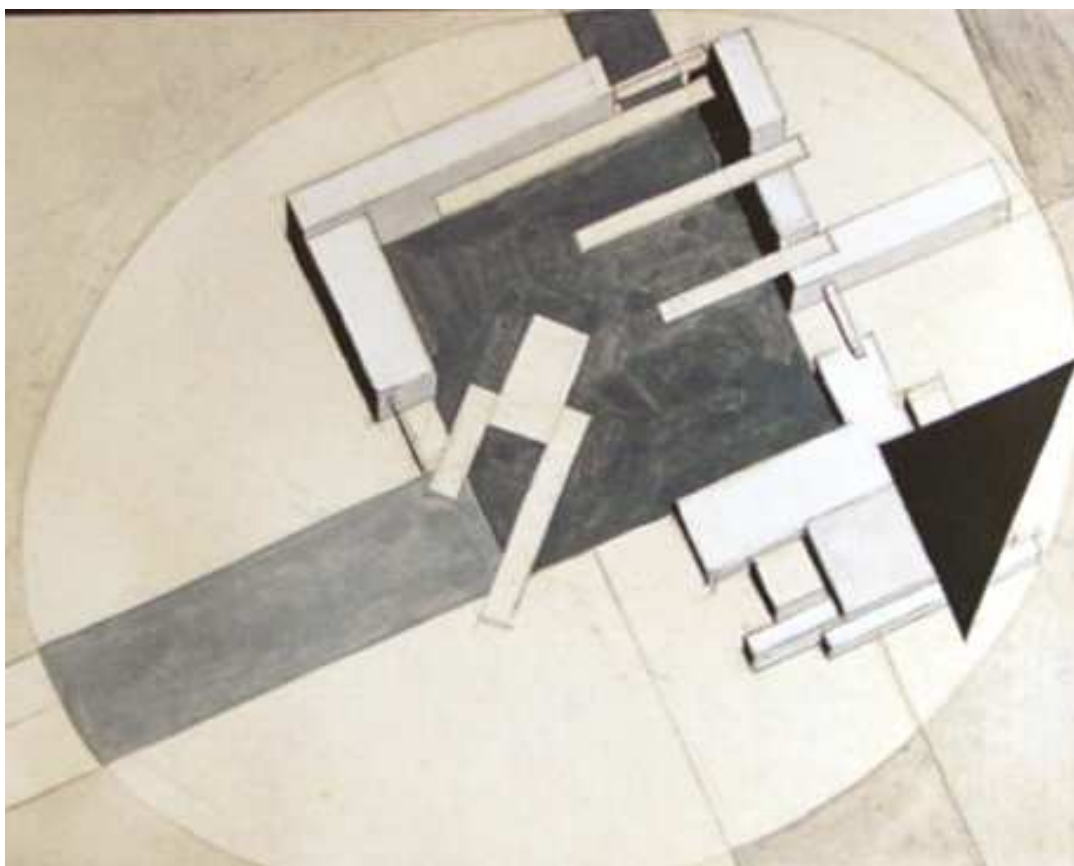


figura 29 - El LISSITZKY. *Estudo para Proun 1E Cidade*, 1919-1920.

Há indícios de que Maliêvitch tenha entregado em 1932 à Glavnauka, o órgão oficial de supervisão da arte e da ciência um projeto de Cidade Socialista. Não sabemos como ela seria, mas talvez se desenvolvesse a partir de dois eixos cruzados, com a simplicidade das pinturas Suprematistas. Talvez possamos encontrar no projeto de cidade de um de seus alunos: tão abstrato e irracional como a arte de seu mestre, a cidade Proun de Lissitzky (fig. 29) tem o quadrado como centro, de onde partem quatro eixos⁹⁵. Ou por outra, a cidade Proun tem a forma da cruz suprematista sobreposta ao quadrado gerador. Não se publicou nada sobre referências a Maliêvitch e Lissitzky na biblioteca de Lúcio Costa, mas não deixa de ser interessante pensar no traçado de Brasília como uma grande cruz Suprematista plainando qual avião metafísico acima da História, mas ligeiramente arqueada para adaptar-se à topografia, num difícil compromisso entre asas e raízes. Após a morte de Maliêvitch, em 1935, suas obras foram confinadas em museus e coleções particulares na Rússia.

Guardadas desde 1927 na Alemanha, apenas em 1958 as obras do artista foram reapresentadas no Stedelijk Museum Amsterdam, data que é o começo da ‘segunda fase da influência de Maliêvitch no mundo’⁹⁶. Os Arkhitektons foram vistos pela última vez em público em 1932 e daí se perdeu a possibilidade de localizá-las. A documentação fotográfica dos arkhitektons foi publicada em 1970⁹⁷, 17 fotografias de cerca de 40 maquetes, das quais algumas talvez não fossem mais que elementos de maquetes.

Em 1978 reconstruíram-se duas maquetes para a exposição do centenário de Maliêvitch, no Centre George Pompidou, Paris. As reconstruções guiaram-se pelas fotografias disponíveis, com a ajuda de um magnetoscópio. As aproximações necessárias foram feitas na base da estimativa da espessura da mesa ou tábua onde se apoiava a maquete fotografada⁹⁸. Nesse momento, inesperadamente, após quarenta anos perdidas numa possível remessa a Kiev, surgem cinco caixas contendo Arkhitektons originais desmontados. Confrontados com os originais, os técnicos perceberam que a fotografia não ajudou na determinação da escala e do tamanho dos Arkhitektons. As maquetes eram infinitamente mais delicadas e refinadas em seus detalhes e o erro ficou em cerca de 50%⁹⁹. Não sendo controladas por mensurações numéricas, pergunta-se Troels Andersen¹⁰⁰, o que daria então sua unidade? Seção áurea? Diagonal, bi secção ou tri secção do quadrado? A medição provou que os elementos foram concebidos segundo apreciações visuais e não segundo medidas precisas¹⁰¹. Realmente parece que procurar instrumentos

racionais de controle das proporções entre as partes dos Arkhitektons não faz muito sentido. É mais interessante e coerente com as idéias do suprematista a hipótese da sensibilidade e da intuição de Ohayon. Para esse autor, os arkhitektons são montados segundo uma intuição, um sentimento de espaço, são um ato de pura sensibilidade. Por isso, Ohayon considera imprópria qualquer comparação com as esculturas abstratas de Vantongerloo, essas sim, elaboradas segundo princípios matemáticos¹⁰².

1.2.2. Não-objetividade x funcionalismo

A obra de Lissitzky (1890-1941) assume que os princípios da pintura suprematista podem ser materializados, isto é, transpostos diretamente para a forma arquitetônica uma crença que estava na base da teoria e da prática do grupo UNOVIS de Maliêvitch. No entanto, Clark argumenta que quando o artista dirigiu seu pensamento para a arquitetura ele próprio não acreditava que tal transferência fosse possível¹⁰³. É fácil concordar com essa tese. Para Maliêvitch, a verdadeira realidade não está no nosso mundo objetivo, a verdadeira natureza do universo é pura ‘excitação’, energia: “a vida é excitação pura, inconsciente, inexplicável”¹⁰⁴. Maliêvitch dirigiu seus esforços teórico em larga medida contra o mundo material, tentando deslocar as preocupações práticas da vida. É difícil acreditar que o templo do “funcionalismo estético”, a Bauhaus tenha publicado o Manifesto do Suprematismo. Mas um mérito da Bauhaus, muito por conta da personalidade de Gropius, ao que parece, foi ser esse caldeirão de influências. Ainda assim é preciso observar que para receber a influência do Suprematismo foi preciso eliminar o caráter de não-objetividade que Maliêvitch lhe imprimiu. Uma tarefa que parece ter sido mediada pela atividade de artista e embaixador cultural da Rússia de Lissitzky.

Em 1927 Maliêvitch visita a Bauhaus onde é apresentado a Gropius, Mies e outros pelo poeta e militante da vanguarda polonesa Tadeusz Peiper. A visita é ocasião de uma interessante polêmica que Peiper descreve em sua revista *Zwrotnika*. Tudo gira em torno da distinção que o suprematista faz entre arquitetura e ‘arquitetônica’; o primeiro tem valor de uso, o segundo apenas valor artístico¹⁰⁵. A ‘arquitetônica’ produz formas que se preocupam apenas com combinações artísticas de formas espaciais: as obras resultantes não são pensadas para serem habitadas¹⁰⁶. A oposição entre arquitetura e ‘arquitetônica’ é clareada por uma anedota que Maliêvitch conta num almoço com alguns professores da Bauhaus. Certa vez para se divertir ele quebrou uma xícara em duas partes ao longo de seu

eixo vertical. Sua esposa fez uma cena, pois o casal passava por um difícil aperto financeiro. Mas Maliêvitch gostou tanto de uma das metades da xícara que a guardou. Um dia ele descobriu que sua mulher a estava usando para transferir farinha de um pote para outro. Peiper observa espantado que a intenção dessa anedota era demonstrar que algo que não fora criado originalmente tendo em mente um propósito utilitário poderia se tornar um objeto utilitário¹⁰⁷. Segundo Peiper, Gropius ouviu a anedota e não disse uma única palavra. Podemos imaginar o embaraço do ‘funcionlista-esteta’ com a anedota desse esteta anti-funcionalista. Mas podemos também pensar que Maliêvitch estava apenas criando uma maneira de apresentar sua visão de ‘arte de laboratório’ e que Gropius não tinha exatamente esse tipo de idéia do papel do artista para com a arquitetura, o papel de gerador de formas abstratas para aplicação utilitária.

Os embaraços continuaram numa visita a Mies van der Rohe, Maliêvitch, quando Maliêvitch defendeu o ponto de vista de que a arquitetura, tanto quanto as artes aplicadas e a arte em geral, se desenvolveram exclusivamente por influência de idéias estéticas, independente de fatores históricos, sociais, econômicos ou outros. Não satisfeito Maliêvitch contou que tinha feito modelos arquitetônicos construídos dos novos elementos arquiteturais seguindo o sistema gótico. Mies observou que esses edifícios góticos não serviam para mais nada hoje em dia. “Quem sabe!”, respondeu o suprematista, convicto de que a atualidade histórica não interessa à criação artística. Curiosamente, Peiper afirma que essa resposta foi considerada “extraordinariamente interessante” pelos presentes¹⁰⁸. Mas então Maliêvitch, convicto de sua crença na autonomia das condições de produção da arte, da arquitetura e do *design*, diz que a forma do mobiliário nunca teria mudado se não por uma transformação nas perspectivas estéticas. Mies respondeu com a afirmação de que a cadeira de braços havia mudado porque as pessoas atléticas de seu tempo sentam-se diferentemente de seus antecessores¹⁰⁹. Peiper relata que nesse ponto a conversa cuja intenção era apresentar uns aos outros ferveu. Havia um excesso de questões controversas e uma por uma elas desapareceram no silêncio¹¹⁰. No dia seguinte, num *tour* pela Bauhaus surge a questão da relação entre o ensino da pintura de cavalete e os outros objetivos científicos da Bauhaus, questão que não estava muito clara. Peiper observa que os trabalhos dos estudantes criados em papel são bem recebidos, pois se entende seu significado mesmo que eles não tenham qualquer valor de uso. Mas é preciso acrescentar que na Bauhaus a questão desses trabalhos é familiarizar o estudante com as leis dos materiais, fazê-los conhecer o princípio moderno da economia do material - algo como o

dos Construtivistas Russos, embora muito diferente da idéia de Maliêvitch de ‘trabalho de laboratório’ com a forma pura, independente do material. Mas se o trabalho com materiais não causa problemas a Peiper, e o ensino de pintura? Peiper indica que a pintura fica deslocada nessa abordagem, o que levanta a questão de saber se as formas artísticas influenciam as formas tecnológicas¹¹¹.

1.3. Abstração na arte brasileira

A primeira obra de arte abstrata exposta no Brasil parece ter sido de autoria do artista inglês Ben Nicholson (1894-1982) (fig.30), com o que o país entra na cronologia da abstração de Fernando Cocchiarale e Ana Bella Geiger¹¹². Foi no ano de 1938, dez anos após Nicholson adotar a abstração por influência de sua mulher, Barbara Hepworth¹¹³. Não haviam artistas abstratos no Brasil naquele momento, como não houvera antes.

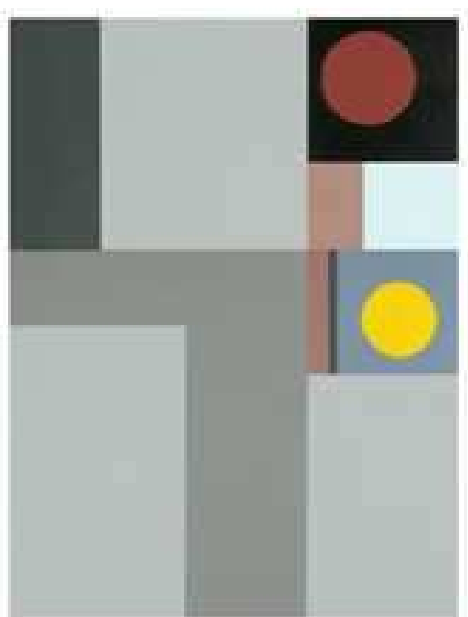


figura 30 - Ben NICHOLSON. *Composição* (1938).

Apenas entre 1948 e 1949 surgem “núcleos de artistas abstratos no Rio e em São Paulo”¹¹⁴. Os novos artistas e teóricos referem-se a Mondrian e Kandinsky para legitimar a

abolição da figura e seu contexto social, feito imperdoável na mentalidade nacionalista dos egressos da Semana de 22, prontamente atacado por Di Cavalcanti (1879-1976): “cérebros doentios”¹¹⁵ eram esses abstracionistas. O compromisso de Di e de Portinari (1903-1962) com a descrição das etnias, dos usos e costumes do ‘povo brasileiro’ (fig. 31) não podia tolerar os novos artistas abstratos.



figura 31 - Di CAVALCANTI. *O Samba* (1928), óleo s/ tela.

A abstração como um ideal artístico não poderia ter se enquadrado no horizonte artístico brasileiro antes de terminada a II Guerra, e com ela a Era Vargas, pondo fim ao prestígio do pensamento nacionalista. Como observa Gullar em entrevista publicada¹¹⁶, “Portinari ainda resistiu algum tempo [ao desprestígio da pintura do modernismo de 1922]”. Uma das razões dessa ‘resistência’ pode ser o fato de que Portinari (fig. 32) desfrutou por longo tempo de grande visibilidade internacional devido aos seus elogiados painéis de azulejos em edifícios de Niemeyer (fig. 33). Elogiados, como se verá adiante, pelas autoridades do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, seus painéis foram tomados como exemplares na relação da pintura com a arquitetura. No entanto, seu estilo foi por tais autoridades discutivelmente qualificado de ‘abstrato’, o que pode ter lhe conferido uma espécie de salvo-conduto na passagem do ‘prestígio’ do nacionalismo ao internacionalismo da geração abstrata do final dos anos 1940 aos 1950. No entanto, não deve haver um único comentarista brasileiro disposto a defender a idéia de um Portinari abstrato, surrealista ou surrealista abstrato.



figura 32 - Cândido PORTINARI. *Auto-retrato* (1956), óleo s/ tela.

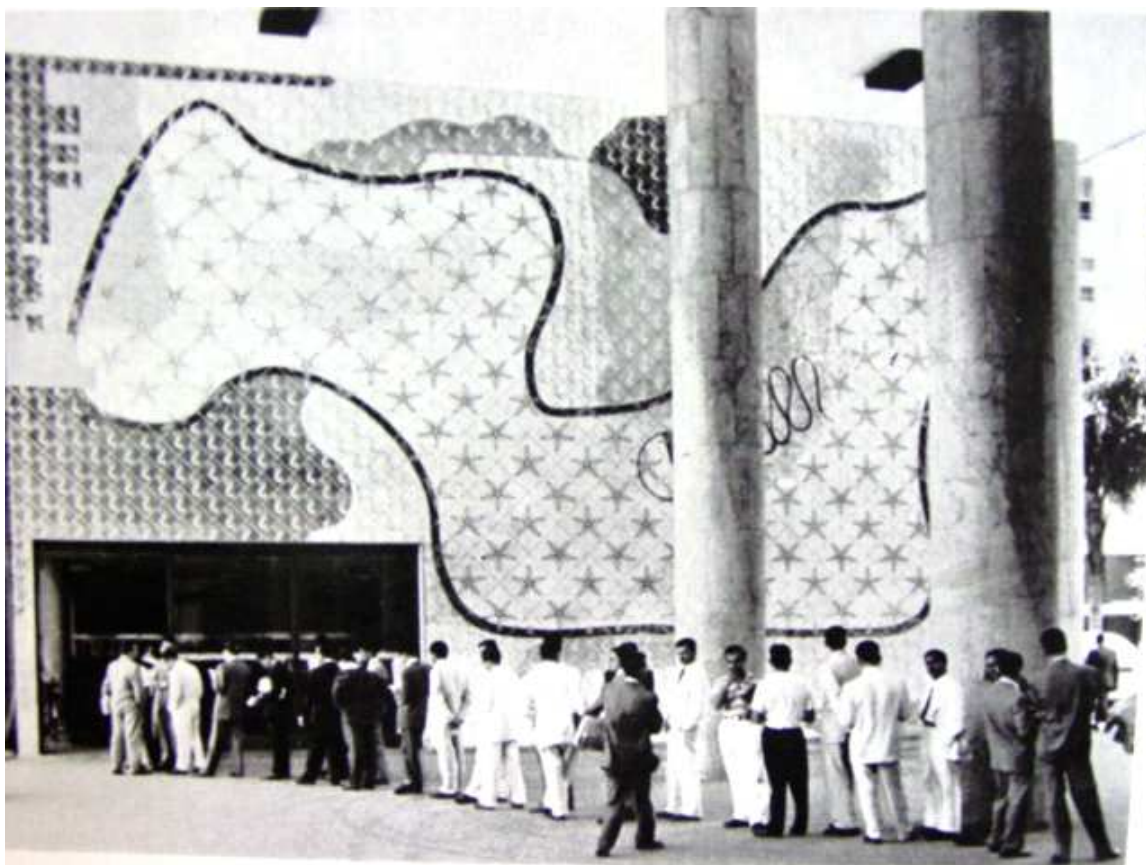


figura 33 - Cândido PORTINARI. *Painel de azulejos.*

1.4. Arte e arquitetura hoje: colaborações, intromissões e mais indefinições

Parece claro que a abstração coloca em evidência a pergunta sobre a relação entre arte e arquitetura. Trata-se, como outras, de uma questão em aberto, sujeita a diferentes interpretações. Mais ainda, é uma questão que se abre em outras tantas. Atualizando a discussão, a pergunta sobre a relação entre arte e arquitetura surge hoje de maneira nítida no trabalho colaborativo entre arquitetos e artistas, uma fonte importante de reflexões sobre encontros e separações entre os dois campos. Em Londres, em 1997 já havia um movimento consistente de arte pública, com os artistas saindo do abrigo de seus ateliês e galerias de arte para o campo aberto do domínio público, instalando-se na arena expansiva da “arte pública”¹¹⁷. Nesse momento, segundo Richard MacCormack, a maioria dos arquitetos e críticos Ingleses de arquitetura recusa o discurso da autonomia estética, enquanto as diferenças entre arte e arquitetura se sustentam no isolamento educacional e crítico dos dois campos¹¹⁸. As encomendas oficiais na Inglaterra, no entanto, começam a estabelecer princípios que privilegiam novas relações entre artistas e arquitetos, ao

favorecer projetos de cunho colaborativo. Isso passa a exigir da parte de uns e de outros um quadro conceitual que inclua acordo de visões, abertura mental e o reconhecimento da criatividade inusitada do outro (*Shared vision, open mindedness, recognition of another's unexpected creativity*)¹¹⁹. Temos assim um novo quadro de atividades profissionais que, por um lado envolve artistas e arquitetos em projetos colaborativos, e por outro arquitetos-artistas construindo edifícios a partir de gestos expressivos digitalizados no computador.

Essa nova situação foi alvo de discussões num Fórum Acadêmico levado a cabo na Royal Academy, London, em 12 de março de 1997, a seguir revisto.

Um complicador surge na figura do artista que projeta imensas instalações em que se a arte se aproxima da condição da arquitetura (*art approaching the condition of architecture*)¹²⁰ e o artista produz obras numa escala que os arquitetos consideravam sua “reserva” (*reserve*). Vidler comenta a obra do artista norte-americano Mike Kelly para introduzir o tema da memória, o que gera o comentário de Richard MacCormac de que o movimento moderno criou uma idéia da “sintaxe espacial sem atributos”, que se coloca como uma “experiência abstrata” (*spatial syntax ... one that doesn't have attributes to it, that's meant to be an abstract experience*)¹²¹. Robert Maxwell lembra uma passagem de Le Corbusier que recusa nos anos 1920 o projeto de uma capela porque não via como suas formas abstratas poderiam desempenhar um papel simbólico¹²², posição revista em Ronchamp (fig. 34).



figura 34 - LE CORBUSIER. *Capela de Nôtre Dame du Haut*. Ronchamp. 1955.

Robert Maxwell acredita que após o Cubismo e o movimento De Stijl o gestual do artista plástico tenha sido completamente liberado e as formas nas telas dos pintores puderam se tornar a expressão direta dos sentimentos do artista, mas na arquitetura, ao invés de procurar o novo e o inesperado em sua própria subjetividade, o arquiteto justificou seus atos pela ciência e o novo chega à arquitetura via mundo exterior¹²³. Maxwell reconhece que o que o artista risca como simples gesto no papel deve sofrer um processo técnico e social para que se converta num edifício, mas se mostra surpreso ao constatar que o impacto da abstração na pintura do século XX não se rebate na arquitetura devido a uma distância precisa: “Entre o gesto livre e a realidade construída jaz um espaço: o espaço da funcionalidade (*Between the free gesture and the constructed reality lay a space: the space of functionality*)”¹²⁴. É devido a esse “espaço” que surgem na teoria da arquitetura moderna o que o autor chama de Mitos do Espaço e da Função (*Myths of Space and Function*), modos de idealizar programa e construção a fim de apresentar como artísticas as “caixas retangulares (*rectangular boxes*)” resultantes da tecnologia limitada da época. A exceção histórica é o breve momento no início dos anos 1920 quando os arquitetos Russos, liberados pela abstração podiam proclamar serem tanto artistas de vanguarda quanto construtores de uma nova realidade¹²⁵. Para Maxwell, o espírito do exemplo Russo estaria sendo retomado em diversas tentativas contemporâneas de liberar as formas arquiteturais das limitações do retângulo. Seus exemplos são os desenhos para Arquitetura Planetária (*Planetary Architecture*) e o prédio do Corpo de Bombeiros de Weil am Rhein de Zaha Hadid (1987); o projeto de Daniel Libeskind para o Museu Judaico de Berlim (1993-95); os projetos de Rem Koolhaas para a Torre de Observação de Rotterdam (1982) e uma casa perto de Paris (1990); o projeto para o Banco de Hong Kong e Shanghai de Norman Foster; e dois projetos para Berlim de Lebbeus Woods (1988 e 1990). Em todos os exemplos, Maxwell encontra atitudes artísticas da parte dos arquitetos. Hadid por não comprometer seu trabalho com convenções, expressando nos desenhos *Planetary Architecture* uma arquitetura que é tão livre que escapa à gravidade (*an architecture that is so free it escapes gravity*), o que coloca sua arquitetura claramente no domínio da arte – abstrata, sem peso (*clearly in the realm of art – abstract, weightless*), enquanto que seu prédio dos bombeiros é a prova de que o gesto pode ser construído, ainda que com mudanças em seu efeito¹²⁶. O zigue-zague abstrato de Libeskind faz do Museu Judaico uma peça de simbolismo moderno que funciona pela justaposição de espaços, numa maneira muito poderosa de expressar a empatia¹²⁷. Koolhaas sujeita as formas prismáticas a uma espécie de

subversão que lhes tira o aspecto racional, conferindo-lhes um visual arbitrário, assim nos reconduzindo ao mundo do sentimento. Foster admite o acidental num projeto onde tudo parece racional e técnico e Woods rasga com impaciência a ordem rígida de um edifício convencional. Esses exemplos são favorecidos pela computação, que permite construir edifícios em que todas as partes sejam diferentes - a alta tecnologia instrumentando a reavaliação do Expressionismo.

Mas o discurso de Maxwell não parece muito consistente. Sua mensagem é um confuso apelo à expressão e ao simbolismo na arquitetura que iguala desconstrução e Expressionismo, expressão e arbitrariedade, arte e gestualidade. Num momento parece querer criticar a abstração da arquitetura moderna, mas no momento seguinte elogia a abstração de Hadid. Ainda que conceda ao que chama de ‘simbolismo’ o poder de elevar a edificação ao nível da arte, sua idéia de ‘expressão’ soa indissociável da mão do artista. Maxwell parece embalado na retomada do Expressionismo efetuada pelos artistas plásticos dos anos 1980, uma onda que à altura de 1997 já havia passado. Mas é preciso dizer que a revalorização que o neo-Expressionismo trouxe à gestualidade do artista não tem tanto a ver com a idéia de uma arte vinda do “interior”, quanto com a idéia de nomadismo histórico e apropriação arbitrária de estilos do passado, numa atitude francamente anti-historicista. A discussão no Fórum revela que essa idéia da mão do artista como veículo privilegiado da arte não é muito razoável.

Richard MacCormac a certa altura declara pressupor que todos no Fórum concordam que arquitetura é uma arte e que as artes deveriam ser todas ensinadas na mesma instituição¹²⁸. Para MacCormac, a experiência inglesa de tirar a arquitetura das escolas de arte e levá-la para as Universidades em 1958 significou transformar a arquitetura numa imitação patética da ciência (*make architecture into a pathetic imitation of science*)¹²⁹. No entanto a equação arquitetura=arte parece ser menos unânime no Fórum do que parece a MacCormac. Will Alsop, por exemplo, pratica pintura, mas não se considera um artista, ele é um arquiteto que encara a arquitetura como “um meio aberto (*an open medium*)” que permite colaborações e defende a distinção entre arte e arquitetura¹³⁰. Já Mark Cousins pensa que não existem essas coisas, arte e arquitetura, ambas são práticas incrivelmente heterogêneas (*incredibly heterogenous practices*) que podem ter inúmeras maneiras de se conectarem e de se desconectarem¹³¹. Nesse sentido, Cousins pensa que por um lado não existem diferenças fundamentais entre arte e arquitetura, embora entre elas hajam diferenças discursivas pelo simples fato de que ao se perguntar se determinada obra

é arte ou arquitetura só se pode responder referindo tal obra a um conjunto de objetos artísticos ou ao conjunto diferente de objetos arquitetônicos¹³². É a posição que parece fazer mais sentido. Por sua vez, Mel Gooding retoma uma distinção entre o “útil” e o “inútil”, a arte se caracterizando pela criação de objetos “inúteis” do ponto de vista prático, a arquitetura, exatamente o contrário, mas Gooding reconhece uma profunda ligação entre pintura e arquitetura e pensa que artista e arquiteto se encontram no dito de Joseph Beuys de que toda pessoa é um artista¹³³. Levando a discussão para a prática profissional, o escultor William Pye acha falsa a questão de que o arquiteto tanto quanto o designer desenham objetos que serão manufaturados por outros, enquanto o artista concebe e executa suas próprias obras, o que seria a (falsa) distinção principal entre eles. Pye nota que muitos artistas, como o minimalista Donald Judd, produzem como *designers*: criam projetos de objetos que outros executam. O próprio Pye trabalha dessa maneira em projetos de arte pública, mas indica (romanticamente) que há uma diferença entre sua concepção e uma concepção utilitarista. Pye diz que projeta uma fonte observando como a água se derrama magicamente, enquanto a maioria, diz ele, pensa funcionalmente e projeta não a magia da água jorrando, mas um jarro de água (*a water jug*)¹³⁴. Sua concepção recebe a crítica de MacCormac: confunde *design* e arquitetura, enquanto diz que arquitetura pode ser arte, quando o que importa é discutir como as situações e as interações se estruturam. Nesse sentido, a questão da colaboração entre arquitetos e artistas é extremamente reveladora.

A questão da colaboração entre artistas e arquitetos é tema de artigo de Clare Melhuish¹³⁵ que comenta as conseqüências do dispositivo que estabeleceu na Inglaterra em 1990 a recomendação de investir em cada construção um por cento de seu orçamento total em arte. Inicialmente tal percentual foi usado principalmente no embelezamento dos novos edifícios com obras de arte, mas criou-se uma situação em que as edificações eram dotadas de “obras inapropriadas, que não eram *site-specific* (*inappropriate works that were not ‘site-specific’*)” enquanto criava-se uma espécie de gueto da arte pública entre os artistas¹³⁶. Procurou-se solucionar o problema instituindo-se a idéia de que os artistas deveriam se envolver desde o início do processo de concepção dos projetos de arquitetura e planejamento urbano.

Essa solução trouxe rapidamente novos problemas. Alguns arquitetos se sentiram ofendidos pela sugestão de que de algum modo eles teriam um “senso estético inadequado (*inadequate aesthetic sense*)”¹³⁷. Ao mesmo tempo incomodaram-se muitos outros

arquitetos que viam a arquitetura como uma arte, mas sentiam-se impedidos de produzir a arquitetura que queriam dadas as limitações da legislação urbana, dos orçamentos, da mentalidade da clientela e da própria imagem pública da profissão. Esses arquitetos ingleses não gostavam da idéia de terem perdido para os artistas o direito de exercer seu julgamento intuitivo e de dar curso às suas sensibilidades criativas¹³⁸. Segundo Melhuish, a perda teria sido o resultado da ênfase que a arquitetura do pós-guerra pôs no determinismo funcional, na análise de pesquisas e na planta como geradora do projeto, empurrando os arquitetos para o campo estritamente técnico. Por outro lado, essa mesma perda de ‘direitos criativos’ teria feito com que muitos arquitetos se predispusessem favoravelmente à idéia de trabalhar colaborativamente com artistas plásticos.

Melhuish historia a questão: a equação modernismo=funcionalismo, dogma dos anos 1960, “obscureceu o fato de que modernismo na arquitetura foi fortemente influenciado pelo Cubismo na pintura”¹³⁹. Nos anos 1970, o modernismo fracassava na arquitetura e os arquitetos ingleses viram-se num vácuo político com o ideal socialista atacado pelo triunfo do thatcherismo. Por duas décadas então a arquitetura desenvolveu-se a partir de idéias teóricas tomadas de outras disciplinas, o que deslanchou, como reação, um novo interesse pela prática da arte como um paradigma para a arquitetura (*has prompted a new interest in art practice as a paradigm for architecture*)¹⁴⁰. O exemplo que Melhuish dá é o emprego de instrumentos de computação gráfica como o Photoshop no lugar do CAD, como meio de representação, no pressuposto da inadequação do desenho convencional de arquitetura para a descrição da ocupação dos espaços. Mas pode-se invocar também o uso que Zaha Hadid faz das técnicas de pintura em seu processo criativo. Outro exemplo mais relativo a atitudes que o instrumental técnico vem do arquiteto Tony Fretton, para quem a arte surge com uma inteligência da existência política dos objetos (*an intelligence about the way objects exist politically*), enquanto a arquitetura representa os valores da sociedade e das pessoas para a qual é construída¹⁴¹. Melhuish nota que nem toda arte tem conteúdo político, da mesma forma que nem toda a arquitetura do pós-guerra é ruim, mas ainda assim, admite que a arte parece poder quebrar as regras de um modo simplesmente não permitido à arquitetura. Isso advém da idéia de que enquanto da arte espera-se subversão, da arquitetura espera-se que reforce o estabelecido¹⁴². Nesse sentido, a arquitetura não é vista como uma questão central na cultura da nação (*a central issue in the culture of the nation*)¹⁴³, tal como a arte o é. Se é assim, podemos pensar que talvez no Brasil dos anos 1950-1960 as coisas tenham se invertido um pouco com o

sucesso de Brasília que afirmou claramente o compromisso da arquitetura moderna brasileira com a imagem de um país progressista.

A colaboração entre artistas e arquitetos parece encerrar algumas dificuldades na transição das idéias da fase de projeto para a execução, quando surgem conflitos envolvendo o papel que cada parte deve desempenhar, as atribuições de autoria e as respectivas responsabilidades¹⁴⁴. Parece ser aqui que a propalada autonomia do artista deixa de ser um paradigma e passa a ser um problema. Enquanto o arquiteto é educado a compreender a importância do programa e a adotar um sistema de notação de idéias baseado na linguagem comum do desenho arquitetônico, o artista tende a diversificar os modos de notação de suas idéias e a não se importar com a questão da responsabilidade. É difícil imaginar, por questões de responsabilidade para com a saúde dos usuários, um arquiteto propondo revestir de chumbo, por exemplo, a sala de estar de seu cliente. No entanto, mesmo atentando contra a saúde de seus colecionadores, Anselm Kiefer (fig. 35) desde os anos 1980 produz (e vende para ricos colecionadores) inúmeras obras de dimensões avantajadas, compostos principalmente de chumbo. Ademais, enquanto o arquiteto adapta suas idéias aos processos de construção, o artista parece tender a rejeitar essas intromissões como desrespeitosas à sua noção de autoria. A questão da atenção ao programa parece ser a mais importante, no entanto. É que o artista, como muito bem observa Richard Wentworth¹⁴⁵, deixa a coisa acontecer, não procura uma solução. Dificilmente um artista se propõe solucionar problemas prévios ao início de seu próprio processo criativo. No entanto, mesmo essa última afirmativa pode ser posta abaixo por algum artista especialmente interessado em contestar a caixa-preta do processo de geração da obra de arte. Esse parece ser o caso dos painéis de Sol Lewitt (fig. 36), por exemplo, onde a partir de instruções simples e objetivas seus assistentes executam as ordens do artista.

Pode-se concluir que um trabalho em colaboração para ser bem sucedido deve começar com definições muito claras dos papéis, responsabilidades e autoria de cada parte, devendo envolver ainda um acordo intelectual entre artista e arquiteto no sentido de perseguirem interesses comuns assentados nos efeitos que a obra deverá causar à sociedade. Mas evidentemente, uma colaboração bem sucedida não implica necessariamente em uma edificação adequada, da mesma forma que a experiência de um e de outro é de importância capital para o resultado. É preciso notar ainda que muitas das complicações potenciais de um trabalho colaborativo devem-se a essa situação

contemporânea de privilegiar a interdisciplinaridade, onde o artista é convidado (ao menos na Inglaterra) a estender sua colaboração ao domínio da concepção mesma da obra a edificar. Tal situação pode realmente ter um precedente histórico nas vanguardas artísticas, especialmente no Suprematismo e Construtivismo Russos (como também em certa medida no movimento holandês De Stijl), quando artistas plásticos como Maliêvitch, Tatlin (e van Doesburg) se aventuraram em proposições arquitetônicas. No entanto, no Brasil dos anos 1930-1960 nada leva a crer que artistas e arquitetos tenham se proposto a romper certas barreiras. Na verdade, o conceito de colaboração entre artistas e arquitetos presidindo um edifício como o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro é aquele que coloca em nichos diferentes e não-conflitantes artistas e arquitetos: os primeiros embelezando com suas obras de arte a arquitetura dos projetistas sob uma visão comum do que é a modernidade e de sua importância para o desenvolvimento do Brasil. Na relação de Niemeyer e Portinari, cada macaco no seu galho. Ainda que não se possa dizer que o que entendiam como ‘modernidade’ seja exatamente o que se disse sobre a ‘tradição modernista’.

Nesse ponto recoloca-se a pergunta “mas, afinal, o que é abstração arquitetural e o que fazer com isso?” Uma resposta pode ser dada pela suspensão do contexto e a generalização do cliente, tal como se discutirá a respeito das propostas de Le Corbusier.

Essa idéia de abstração arquitetural pode ser altamente criticável se aplicada na prática profissional, mas no contexto acadêmico pode ter aplicação didática. Thomas Hanrahan, atual Decano do Pratt Institute School of Architecture defende a idéia de que a introdução do estudante à arquitetura deve ser abstrata em sua natureza¹⁴⁶. Em seus cursos na Columbia University, põe em prática sua idéia: o terreno é dado apenas como um limite volumétrico genérico (*generic volumetric boundary*) e a tarefa do estudante é definir o espaço por meios de linhas e superfícies, num processo de trabalho de ateliê que pressupõe uma operação de descontextualização. Colocar entre parênteses (*bracketing*) o contexto, para o professor é uma estratégia pedagógica da abstração que leva a ênfase do processo de trabalho do aluno a ser posta no desenvolvimento de uma idéia arquitetural enquanto construto espacial e seccional (*spatial and sectional construct*) e na colocação e passagem (*placement and passage*) do sujeito individual através do espaço construído. Por outras palavras, num exercício de pura relação de um corpo individual genérico em uma construção penetrável, concebida segundo uma concepção espacial regulada pela lógica do movimento e do repouso.

Essa idéia de abstração na arquitetura na hipótese de sua aplicação ao projeto do edifício, na verdade parece que diz mais respeito a respeito mais a uma **concepção abstrata da arquitetura** do que a uma **linguagem abstrata da arquitetura**. Será preciso então, elucidar essa diferença no estudo da abstração na historiografia da arquitetura moderna. No próximo capítulo, o foco será a historiografia da arquitetura moderna, vista como um todo a partir de três estudos historiográficos sobre o tema.



figura 35 - Anselm KIEFER. *A vida secreta das plantas*. 2002, chumbo (h. 195 cm.).



figura 36 - Sol Lewitt, *Wall Drawing No. 681 C*, 1993.

CAPÍTULO 2: ANALISTAS HISTORIOGRÁFICOS

Desde o século XIX, o termo ‘historiografia’ tem sido usado para designar porções definidas da história escrita, referentes a períodos cronológicos específicos ou a unidades temáticas delimitadas¹⁴⁷: a ‘historiografia da Revolução Francesa’, por exemplo. Ou a ‘historiografia da arquitetura moderna’. Esta última, dizendo de maneira simplista, refere-se ao conjunto de publicações onde os autores ou bem teorizam o que é isso, a arquitetura moderna, ou bem historiam essa arquitetura. No caso das histórias da arquitetura moderna, é simplista, pois as obras que narram a origem, o desenvolvimento e o estado contemporâneo de seu objeto, ao mesmo tempo o definem, atribuindo-lhe valores e ainda exemplificam seus pontos de vista com imagens de edificações que são por um lado definições visuais do que seja a arquitetura moderna, e por outro, modelos para as futuras edificações a serem projetadas enquanto ‘arquitetura moderna’. Ou seja, tais obras não só ‘historiam’, como ‘teorizam’ e ainda ‘projetam’ o futuro.

Definir o termo historiografia da arquitetura moderna pelo recorte cronológico e/ou pelo temático, é definir um universo de pesquisa bastante amplo, mas o termo historiografia admite ainda outro significado, o de escrita da história, ou de “arte de escrever a história”¹⁴⁸. Esse outro sentido do termo, na verdade parece mais apropriado para descrever como funciona o que se lê nas histórias da arquitetura moderna. Escrita da história, e mais enfaticamente a arte da escrita da história é algo que sugere um ‘artista-historiador’, alguém que cria um interessante enredo histórico ou um alguém dotado de um talento especial para engendrar uma obra escrita sob a perspectiva do historiador. Mas há um outro sentido de ‘historiografia’ que descreve outra coisa: o trabalho daqueles que tentam analisar o que os historiadores escrevem, em que circunstâncias escrevem, como e porque escrevem o que escrevem. No dicionário, o “estudo histórico e crítico acerca da história e dos historiadores”¹⁴⁹. Nesse outro sentido, este segundo capítulo trata de três tentativas de leitura crítica das histórias da arquitetura moderna.

Este capítulo é uma preparação para o próximo passo deste trabalho, que será uma historiografia da abstração na arquitetura moderna. Para guiar essa ambição, é preciso agora verificar o que outras análises historiográficas já avançaram. Três analistas são revistos: J. P. Montaner, que analisa as premissas comuns ao movimento moderno (arquitetos, teóricos, historiadores, professores), Papayotis Tournikiotis, que procura analisar os textos de história da arquitetura moderna do ponto de vista de sua estrutura

discursiva, e Nelcy Tinem, que procura analisar textos históricos e não-históricos à procura de uma certa ‘imagem’ da arquitetura moderna brasileira. A revisão desses analistas neste capítulo procurará oferecer não somente uma análise de suas visões das teorias ligadas à arquitetura moderna, mas ainda colocá-las em contraste com as peculiaridades dos trâmites da legitimação da obra dos arquitetos modernos brasileiros. O fato de que os três analistas não estejam exatamente interessados no objeto deste estudo, a abstração na historiografia da arquitetura moderna, faz com que este segundo capítulo se apresente por um lado como uma preparação para o terceiro e, por outro, como uma certa inflexão no andamento deste empreendimento.

Com relação aos textos especificamente escritos por historiadores que narram as origens e a genealogia da arquitetura moderna é preciso distingui-los desde já dos escritos teóricos de arquitetos, pois nesses últimos textos, ao contrário dos primeiros, não se coloca a questão do papel, da função ou do significado da história em si mesma¹⁵⁰. Os textos dos historiadores são ‘narrativas históricas’. A idéia de que a escrita da história é a criação de narrativas parece igualar historiador e ficcionista, ameaçando transformar seus escritos em artefatos literários. Essa idéia da narrativa histórica é em parte devedora dos estudos lingüísticos do século XX, especialmente os da vertente estruturalista, cujas conseqüências tem sido discutidas intensamente entre os historiadores¹⁵¹. Não cabe aqui refazer essa discussão, que se centra sobre a validade da História como forma de saber diante de seus recursos literários e ficcionais. Para os fins deste estudo, o termo ‘narrativa’ não implica em se colocar em questão a veracidade dos escritos estudados, como se nesses se inventassem eventos, arquitetos e edifícios fictícios apenas para apresentar ao leitor uma estória convincente. Implica sim, num certo ‘arranjo’ dos fatos, num enredo que pode admitir frestas que omitem certos outros fatos. De início é preciso reconhecer que para descrever os acontecimentos os historiadores lançam mão dos recursos da narrativa. A narrativa assim entendida é um tipo de relato que Paul Ricoeur define como

Uma seqüência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens (...) representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e das personagens e engendram uma nova prova (predicament) que apela para o pensamento, para a ação ou para a ambos. A resposta a essa prova conduz a história a sua conclusão¹⁵².

Com efeito, em suas narrativas os pioneiros da historiografia do movimento moderno relatam os feitos de arquitetos e movimentos artísticos que reagem às mudanças

sem precedentes trazidas pelos novos tempos. Tais mudanças revelam a obsolescência dos postulados arquitetônicos assentados na experiência histórica e exigem a criação de uma nova arquitetura que responda à nova situação, mas isso implica tanto em conceituar e projetar algo diferente do existente quanto em edificar exemplos convincentes dessas novas idéias. Naturalmente, as novas teorias e as edificações correlatas enfrentam antagonismos e críticas por parte dos defensores da antiga ordem. No processo de superação de suas antigas formulações é preciso derrotar aqueles que defendem a arquitetura superada para se chegar à conclusão das narrativas que é a vitória do movimento moderno.

As narrativas históricas, portanto, são criações de narradores que relatam os acontecimentos e tecem as tramas que darão sentido a seus relatos tendo em pauta um fio condutor. Cada diferente narrador criará sua obra em conformidade com suas crenças sobre a sociedade, a história, a própria arquitetura e ainda suas noções éticas, morais ou ideológicas. Por outras palavras, interpretará os fatos com base em seus pressupostos, os quais variam muito de historiador para historiador, resultando em diferentes narrativas contendo diferentes interpretações do mesmo objeto de estudo e em diferentes explicações acerca de como as coisas aconteceram de tal modo e não de outro¹⁵³. Para Tournikiotis, ou bem se reconhece a existência simultânea de diferentes narrativas, cada uma relatando a mesma série de eventos de maneira diferente, ou por outra se aceita que houve diferentes movimentos modernos, cada um ocupando uma posição ligeiramente à parte dos outros¹⁵⁴. Se esse autor acredita na primeira hipótese, o exame da historiografia da arquitetura moderna brasileira parece acenar com a segunda, ainda que não se esteja aqui em condições de verificá-la. Mas não se pode deixar de notar que a tentativa de se dar uma genealogia própria à arquitetura moderna brasileira que surge em Lucio Costa, num certo sentido cria um outro universo moderno onde se situa o Brasil.

Naturalmente os narradores sabem que suas interpretações não são as únicas possíveis, e por isso procuram argumentar a seu favor, porque sabem que se pode explicar de modo diverso os fatos que compõem suas histórias¹⁵⁵. Suas histórias, escritas para um público que nem sempre compartilha seus pressupostos, precisam ter a força do convencimento. Ainda mais quando os próprios historiadores acham-se implicados na trama que deve levar à vitória por força da luta teórica com as forças opostas, como Lucio Costa. Tornam-se tanto historiadores do movimento moderno quanto seus propagandistas, ou ‘apologistas’, nos termos de Reyner Banham (1922-1988)¹⁵⁶. Num certo sentido,

portanto, suas narrativas são peças de retórica, isto é, instrumentos de persuasão¹⁵⁷ concebidos para influenciar o leitor. Para que a retórica funcione, seja realmente convincente, é necessário que a narrativa tenha uma coerência interna, o que significa que ao narrar a origem e o desenvolvimento da arquitetura moderna e concluir com sua vitória, o narrador precisa, por assim dizer, conhecer a história de trás para frente, isto é, narrar as coisas de modo que tudo se encaminhe desde o início para a conclusão desejada. Isso explica muita simplificação que possa ocorrer, isto é, omissão de fatos ou de caminhos divergentes, coisa que ocorre por força desse caráter teleológico das narrativas.

2.1. Uma lista bibliográfica básica da arquitetura moderna

Naturalmente, como soe se constatar neste segundo capítulo, os analistas da historiografia da arquitetura do movimento moderno não trabalham com todo o universo de pesquisa definido pelo recorte temático ‘arquitetura moderna’, mas trabalham recortes nesse universo estabelecidos pela metodologia ou pelos objetivos de cada autor. J. P. Montaner, é intelectual de estatura certamente maior que os outros dois aqui revistos, e embora compareça quantitativamente desproporcionalmente à sua importância relativa, diga-se em defesa deste trabalho que suas idéias mais bem construídas se condensam de maneira mais fácil. Admitida essa falta, e desde já reconhecendo ser esse um ponto criticável deste trabalho, toma-se a liberdade de partir do *Quadro cronológico de los textos básicos de la arquitectura moderna*¹⁵⁸ de Montaner para compor a lista bibliográfica a seguir, com os títulos originais ordenados cronologicamente, considerando a data de publicação original do texto. Essa lista compõe-se de textos históricos e escritos teóricos de arquitetos, publicados na forma de livros ou de artigos, e inclui não somente os textos listados por Montaner, como também outros revistos pelos analistas a seguir discutidos, além de outros textos que comparecem aqui por conta do interesse na questão da abstração, especialmente *Painting Toward Architecture*, obra de Hitchcock não mencionada por nenhum dos analistas citados, mas que se mostrará sobremaneira importante no terceiro capítulo.

1906 – Adolf Loos. *Ornamento e Delito*

1919 – Bruno Taut. *Alpine Architektur*

1919 – Bruno Taut. *Die Stadtkrone*

- 1920 - Bruno Taut. *Der Weltbaumeister*
- 1920 - Bruno Taut. *Auflösung der Städte*
- 1923 - Le Corbusier. *Vers une architecture*
- 1924 - Le Corbusier. *Urbanisme*
- 1924 - Walter Gropius. *Internationale Architektur*
- 1927 - Gustav Adolf Platz. *Die Baukunst der neuesten Zeit*
- 1927 - Walter Curt Behrendt. *Der Sieg des neuen Baustils*
- 1929 - Henry-Russell Hitchcock. *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*
- 1929 - Lázló Moholy-Nagy. *Von material zur architektur*
- 1930 - Gustav Adolf Platz. *Die Baukunst der neuesten Zeit*
- 1932 - Alberto Sartoris. *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*
- 1932 - H. R. Hitchcock e Phillip Johnson. *The International Style. Architecture since 1922*
- 1933 - Emil Kaufmann. *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*
- 1933 - Le Corbusier. *La Ville Radieuse*
- 1936 - Nikolaus Pevsner. *Pioneers of Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*
- 1936 - Walter Gropius. *Die neue Architektur und das Bauhaus*
- 1936 - Lucio Costa. *Razões da nova arquitetura*
- 1937 - Walter C. Behrendt. *Modern Building. Its Nature, Problems and Forms*
- 1939 - Frank Lloyd Wright. *An organic architecture: The architecture of democracy*
- 1939 - Alfred Roth. *A nova arquitetura*
- 1940 - Alvar Aalto. *A humanização da arquitetura*
- 1940 - Alfred Roth. *La Nouvelle architecture. Die neue Architektur. The New architecture*
- 1941 - Sigfried Giedion. *Space, Time and Architecture*
- 1941 - Le Corbusier. *La Charte d'Athènes*
- 1941 - James M. Richards. *An Introduction to Modern Architecture*
- 1942 - Josep Lluís Sert. *Can our cities survive?*
- 1942 - Nikolaus Pevsner. *An Outline of European Architecture*
- 1943 - Phillip Goodwin. *Brazil Builds*
- 1944 - Sir James Maude Richards. *An introduction to Modern Architecture*
- 1945 - Bruno Zevi. *Verso un'architettura orgánica*
- 1947 - Alberto Sartoris. *Introduzione all'architettura moderna*

- 1948 - Sigfried Giedion. *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*
- 1948 - Bruno Zevi. *Saper vedere l'architettura*
- 1948 - Henry-Russell Hitchcock. *Painting Toward Architecture*
- 1950 - Bruno Zevi. *Storia dell'architettura moderna*
- 1955 - Henry-Russell Hitchcock. *Latin-American architecture since 1945*
- 1955 – Gillo Dorfles. *L'Architettura Moderna*
- 1957 – Nikolaus Pevsner. *An Outline of European Architecture*
- 1957 - Frank Lloyd Wright. *A Testament*
- 1958 - Henry-Russell Hitchcock. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*
- 1956 – Henrique Mindlin. *Modern Architecture in Brazil*
- 1960 - Leonardo Benevolo. *Storia dell'architettura moderna*
- 1960 - Reyner Banham. *Theory and Design in the First Machine Age*
- 1965 – Geraldo Ferraz. *Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*
- 1965 – Peter Collins. *Changing Ideals in Modern Architecture*
- 1965 – Le Corbusier. *Viagem ao Oriente*
- 1968 - Nikolaus Pevsner. *The Sources of Modern Architecture and Design*
- 1969 - Reyner Banham. *The Architecture of the Well-Tempered Environment*
- 1973 – Bruno Zevi. *Il linguaggio moderno dell'architettura*
- 1973 – Wolfgang Pehnt. *A arquitetura do Expressionismo*
- 1979 – Manfredo Tafuri. *Theories and History of Architecture*
- 1979 – Carlos Lemos. *Arquitetura Brasileira*
- 1980 – Kenneth Frampton. *Modern Architecture: a critical history*
- 1981 – Yves Bruand. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*
- 1986 – Louis I. Kahn. *What Will Be Has Always Been*

2.2. Visões, versões e cânones

O conjunto das narrativas históricas consideradas como um todo levanta a questão de se saber se desse conjunto emerge ou não uma espécie de narrativa padrão, discurso hegemônico ou versão canônica, como se prefira. Essa é uma questão especialmente importante para os analistas da historiografia da arquitetura moderna. Montaner defende uma ‘visão’ comum a arquitetos, teóricos, historiadores e professores modernos, ‘visão’

assentada em premissas comuns consolidadas em Giedion. Com esse termo, Montaner parece querer expressar a idéia de uma história modernista da arquitetura moderna. Mas Giedion não é o ponto final da historiografia da arquitetura moderna, embora possa ser a autoridade que concluiu a ‘visão’ de que Montaner, que parece ser a conclusão da formulação da ‘tradição modernista’ na arquitetura, Giedion sua maior autoridade. Uma historiografia que considere Peter Collins (1920-1981) e Tafuri (1935-1994), como faz Tournikiotis, não permite dar conta de resolver o fato da existência de uma pluralidade de narrativas na obra de nenhum autor. No entanto, Tinem encontra em Yves-Bruand, o autor de uma ‘versão canônica’ do que seja a arquitetura moderna brasileira. Isso parece poder ser interpretado como significando que o Brasil encontrou seu Giedion (1941) em Yves-Bruand (1981) e que ainda hoje, a história da arquitetura moderna no Brasil é ainda a história modernista da arquitetura brasileira.

Na arquitetura moderna da historiografia de Tinem a abstração desempenha um papel muito pouco importante. Por outro lado na historiografia de Montaner, as “premissas comuns” geram na historiografia textos históricos embasados numa análise da ‘pura visualidade’, e na arquitetura uma linguagem abstrata, de extração neoplástica. Da mesma forma, na historiografia de Tournikiotis, a abstração surge como questão importante na definição de qualquer discussão sobre arquitetura moderna. A quase irrelevância da abstração na historiografia de Tinem se por um lado indica a distância que separa as vanguardas Russas e Européias da arquitetura brasileira, por outro parece apontar para a inconveniência da abstração para os propósitos de Lucio Costa e seu *protegé* Oscar Niemeyer. A abstração nas artes plásticas chegar ao Brasil com trinta anos de atraso com relação à Europa e mais de dez anos após o prédio do Ministério de Educação e Saúde instalar a ‘arquitetura moderna’ no Brasil, são fatos que não podem, na perspectiva deste estudo ser considerados separadamente.

2.3. J. P. Montaner (2002)

J. P. Montaner defende uma continuidade nas premissas metodológicas que sustentam tanto o “conceito plástico do espaço moderno” quanto as interpretações da arquitetura moderna: o racionalismo cartesiano com sua tabula rasa; o positivismo; o cientificismo; o idealismo e historicismo hegelianos que se expressa na idéia do *Zeitgeist*; a psicologia da Gestalt; e a pura visualidade.

Montaner reconhece as diferenças entre o que chama de “escritos dos protagonistas” e os escritos históricos que compõem “a criação de uma historiografia do movimento moderno” mas, sublinha as premissas metodológicas em comum que determinam o pensamento de suas obras que partilham o “novo conceito plástico do espaço moderno”¹⁵⁹.

Com relação à prática profissional e ao ensino do projeto moderno, os arquitetos e professores do movimento moderno usaram o método projetual e didático, que o artista plástico e professor da Bauhaus Lazló Moholy-Nagy, sintetizou em 1929: uma “autêntica gramática do desenho moderno” que conduz seu seguidor a criar “necessariamente um mundo abstrato e neoplasticista”¹⁶⁰ [grifo nosso]. Abstrato, certo. Mas a idéia de um Moholy-Nagy militante do Neoplasticismo não deixa de soar estranha num artista de extração lissitzkiana, muito mais interessado em relações materiais/sensoriais/espaciais que em relações matemáticas e pureza de meios. Em todo caso, Montaner equivale os escritos dos “protagonistas” da historiografia - os grandes criadores da arquitetura moderna que a teorizaram em escritos teóricos - aos escritos históricos - as narrativas das origens e desenvolvimentos da arquitetura moderna -, todos eivados de “parcialidade moralista e dogmática”¹⁶¹.

Nessa base, comum a arquitetos, professores e historiadores, o racionalismo cartesiano se expressa por um lado na confiança no progresso técnico; por outro no método de decomposição da complexidade da realidade em seus elementos básicos, método que o autor identifica na pintura do “elementarismo abstrato” (Mondrian e Malévitch), na arquitetura neoplástica e no zoneamento urbano: decomposições do quadro, do edifício e da cidade em “partes básicas e homogêneas”¹⁶². Montaner sugere uma base comum para as manifestações diversificadas da arquitetura, tanto quanto a existência de uma “visão canônica”¹⁶³ expressa na obra de Sigfried Giedion. Isso não implica em não reconhecer a diversidade de interpretações históricas das narrativas, mas sim numa construção num período limitado no tempo, pode-se dizer que numa construção historiográfica que acomoda a diversidade num enredo convincente. Nesse sentido, para Montaner, Giedion é esse autor da obra que consuma uma visão da história da arquitetura moderna desenvolvida com diferentes contribuições de outros autores ao longo do tempo, uma visão que foi adotada pela parcela mais influente do universo internacional de profissionais, professores e historiadores, a “visão canônica”¹⁶⁴.



figura 37 - William MORRIS.

Montaner lista os contribuintes da ‘visão’ na seguinte ordem de importância: Pevsner, o primeiro a se referir ao termo “movimento moderno” e a dar-lhe um fio condutor de William Morris (1834-1896) (fig. 37), a Walter Gropius, via Deutsche Werkbund (fig. 38), fio este baseado em “honestidade, tecnologia e o espírito dos tempos”¹⁶⁵; Bruno Zevi (1918-2000), que distante da “ortodoxia racionalista”, dá a maior contribuição teórica ao organicismo, redescobrimdo Gaudí e “mitificando” Aalto, Wright,

Erich Mendelson e Hans Scharoun (1893-1972)¹⁶⁶; Richards, que procura compatibilizar a arquitetura moderna com “a admiração pelo antigo”¹⁶⁷; Hitchcock, que introduz a arquitetura moderna nos Estados Unidos, mantendo o conceito de ‘estilo’ - conceito “oposto ao espírito renovador e internacional da arquitetura moderna”¹⁶⁸; Behrendt, com sua ênfase na “dualidade entre arquiteturas orgânicas e inorgânicas”; Roth, pelas ilustrações apresentadas em sua obra de 1939. Dois outros autores são incluídos em tópico à parte por constituírem a “continuidade das interpretações da arquitetura moderna”¹⁶⁹: Banham, que representa a continuidade de uma arquitetura confiante na tecnologia e nas proclamações messiânicas¹⁷⁰; e Benevolo, com a insistência na “função social” da arquitetura e na marginalização das “heterodoxias arquitetônicas do século XX”¹⁷¹.



figura 38 - DEUTSCHE WERKBUND. Cartaz da Exposição de 1914.

Inicialmente é preciso notar que um livro de ilustrações consta da lista de contribuidores de Montaner. Isso parece se dever ao fato de ser esse um livro com novas fotografias. As ilustrações dos edifícios exemplares na historiografia da arquitetura moderna são em larga medida repetitivas, a mesma fotografia original reproduzida de autor em autor. A seguir, a questão de dar um enredo que ligue essas partes num todo. Para ‘montar’ uma visão a partir desses fragmentos dispare, Giedion faz o papel do ‘historiador cubista’, como sugere Montaner ao criticar o que lhe parece ser o método pictórico da colagem cubista aplicado ao estudo histórico: Giedion analisa fragmentos, daí deduzindo explicações simples para uma realidade complexa, critica Montaner. A idéia de Montaner de ‘fragmentos’ colados numa nova história deixa implícita a existência de descontinuidades, de omissões tanto quanto de simulação de unidade a partir da

dissimulação da realidade diversificada da arquitetura moderna. Nessa sua visão, a história de Giedion parece ser a construção de um modelo conceitual de uma das manifestações dentre outras da arquitetura moderna elevado à condição de verdade histórica. Um modelo conceitual acompanhado de demonstrações visuais.

As interpretações dadas na historiografia analisada, todas as teorias, crenças e percepções ali se configuram para Montaner numa narrativa histórica que nega a própria história: o movimento moderno constrói sua própria história moderna negando todos os precedentes históricos¹⁷², fazendo tabula rasa do passado. Utiliza-se da história para fins de legitimação própria, mas o nega para fins de criação de uma mitologia do moderno. Os historiadores negam a história.

2.4. Panayotis Tournikiotis (1999)

Enquanto Montaner analisa as premissas comuns na teoria e na prática, Tournikiotis se preocupa com a estrutura dos textos, com as argumentações dos autores e com suas concepções da história. De seu ponto de vista, não surge tanto uma visão consolidada ao longo do tempo, mas uma pluralidade de histórias, onde nenhuma delas, no entanto é ‘a História’¹⁷³. Sua tese da pluralidade incontornável das narrativas considera a evolução das interpretações ao longo das décadas, que apresenta uma inflexão crítica ao longo dos anos que se conclui numa ruptura. No início, as narrativas de Pevsner, Kaufmann e Giedion lançaram os fundamentos da idéia do movimento moderno como uma revolução radical¹⁷⁴, estabelecendo a arquitetura moderna que estudam por oposição a uma arquitetura que não é estudada, mas combatida. Depois da guerra, Zevi em 1950 e Benevolo em 1960 vêem a arquitetura moderna como um fato incontornável, que deve ser confirmado e disseminado¹⁷⁵. Num terceiro momento, Banham, Collins e Tafuri desmantelam o significado do movimento moderno, introduzindo novos termos e novas direções¹⁷⁶. Assim, enquanto de Pevsner a Benevolo se procura ou se consolida a vitória da arquitetura moderna, os três últimos historiadores estudam o fracasso da arquitetura moderna, e não estudam seu potencial positivo para o futuro. Assim, há uma “progressão (*progression*)” que se inicia nos historiadores da arte dos anos trinta lançando os fundamentos absolutamente positivos de um discurso histórico sobre a arquitetura do movimento moderno, e se completa ao final dos anos sessenta com a predominância de um discurso histórico abertamente crítico, realmente negativo¹⁷⁷.

Tournikiotis demonstra como Montaner aponta, que os historiadores negam a história: a arquitetura moderna procura se desfazer da história quando acredita encarnar o totalmente novo, o sem precedentes, o a-histórico; quando elimina a disciplina da história de seus métodos didáticos - como na Bauhaus, mas é exatamente através do discurso histórico que ela encontra um meio de difusão e legitimação.

Os textos que Tournikiotis considera em seu estudo são de Emil Kaufmann, Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion, Henry-Russel Hitchcock, Bruno Zevi (1918-2000), Leonardo Benevolo, Reyner Bahnham, Peter Collins e Manfredo Tafuri. Embora os autores expressem diferentes visões, eles partem da mesma questão sobre como projetar o edifício moderno, questão que ele coloca da seguinte forma: “como deve ser a arquitetura do futuro?”. Assim, cada uma das histórias é o que chama de uma “arquitetura escrita” (*written architecture*)¹⁷⁸, no sentido de que os historiadores contemporâneos da arquitetura que historiam, tratam todos de colocar os fundamentos para uma arquitetura do futuro numa interpretação histórica do passado recente¹⁷⁹. Teorizam o que deverá ser edificado a partir de uma interpretação da história do que já foi construído, numa confluência história/teoria/projeto. O “denominador comum” que Tournikiotis ressalta entre todos os historiadores que analisa (o que inclui Hitchcock) é uma “estrutura de coesão” embasando teoria e história:

- Uma visão da história da arquitetura como um todo, em decorrência de uma filosofia da história;
- Uma visão social baseada na convicção de que mudança social e arquitetônica estão inextricavelmente ligadas;
- Uma tese sobre a essência da arquitetura tipificada numa série de edificações exemplares;¹⁸⁰

O recurso à descrição morfológica das edificações exemplares da arquitetura moderna, advém da história da arte alemã, e é um outro denominador comum aos historiadores, com exceção de Collins e Tafuri, que trabalham num plano diferente de análise.

A historiografia de Tournikiotis demonstra que durante os anos 1930, Pevsner, Kaufmann e Giedion, historiadores da arte alemães lançaram as fundações históricas do movimento moderno construindo genealogias que sugerem que o movimento moderno foi uma revolução radical que acompanhou o passo do curso ascendente da história,¹⁸¹ mas que, na verdade os princípios de Alberti (fig. 39) mantém-se como arcabouço da definição de arquitetura desses autores.



figura 39 - Leon Baptiste ALBERTI. *L'architecture et art de bien bastir*, Paris, 1553.

Necessidades construtivas (*necessitas*), conveniência funcional (*commoditas*), e deleite estético (*voluptas*) são os três princípios fundamentais que determinam a arquitetura desses textos históricos¹⁸². Tournikiotis acha um paradoxo Pevsner, Kaufmann, Giedion criticarem o século XIX pela primazia do deleite, enquanto restringem suas análises ao campo do deleite estético, da ‘pura visualidade’, não levantando qualquer objeção aos três princípios como um todo ou advogando um rearranjo em sua hierarquia¹⁸³. Mas não parece

haver paradoxo na convivência do deleite estético e da pura visualidade como modos de apreciação da arquitetura e uma concepção de arquitetura baseada na integração dos princípios albertianos, se esse modo de apreciar está pressupondo exatamente num equilíbrio dos princípios Albertianos. Não parece ser razoável se confundir princípios de apreciação da estética arquitetural com princípios de prática arquitetônica. Em todo caso, esses historiadores de algum modo advogam que a arquitetura moderna nasce sem laços com o passado, ao mesmo tempo em que se fundamenta em princípios do passado¹⁸⁴ e sua principal preocupação ali é “fundir os três princípios Albertianos numa única e uniforme entidade (to fuse the three principles into a single, uniform entity)¹⁸⁵”. Essa fusão seria a demonstração da verdadeira essência revolucionária do movimento moderno, uma vez que dado ser a nova arquitetura o oposto daquela do século XIX, a questão passa a ser a da reintegração de necessidade, conveniência e deleite no início do século XX¹⁸⁶. Isso é precisamente o porque, segundo Tournikiotis, da maior parte dos historiadores procurarem a todo custo demonstrar em suas narrativas que a arquitetura do século XIX significava desintegração. Os historiadores assim contrastavam a arquitetura ‘desintegrada’ com a coesão do movimento moderno, cuja arquitetura conseguiu restaurar a pertinência da função e da construção no epicentro de uma nova estética (*restoring the pertinence of function and construction at the epicenter of a new aesthetics*).¹⁸⁷ Essa observação interessa particularmente a este trabalho porque sugere que uma arquitetura que privilegie seu componente estético, ou que se apresente como formalmente autônoma ameaça a idéia de integração implícita na teoria da arquitetura moderna, tal com se apresenta na ‘visão’ de Giedion. Sugere ainda que uma visão abstrata, ‘desinteressada’, da arquitetura pode não dar conta completamente da compreensão de um objeto arquitetônico que não foi pensado como ‘pura visualidade’, embora possa ser fonte de deleite. Vistos como objetos estéticos autônomos, os edifícios modernos são obras de arte, o que faz com que inevitavelmente essas narrativas pouco considerem os componentes funcionais e construtivos, os incontornáveis fundamentos da arquitetura moderna¹⁸⁸. Essa questão refere-se à discussão da apreciação da arquitetura com base na autonomia da experiência estética ser incompatível com os fundamentos da própria arquitetura, ou por outra da discussão acerca da validade de se analisar sob determinado prisma algo que foi feito a partir de outras bases. No entanto, na perspectiva de Montaner, as premissas da teoria tanto quanto da prática arquitetônica são as mesmas. A questão então é se saber se a autonomia da

experiência estética é aplicável a uma arquitetura cuja autonomia formal está limitada pela heteronomia de suas condições de produção.

2.4.1. Arte e abstração na historiografia de Tournikiotis

Hitchcock propõe a primeira genealogia do movimento moderno e ao mesmo tempo uma gramática formal para uso dos arquitetos¹⁸⁹. A obra de Hitchcock está perpassada pela firme crença de que cada novo estilo deve ser determinado por seu próprio conjunto de regras estéticas autônomas¹⁹⁰. Hitchcock procurou explicar os fatos sem expressar opiniões polêmicas¹⁹¹ e se apresenta como um historiador neutro e objetivo que não define o presente por oposição ao passado¹⁹². Os arquitetos são os protagonistas de sua história da arquitetura e a evolução dos estilos depende principalmente de suas capacidades criativas. Os arquitetos não são simplesmente os veículos do espírito da era, nem estão sujeitos a valores não-artísticos, mas contribuem para a criação de sua era tanto quanto os sábios e os artistas. O contexto social e cultural dos arquitetos está deliberadamente apagado dessa sua história¹⁹³, embora o critério da nacionalidade seja importante. Cada inovação traz a aparência, a curto prazo, de ser superior ao que substitui, mas a evolução da história da arquitetura não é um ascender contínuo, pelo contrário, uma ausência de progresso se acompanha da ausência de um clímax¹⁹⁴. Dessa forma, um jovem arquiteto trabalhando numa nova arquitetura não é necessariamente superior a outro arquiteto mais velho que ainda trabalha numa maneira declinante¹⁹⁵, e os estilos se sobrepõem no tempo. O presente é simplesmente o ponto mais recente numa história contínua e não um momento em contraste absoluto com o passado¹⁹⁶. Para Tournikiotis, *The International Style* é um complemento de *Modern Architecture*¹⁹⁷ e não um trabalho de história. É mais um catálogo de elementos morfológicos e compositivos com uma descrição bastante satisfatória de uma das principais tendências da arquitetura moderna, um guia para arquitetos que queiram ser modernos¹⁹⁸. Em *The International Style* o que se acentua é a dimensão estética do Estilo Internacional. Os três princípios estéticos característicos do Estilo Internacional são¹⁹⁹ volume e não massa (paredes externas como planos delicados que cercam o volume/espço); regularidade e não simetria clássica; evitação da decoração aplicada (a idéia de ‘decoração’ se desloca para a elegância dos materiais, o refinamento técnico e as proporções agradáveis). Pondo de lado os aspectos técnico e sociais da nova arquitetura, Hitchcock e Johnson voltam suas atenções para uma crítica ao funcionalismo e

à *Neue Sachlichkeit*²⁰⁰. As principais características do Estilo Internacional são²⁰¹: o telhado plano, o arranjo das janelas, o jogo de transparência e opacidade nos elementos de vedação e sua planaridade imaterial. Os materiais acentuam a planaridade e a continuidade das superfícies.

Pevsner e Giedion vêem a evolução da pintura ocidental como a força motriz por traz da arquitetura. Mas suas narrativas divergem quando Pevsner se concentra no impressionismo superado por Rousseau, ignorando Picasso, enquanto Giedion dá precedência a Picasso, aos neoplasticistas e a Malévitch²⁰².

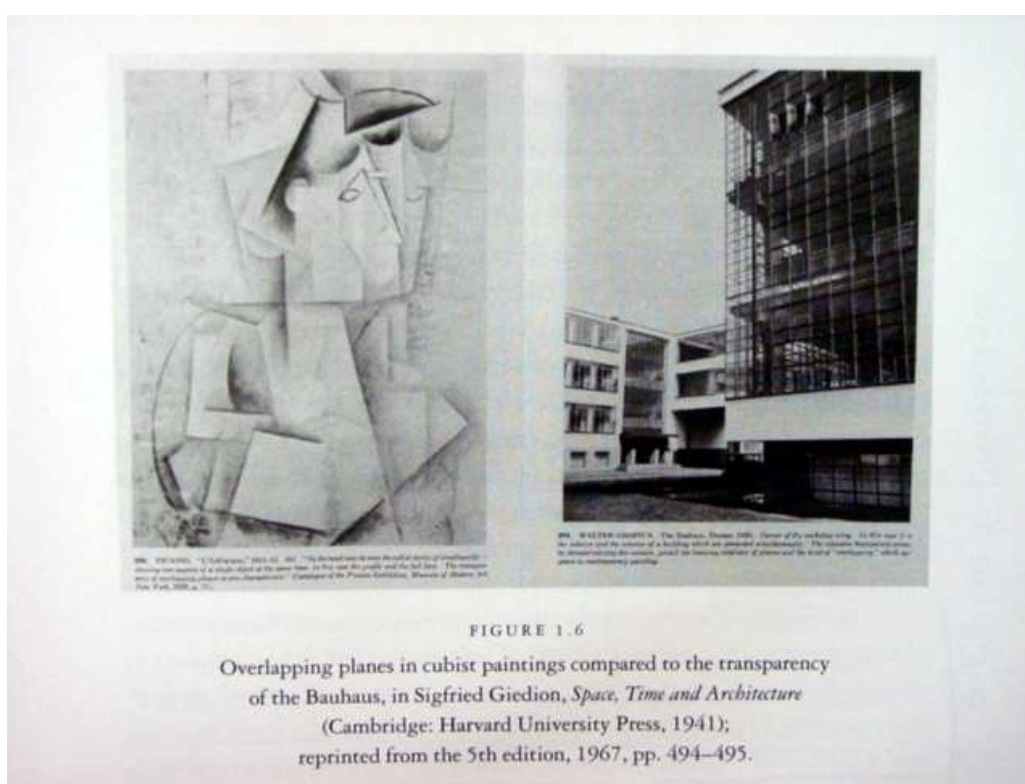


figura 40 - GIEDION propõe analogia visual entre *L'Arlesienne* de Picasso e a Bauhaus de Gropius.

Tournikiotis não nota, mas tanto Pevsner quanto Giedion concordam que o que a pintura trouxe à arquitetura foi a idéia de abstração. No relato de Giedion, a arquitetura moderna, a partir da revolucionária abolição da perspectiva clássica realizada pela pintura cubista, conseguiu pela primeira vez alcançar a interpenetração dos espaços interior e exterior; mais ainda, ela introduziu a participação do tempo e do movimento na própria concepção de arquitetura.²⁰³ Giedion traça um paralelo entre o papel da perspectiva (ao formular a linguagem plástica da Renascença) e o papel da pintura cubista (ao formular a linguagem plástica da arquitetura)²⁰⁴, mas Tournikiotis critica a famosa justaposição que

Giedion propõe da pintura *L'Arlésienne* de Picasso e da Bauhaus de Gropius (fig. 40) com o argumento de que ela se sustenta apenas numa semelhança morfológica sobre a qual Giedion constrói toda a sua busca pelos fatos constituintes da arquitetura. “Não há nenhuma outra conexão, seja social ou técnica, capaz de ligar obras tão diferentes uma da outra e tão distantes no tempo uma da outra”²⁰⁵. Há que se observar aqui que a comparação da pintura de Picasso com o prédio da Bauhaus considerada sob o aspecto da analogia visual entre as ilustrações do quadro e a fotografia do prédio é bastante convincente, pois parece ser especialmente favorecida pelo rebatimento das linhas diagonais das esquadrias do prédio sobre as diagonais do perfil de *L'Arlésienne*. Tal analogia apoiada na bidimensionalidade, talvez ficasse muito prejudicada se comparássemos não a pintura com uma fotografia do edifício, mas com o próprio prédio. Mesmo sob novo ângulo fotográfico a analogia visual parece se sustentar (fig. 41). Este parece ser um bom exemplo de como a ‘pura visualidade’ pode mascarar a apreciação da arquitetura.

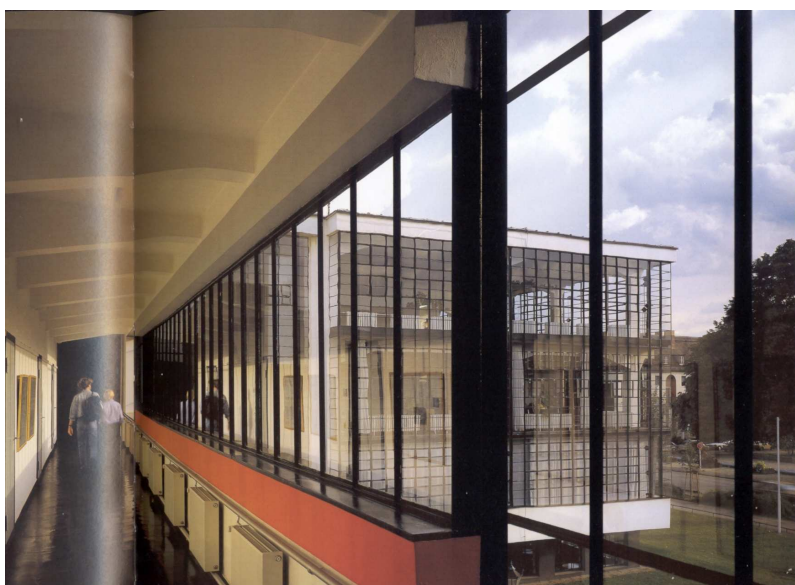


figura 41 - Walter Gropius, Bauhaus Dessau, (1926).

Bruno Zevi se opõe ao Cubismo, mas admira o Expressionismo²⁰⁶. A arquitetura ocupa um lugar privilegiado entre as artes, mas é totalmente distinta. Sua principal característica é existir no espaço tridimensional e incluir a humanidade enquanto a pintura está confinada a duas dimensões, e a escultura desenvolvendo-se em três dimensões, exclui a humanidade²⁰⁷. A adaptação do edifício a seu propósito social é o que define o campo do deleite estético²⁰⁸ em Bruno Zevi, onde uma bela arquitetura é aquela cujo “espaço interior

atrai-nos, eleva-nos e nos domina espiritualmente” e, conseqüentemente o oposto: “a arquitetura feia seria aquela na qual o espaço interior nos desagrada e nos repele”²⁰⁹. Bruno Zevi refuta o conceito Grego de beleza, produto de regras estéticas rígidas (simetria, proporções harmoniosas, etc.) e sujeito à visão compositiva para a qual nada pode ser adicionada e da qual nada pode ser subtraído²¹⁰. A procura de proporções é uma “neurose”, a simetria é um “desperdício econômico”, um “cinismo intelectual”, que é “passividade” e “homossexualidade”. A geometria é a “invariável da autoridade absolutista e burocrática”. Na concepção de Zevi, a arquitetura moderna é anticlássica e a arquitetura orgânica, um estágio subseqüente e superior ao racionalismo ou ao funcionalismo²¹¹. Sua tarefa seria rejeitar o formalismo tanto do classicismo quanto do racionalismo e de colocar-se à serviço das necessidades cotidianas do homem²¹². Para Zevi, Le Corbusier rema contra a corrente da história quando afirma que procurou e encontrou arquitetura na Grécia²¹³.

Por se tratar de um texto escrito com vistas a orientar o projeto de arquitetura, a *Storia dell'architettura moderna*, em que Benevolo procura identificar o método uniforme e racional do movimento moderno, tornou-se um dos textos mais difundidos nas escolas de arquitetura²¹⁴. Socialmente comprometido Benevolo não faz uma história formalista, nem dá prioridade às descrições morfológicas, pois crê que uma história das formas mostra na arquitetura uma quebra súbita com a tradição (*a sudden break with tradition*), o que é historicamente inadmissível²¹⁵. Para Benevolo, os fenômenos arquiteturais são secundários com relação aos fenômenos sociais²¹⁶ e é preciso compreendê-los para compreender a arquitetura²¹⁷, cuja forma está subjugada a determinantes sociais²¹⁸. “Os interesses realmente importantes são aqueles comuns a todos”²¹⁹. A definição de Benevolo de arquitetura é a mais ampla possível, abarcando cada ato cujo propósito é alterar o ambiente humano²²⁰. A arquitetura é uma parte de um processo que inclui as condições sócio-econômicas do projeto, as relações entre arquiteto e cliente, os métodos de produção e ainda o destino futuro das edificações²²¹ e seu propósito é ser útil, quer no plano privado ou no público²²². Para Benevolo a arquitetura é produto de necessidades técnicas e de demandas sociais e não um sistema morfológico autônomo. A beleza das formas será o resultado da consistência com que o edifício serve a sua finalidade utilitária, alcançando o arranjo mais apropriado dos componentes construtivos e funcionais. Essa sua posição torna impossível distinguir-se entre valores técnicos e valores artísticos e sua arquitetura moderna transcende a contradição entre o progresso técnico e a pesquisa artística²²³. Benevolo toma uma posição contra a autonomia do trabalho do arquiteto, recusando situá-

lo na esfera da arte, e defende a idéia do trabalho heterônomo, dependente de opções tomadas na vida da sociedade²²⁴. Para Benevolo, os princípios formais autônomos do Neoplasticismo ou do Purismo são fatores externos que impedem uma visão mais interna do problema arquitetônico²²⁵. Benevolo acredita que no início do século XX as condições econômicas e sociais favoráveis permitiram um grau de liberdade a uma elite, o que levou a uma proliferação das vanguardas, pequenos grupos que falavam para todos e não escutavam ninguém, uma situação de contradição entre sociedade e cultura que destruía o equilíbrio necessário entre os objetivos gerais da sociedade e as ambições individuais²²⁶. As villas de Le Corbusier dos anos 1920 são “casas isoladas e caras para clientes de vanguarda”²²⁷. Transcendendo o modelo da vanguarda, que se caracteriza por oferecer modelos perfeitos para a sociedade, Walter Gropius e a Bauhaus mostram o caminho do “compromisso pessoal”, abrindo-se para a sociedade e assumindo a dura tarefa de melhorar o ambiente construído²²⁸. Com relação às ilustrações, Benevolo inova. O edifício da Bauhaus Dessau de Walter Gropius (1927) é mostrado em seu estado atual (1971), sujeito às conseqüências da passagem do tempo e, tal como a Ville Savoye, mostrando os problemas de manutenção causados pelos materiais empregados: um mau envelhecimento que destrói a imagem de volumes puros, enfatizando seu caráter existencial²²⁹, de edifícios negligenciados.

Banham demonstra que as formas puras e nuas dos anos 1920 obedeciam a preceitos da tradição acadêmica, garantindo a sobrevivência do modelo Grego e das regras básicas da estética clássica (os sólidos filebianos, por exemplo), a coerência Albertiana, e a harmonia das proporções. Banham aponta com isso uma contradição entre a natureza desafiadora e progressista da tecnologia e a natureza imutável e eterna da estética clássica, contradição notada apenas pelos futuristas italianos que argumentaram que a estética da Beaux-Arts era impossível de se reconciliar com as novas condições do modernismo²³⁰. Após denunciar a incapacidade da arquitetura moderna em expressar a primeira era da máquina, segue para defender o alcance daquele objetivo na obra inicial de Buckminster Fuller, o que funciona, segundo Tournikiotis, como uma parábola instrutiva para aqueles que querem projetar uma arquitetura capaz de expressar o que seria uma segunda era da máquina²³¹. Banham defende um papel decisivo do futurismo e do De Stijl no desenvolvimento do movimento moderno e situa o *Von Material zu Architektur* de Moholy-Nagy – como a quintessência da Bauhaus²³².

Tournikiotis aponta uma posição não-explicitada de Banham sobre a essência da arquitetura: construção e função não podem existir sem estética²³³. Para Banham, a estética é essencial para os edifícios se tornarem arquitetura, mas na era da máquina é preciso uma estética colada às inovações técnicas e usos comuns da era. Essa nova disciplina estética não pode emergir das Escolas de Arquitetura. A resolução das contradições da arquitetura deve ser procurada na pintura e na escultura, e nos projetos De Stijl que ao final da Primeira Guerra convergiram as idéias futuristas e as formas cubistas²³⁴. Assim, Banham projeta para o futuro uma arquitetura de formas sempre renovadas, argumentando que formas fertilizadas organicamente por princípios comuns à arquitetura e à tecnologia não podem ser estáveis²³⁵. Para Banham, o erro do movimento moderno foi justamente sucumbir a fórmulas regulares, interrompendo o processo evolutivo da tecnologia, o que se tornou um novo academismo²³⁶.

A obra de Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture* atem-se à análise dos ideais expressos nos projetos dos arquitetos modernos, suprimindo uma falta que ele vê nos historiadores que o precederam, mais preocupados com formas que com as mudanças nos ideais que as produziram²³⁷. Este livro, segundo Tournikiotis teve grande influência no desenvolvimento da arquitetura nos anos setenta e oitenta. Collins critica Banham por apresentar uma visão mecânica da evolução da arquitetura em função da evolução tecnológica. Para Collins o que define a arquitetura de uma época é a idéia que essa época apresenta sobre que formas são mais apropriadas para serem selecionadas para a arquitetura²³⁸. As ilustrações de seu livro não mostram a evolução da arquitetura como uma série de mudanças na forma, mas nos valores estéticos, morais e intelectuais²³⁹ dos arquitetos. Para Collins, o racionalismo é a espinha dorsal de toda teoria arquitetural válida²⁴⁰ e ele procura reintroduzir a teoria da construção na prática arquitetônica²⁴¹. Para tanto, elege Auguste Perret a personalidade mais importante do início do século XX com sua definição do arquiteto como um poeta que pensa e fala em construção (*a poet who thinks and speaks in construction*)²⁴². Collins propõe um neologismo para expressar sua visão da teoria da arquitetura: *oecodomics*, um neologismo que pressupõe uma distinção fundamental entre a teoria da arte e a teoria da arquitetura²⁴³. Nesse sentido, o autor recusa a arquitetura como uma categoria especial da arte a ser julgada por uma teoria da beleza e abraça a arquitetura como uma categoria que mantém certa relação com a teoria da arte, mas exclusivamente no sentido da arte da construção²⁴⁴. Se a arquitetura não é arte, pois seus dois princípios centrais, *utilitas* e *firmitas* não tem valores internos conexos com

qualquer arte²⁴⁵, Collins pode acusar Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe de haverem distorcido os princípios fundamentais da arquitetura, pois enfatizaram os parâmetros artísticos às custas do racionalismo²⁴⁶. Collins, por oposição à procura do espanto e da excitação (*astonishment and excitement*) na arquitetura, defende a idéia de uma arquitetura banal (*banal architecture*). Seu exemplo é o prédio de apartamentos de Auguste Perret na rua Raynouard em Paris, que de tão harmonioso com seu ambiente não chama a atenção, senão pela placa afixada ao prédio onde se descobre que seu arquiteto é um dos Pioneiros do Movimento Moderno²⁴⁷. Collins, observa Tournikiotis, não foi um admirador da arte moderna e nutria verdadeira desaprovação pelas vanguardas. Em sua franca oposição à idéia de uma fusão de pintura, escultura e arquitetura critica a estética das formas puras e o ensino da Bauhaus. Collins não gosta da idéia de se estabelecer uma conexão entre função, construção e pureza morfológica de superfícies lisas e massas geométricas simples. A seu ver, enfatizar a dimensão artística da arquitetura representa o perigo de ser levado à idéia de que o edifício é um objeto de arte no espaço, enquanto de fato ele é simplesmente uma parte do espaço²⁴⁸. Para Collins, essa idéia provém do desejo de se estabelecer uma analogia com a arte abstrata, algo a seu ver totalmente sem sentido²⁴⁹. O arquiteto aprende com o pintor e o escultor apenas no plano das idéias, da mesma forma que aprende com o biólogo e o engenheiro, de sorte que esse aprendizado não seja o aprendizado de formas arquiteturais. Uma das mais importantes posições de Collins para Tournikiotis é a idéia de que a reutilização de formas de períodos prévios não é necessariamente contrária aos princípios da arquitetura moderna²⁵⁰. Collins estabeleceu um paralelo entre arquitetura e direito, ao introduzir o conceito de *precedent* [precedente ou jurisprudência]. Nesse sentido, a tarefa do historiador de arquitetura seria identificar e estudar a evolução histórica de princípios “precedentes” que seriam pertinentes ainda hoje²⁵¹, como se construísse um “arquivo de precedentes” (*an archive of precedents*). Nisso não há conflito com a noção de originalidade, já que todo bom arquiteto irá selecionar criativamente (*will select creatively*), o que sugere para Tournikiotis a idéia de “originalidade controlada” (*controlled originality*)²⁵² na realização de um “ecletismo controlado” (*controlled eclecticism*)” que não se confunde com imitação de estilos ou perda de unidade estilística²⁵³. A arquitetura a ser criada com tais princípios tem sua unidade assentada na obediência ao programa (*obedience to the program*) e na expressão honesta dos meios estruturais empregados (*honest expression of the structural means employed*)²⁵⁴.

Manfredo Tafuri, marca o fim da progressão crítica da arquitetura moderna com seu livro mais importante, *Teorie e storia dell'architettura*, publicado em 1968. Tafuri é um arquiteto-historiador devotado ao serviço do 'Novo Marxismo' italiano dos anos sessenta e seu foco é a questão do papel e da função do trabalho intelectual²⁵⁵. A história de Tafuri não projeta uma arquitetura para a sociedade presente, ou para a do futuro, pois a luta por uma sociedade livre deve preceder a busca de uma arquitetura para essa futura sociedade²⁵⁶. Dessa forma, a obra de Tafuri atém-se estritamente a uma leitura do caráter ideológico da história da arquitetura²⁵⁷. Tafuri é avesso a qualquer possibilidade de tentativa de construção de uma teoria da arquitetura²⁵⁸, já que todas as teorias da arquitetura são ideologia. A história no sentido marxista é a única ciência que escapa da marca da ideologia, sendo assim capaz de fundamentar a mudança radical da sociedade primeiramente e da arquitetura como consequência²⁵⁹. Para Tafuri, a história que se assenta no método dialético marxista, é a única ciência que torna possível o conhecimento das leis de desenvolvimento da humanidade, sob as quais se produz a arquitetura²⁶⁰. Nessa história, a arquitetura é vista como ideologia, termo usado especificamente como uma estrutura de falsa consciência intelectual (*specifically as the structure of the false intellectual conscience*)²⁶¹. Segue-se que a atividade histórica se torna uma crítica das ideologias arquiteturais (*criticism of architectural ideologies*)²⁶². De seu ponto de vista, observa Tournikiotis, já não há mais nenhum sentido em se escrever ou procurar uma genealogia da arquitetura moderna²⁶³. A crítica histórica (*critica storica*) como um dos elementos fundamentais da crítica da arquitetura (*critica di architettura*) recusa a crítica operativa (*critica operativa*) – a crítica que pressupõe uma arquitetura), uma crítica de “falsa consciência” que projeta a história no futuro²⁶⁴. Tafuri vê as obras de Giedion e Zevi como sobreposições de história e projeto, contribuições historiográficas e verdadeiros projetos arquiteturais (*historiographical contributions and true architectural projects*)²⁶⁵. O objetivo da crítica histórica é encontrar no passado as ideologias que determinam o significado da arquitetura a fim de revelar os problemas ocultos da arquitetura do presente assim causando rupturas no futuro²⁶⁶. Acreditando que se deve usar todos os instrumentos desenvolvidos pela cultura burguesa para usá-los contra essa mesma cultura²⁶⁷, Tafuri acolhe, além do estrito marxismo, em diferentes medidas a contribuição de pensadores mais recentes e até contemporâneos: Walter Benjamin, Roland Barthes, Umberto Eco, Michel Foucault e Claude Lévi-Strauss. Esses autores forneceram a Tafuri os novos ‘instrumentos da crítica’, a saber, os da semiótica, enquanto ciência geral dos signos e o

estruturalismo. Portanto, para Tafuri, a arquitetura é uma linguagem, um meio de comunicação, tanto quanto a pintura ou a escultura, e é analisada com a ajuda de ferramentas usadas para a análise da linguagem da obra de arte, transferidas para a arquitetura²⁶⁸. Tafuri reluta em fazer qualquer comentário sobre a forma arquitetônica, evitando quaisquer julgamentos estéticos e mesmo a questão da construção do edifício desaparece totalmente, rejeita também a idéia de construir uma linguagem arquitetural com base no aprimoramento das técnicas de leitura²⁶⁹. Isso sugere a Tournikiotis a idéia de que a arquitetura que Tafuri projeta é uma arquitetura “incorpórea (incorporeal)”²⁷⁰. Com isso expressa a idéia de uma arquitetura que existe apenas na esfera do discurso, sem função, construção ou forma²⁷¹. No domínio do imaterial a arquitetura de Tafuri desaparece como uma pintura supematista.

2.5. Nelci Tinem (2006)

O estudo historiográfico de Nelci Tinem, intitulado ‘O Alvo do Olhar Estrangeiro’²⁷² traça uma “análise do processo de formação da versão historiográfica **canônica** [grifo da autora] da arquitetura moderna brasileira” a partir de uma revisão dos ensaios monográficos publicados sobre o tema (de 1943 a 1979), do que chama de “manuais” de história da arquitetura moderna (1950 a 1980) e de revistas internacionais de arquitetura (1939 a 1954).

Sua análise segue o modelo de interpretação historiográfica de Maria Luiza Scalvini em *L’immagine storiografia della’architettura contemporanea de Platz a Giedion* 1984. A julgar pelo título, o escopo cronológico do modelo de Scalvini vai de 1927 a 1941, período para o qual parece funcionar bem a idéia de colaboração no tempo para consolidação de uma ‘visão’, nos termos de Montaner. No entanto, Tinem aplica o modelo de Scalvini a um certo número de textos de autores brasileiros ou estrangeiros, sejam eles arquitetos, historiadores ou críticos que abrangem um período que vai de 1930 a 1981 nos escritos monográficos sobre arquitetura moderna no Brasil; de 1950 a 1980 nos “manuais”; e de 1930 a 1954 nas revistas estrangeiras. O modelo de Scalvini, na verdade é uma adaptação à historiografia da arquitetura moderna brasileira do modelo interpretativo sugerido por J. P. Bonta em “*Architecture and its interpretation*” (1979) para a interpretação da obra arquitetônica edificada.

A idéia que surge é a de que há uma “imagem historiográfica” que se forma “num processo de acumulação e seleção de textos”²⁷³, tal como em Montaner se forma a ‘visão’ de Giedion. Curiosamente Tinem não diferencia os termos “imagem historiográfica”, “versão historiográfica” e “versão canônica” e os usa como termos equivalentes. Na narrativa da arquitetura moderna brasileira o ‘historiador cubista’ de Montaner reaparece na figura do francês Yves Bruand, que em 1981 publica uma narrativa que reúne todas as “interpretações parciais”²⁷⁴ anteriores, a saber, Lúcio Costa (1936); Phillip Goodwin (1943); Henrique Mindlin (1954); Geraldo Ferraz (1965); e Carlos Lemos (1979). A essa progressão cronológica chama de “processo de consolidação de uma versão historiográfica”. Enquanto isso, com contribuições de Pevsner (1947), Zevi (1950) e Dorfles (1956), gera-se uma “versão canônica” em três autores, Hitchcock (1958), Benevolo (1960) e Giedion (1963). Segue-se uma “reinterpretação historiográfica” da parte de Argan (1970), Tafuri (1976) e Frampton (1980). Esse processo estrangeiro, Tinem chama de “História Canonizada pelos Manuais”. Há ainda o que a autora chama de “Documentos pré-canônicos”, que são os artigos publicados em quatro revistas internacionais (c. 1946-1954).

Na verdade, o que se pode ler na narrativa de Tinem é a história da ‘canonização’ de Oscar Niemeyer, ungido único representante legítimo da ‘arquitetura moderna brasileira’ pelo dublê de sumo sacerdote e eminência parda da ‘história/teoria/projeto da arquitetura moderna brasileira’, e de sua recepção pela comunidade internacional para o bem ou para o mal. Nelci Tinem, por certo embaraçada com os melindres dessa história tão sacrossanta de dois personagens tão incensados nos dias de hoje, acha difícil entender porque a ‘arquitetura moderna brasileira’ (Oscar Niemeyer) praticamente some na “reinterpretação historiográfica” já que brilha na “versão historiográfica” e na “versão canônica”, embora veja sua reputação oscilar muito nos “documentos pré-canônicos”. Não é tão difícil assim de entender. Considere-se as equações: ‘arquitetura brasileira = Oscar Niemeyer’ ; ‘Oscar Niemeyer = Formalismo’. Não é difícil concluir que a fortuna crítica de Niemeyer na historiografia estrangeira está diretamente vinculada à fortuna crítica do formalismo. Considere-se ainda o argumento da própria autora de que a ‘versão canônica’ se consolida entre 1958-1963, antes do golpe militar, e que a “reinterpretação” vai de 1970 a 1980. Considerando ainda as evidências que a autora dá de que há uma outra equação que diz ‘arquitetura brasileira = arquitetura do Estado’, nada faz supor que o formalismo a serviço de uma imagem positiva da ditadura militar pudesse atrair a simpatia do comunista

Argan, ou do anti-visual Tafuri nos anos 1970. Ademais, os questionamentos nos “documentos pré-canônicos” indicam que esse formalismo não é percebido no sentido ‘progressista’ da arte concreta de Max Bill (1908-1994), mas no pior sentido para o equilíbrio albertiano, no sentido “desintegrado”. Por outras palavras, a arquitetura de Oscar Niemeyer, vista como constituída de formas espetaculares, mas desvinculadas de preocupações com a funcionalidade e a racionalidade construtiva, leva a idéia de ‘linguagem abstrata da arquitetura moderna’ à situação limite de se transformar na ‘visão abstrata da arquitetura’. A estética adquirindo um peso “desintegrante” e se transformando em mero instrumento de simbolização da ditadura. Lucio Costa desconversa quando sugere que o desaparecimento se deu porque não havia mais graça numa arquitetura de extração nacional quando a arquitetura moderna era um fato internacional.²⁷⁵

2.5.1. Arte e abstração na historiografia de Tinem

Pouco se discute a questão da abstração na arquitetura moderna na narrativa de Tinem, mas pode-se pensar, visto seu conteúdo, de que o pensamento de Lucio Costa tem sua parte nessa falta. Até 1929 militante da arquitetura neocolonial, Lúcio Costa converte-se subitamente em arquiteto moderno e começa a partir de 1930 a publicar textos onde Tinem encontra a “intenção programática de estabelecer um elo entre a nova arquitetura e a tradição clássica, marcada por suas leituras de Le Corbusier”²⁷⁶, ao mesmo tempo em que “vincula os fundamentos dessa arquitetura à tradição construtiva portuguesa”²⁷⁷. Em 1931, na qualidade de diretor da Escola Nacional de Belas Artes, organiza o Salão Oficial de Artes Plásticas (que ficou conhecido como Salão Revolucionário) (figs. 42 e 43) para o qual convida os modernistas de 1922 por ver neles o “verdadeiro propósito (...) de “ajustar nossa mais autêntica seiva nativa, nossas raízes, ao campo das novas idéias”²⁷⁸. Para os pintores modernistas de 22, a figuração é o pressuposto básico de uma pintura ou escultura que queira representar as diversas etnias brasileiras em seus folguedos e labutas. Tanto quanto a figuração é pressuposto da pintura acadêmica. Costa, com seu “espírito conciliador”²⁷⁹ expôs os convidados modernos lado a lado com os professores acadêmicos, causando grande revolta.



figura 42 - REVISTA FORMA, Rio de Janeiro, 1932. "A Revolução e o Salão Oficial".



figura 43 - REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 12 de Setembro de 1931. "O Salão de 1931".

É claro que Lucio Costa não estava com sua proposta igualando a todos pela figuração, como faria Maliêvitch, ou Greenberg, que não viam diferença substancial entre a figuração da arte de seu tempo e a estampada nas grutas de Lascaux. E seu espírito conciliador em nada sugere que estivesse afrontando os acadêmicos. Mas afrontou e, nesse sentido, pode-se pensar que Costa poderia ver teria visto os mesmos fundamentos nos pintores acadêmicos e nos modernos, em meio às óbvias diferenças e esperasse uma eventual transfiguração dos velhos espíritos, como ele sugere em *Razões da nova arquitetura*²⁸⁰. Pode-se pensar então que na mentalidade conciliadora de Costa não haveria espaço para a luta por posições, encomendas, manutenção de hierarquias e valores, que envolve a chegada abrupta de uma nova geração abrindo espaço exatamente na Capital, exatamente na Escola Nacional de Belas Artes. É crível essa hipótese, afinal ele introduziu os modernos no ensino da escola sem promover “uma mudança estrutural que sustentasse a modernização do ensino”²⁸¹. Mas é crível também pensar que Costa não sabia bem o que era o ‘moderno’, tanto quanto os ‘modernistas’ de 22 não sabiam bem do que se tratava a ‘tradição modernista’, não estando em pauta nas desavenças entre ‘modernos’ e ‘acadêmicos’ naquele momento nada parecido com disputas em torno da autonomia da arte. Yves Bruand sugere que a súbita adesão de Lúcio Costa “à nova arquitetura” foi temperada por dúvidas quanto à continuidade e permanência do movimento moderno e medos com relação ao “seu caráter absoluto, intransigente e o aparente desprezo de seus teóricos por tudo que se referisse ao passado”²⁸². Definitivamente, Costa não se mostra exatamente um paladino da autonomia da arte e/ou alguém cheio de confiança nos pressupostos da arte abstrata. A idéia de internacionalismo inerente ao movimento moderno recebe em Costa uma versão que desqualifica a atualidade desse internacionalismo, colocando-o numa perspectiva histórica que poderia agradar (se isso fosse possível) até mesmo a um defensor dos princípios neoclássicos da Missão Francesa. Com efeito, Lucio estabelece um elo entre a Grécia clássica e o solo pátrio através dos mestres-de-obras anônimos, que conservaram as qualidades do “estável, severo, simples”²⁸³.

Na progressão de Tinem, até Mindlin parece que caminha uma idéia firme de estabelecer uma genealogia própria da arquitetura moderna brasileira baseada na tradição. Mas em 1965, Geraldo Ferraz tenta situar as “origens do movimento brasileiro (...) em parâmetros contemporâneos e internacionais, europeus e norte-americanos, muito distantes temporal e espacialmente da tradição colonial portuguesa”²⁸⁴. O autor coloca Warchavchik

na condição de pioneiro de uma arquitetura que tem como vínculo maior a revolução industrial com suas novas possibilidades tecnológicas²⁸⁵. Ferraz, nota Tinem, repete a narrativa de Giedion sobre as origens e o desenvolvimento da arquitetura moderna norte-americana e européia, além de considerar o Cubismo “o ponto de partida para o desenvolvimento da linguagem plástica do século XX [... que] introduziu a dimensão tempo”²⁸⁶. A ponte para o Brasil é Warchavchik. Ferraz adota a visão de internacionalismo do movimento moderno e enfatiza o papel da Bauhaus e do *L'Esprit Nouveau* (figs. 44 e 45) de Le Corbusier.



figura 44 - LE CORBUSIER, Pavillon de L'Esprit Nouveau, Paris, 1925.



figura 45 - LE CORBUSIER, Pavillon de L'Esprit Nouveau (interior e fachada)

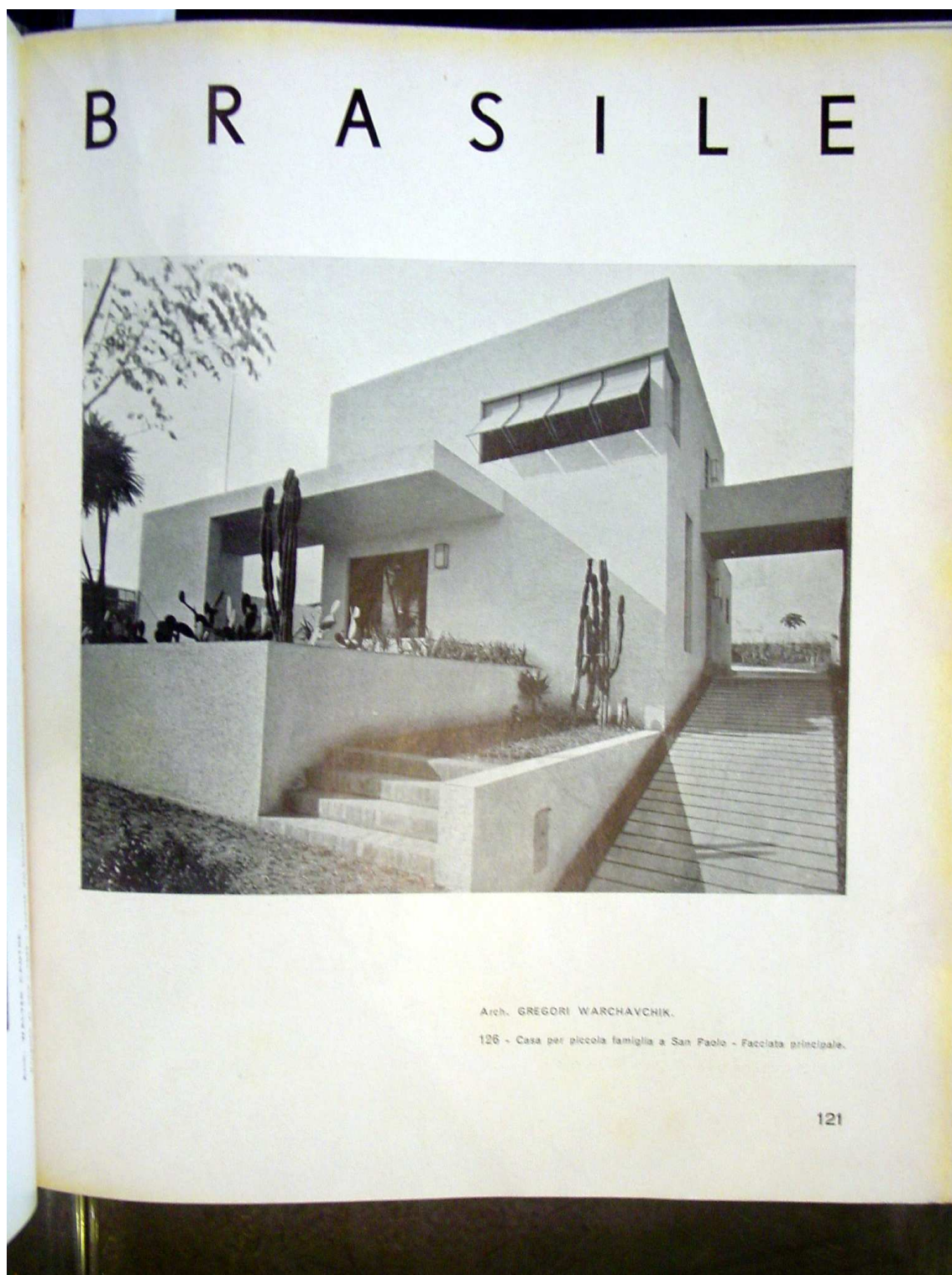


figura 46 - Gregori WARCHAVCHIK, *Casa Modernista* (1929) à página 121 de SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura razionale*.

Para Ferraz, o polonês Warchavchik (fig. 46) é influenciado por Le Corbusier, sendo sua famosa Casa Modernista em São Paulo (1929) um “manifesto, um experimento

(...) que dá ênfase à síntese das artes”²⁸⁷. O objetivo dessa casa-manifesto seria “difundir uma nova maneira de construir – novos materiais e novas técnicas –, um novo parâmetro estético e uma nova forma de viver”. Tanto seu paisagismo, como as obras de arte que contém, e ainda seus móveis e tapeçarias são contados entre os “atributos e qualidades do edifício”²⁸⁸. Ferraz “acredita ver [o Pavilhão de *L’Esprit Nouveau*] reproposto na Casa Modernista”²⁸⁹. Para Tinem, por apoiar-se na narrativa de Giedion, Ferraz vê-se forçado a defender Gropius (o arquiteto favorito de Giedion) como sendo o modelo de Warchavchik. No frigir dos ovos, a narrativa de Ferraz reconta a história da arquitetura moderna aceitando a influência de Le Corbusier, mas contornando as origens gregas e portuguesas da arquitetura moderna de Costa, para dar lugar à participação de São Paulo e ao caráter “internacional” da arquitetura moderna praticada no Brasil, via Walter Gropius e, conseqüentemente a Bauhaus. A questão talvez não seja tanto de fidelidade a Giedion, mas a solução de um duplo problema. A exclusão de São Paulo da genealogia da arquitetura moderna brasileira e a minimização da imagem de seu papel na dinamização da indústria no Brasil. Em 1965 a arte concreta já era uma realidade no Brasil e o exemplo de Max Bill era apreciado pelos paulistas desde a 1ª Bienal de São Paulo, com conseqüências tanto para a pintura concreta como para a poesia e o *design* brasileiros.

A participação de Warchavchik nas origens da arquitetura moderna brasileira atende ainda a uma reivindicação de se valorizar o lado racional da arquitetura brasileira. O caso de Oscar Niemeyer parece irremediavelmente comprometido com a irracionalidade, ao menos para um autor como Pevsner. Tinem reporta-se à 6ª edição de *An Outline of European Architecture*, onde Pevsner inclui em sua narrativa o surgimento no Brasil “do novo estilo [devido ao] russo Gregori Warchavchik (...) em 1928”, estilo que depois desapareceu por dez anos²⁹⁰. O autor sublinha a “revolta contra a razão” surgida na arquitetura a partir dos anos 1940, e considera que a arquitetura brasileira, com sua “tradição do mais ousado e disparatado barroco do século (...), [apresenta] as mais fabulosas estruturas de hoje, mas também as mais frívolas”²⁹¹. A “revolta contra a razão” brasileira teve para Pevsner poder suficiente a ponto de “liberar os traços irracionais” do caráter de Le Corbusier que “mudou completamente”, inclusive tendo criado a capela de Ronchamp, para Pevsner “o mais polêmico monumento do novo irracionalismo”²⁹². Tinem cita Pevsner em artigo de 1961 em que contrapõe o Estilo Internacional dos anos 1930 à “revolta contra a razão”, de modo que o primeiro “era um estilo preciso, que não admitia imprecisões (...) era intransigente”, enquanto o segundo, gerou um “retrocesso”²⁹³. Embora

“anti-rationais”, os primeiros edifícios de Niemeyer, que “já não pertenciam ao Estilo Internacional”, são notados pelas qualidades da “força, poder e grande originalidade”²⁹⁴. A favor da razão, Pevsner declara em 1961: “A construção individual devia manter-se racional. Se o edifício é quadrado, o arquiteto não é necessariamente um quadrado”²⁹⁵.

Em 1960, para Leonardo Benevolo, Niemeyer é uma exceção na arquitetura brasileira, cultivando a “simplicidade” e o “espaço vazio” em sua “decidida simplificação do repertório racionalista”²⁹⁶. Mas Tinem não nota que o autor parece querer conciliar-se com a visão oposta (a de Pevsner, por exemplo) quando afirma que em Brasília, os edifícios de Niemeyer ostentam um caráter decorativo nos “elementos importantes [... de sua] caracterização”, pois o arquiteto “força os efeitos que pode conseguir com os elementos construtivos comuns” a tal ponto que o autor os vê como “enormes *objets trouvés*” surrealistas: “elementos de mármore polido e torneado como se fossem ossos de animais”²⁹⁷. O que é isso, senão a irrupção da irracionalidade? O “formalismo” é exigência do “jovem capitalismo” de uma “sociedade hierarquizada” por uma “representação simbólica apropriada”²⁹⁸. O italiano Benevolo dá a medida àquela altura da importância do Brasil na cena internacional: “a arquitetura brasileira pode ser deixada de lado hoje como um capítulo encerrado”²⁹⁹.

Em 1971, outro italiano, Giulio Carlo Argan já não cita mais a arquitetura brasileira em seu compêndio *L'Arte Moderna*, lamenta Tinem. Naquela obra, Argan aponta na abstração do espaço (natureza) e da sociedade (história) a razão da crise da arquitetura internacional³⁰⁰. Como poderia se interessar por uma arquitetura que “quer ser mais a expressão de uma organização que de uma função” e que, conseqüentemente, passa a ser vista, quando apropriada pela ditadura, como expressão de uma ordem opressiva, mais ainda quando o autor acredita que mesmo a arquitetura de um Reidy é, como o restante da arquitetura brasileira, o reflexo de um “processo desde cima e tem como objetivo estender a toda a sociedade a tipologia idealizada para uma elite”³⁰¹.

Um quarto italiano em 1973, Bruno Zevi, classifica a arquitetura brasileira como neo-expressionista³⁰² dada a valorização do aspecto plástico, segundo Tinem. Zevi vê a arquitetura moderna brasileira surgindo num momento de “crise do racionalismo”, atenuando essa crise como “uma compensação provisória na euforia de curvas e brise-soleil”³⁰³. A arquitetura brasileira lhe parece constituída de “esboços agigantados”³⁰⁴, o que, pode-se pensar, remete tanto à idéia de falta de domínio da noção de escala, quanto de fracasso da intenção plástica na edificação efetivamente construída. A Brasília de

Niemeyer, segundo Zevi, é produto de uma “anacrônica mania de *grandeur*”³⁰⁵, onde dominam edifícios “artificiosos (...) cuja aparência diverge de seus conteúdos”³⁰⁶.

Em 1976, para o quinto italiano da lista, Tafuri, Niemeyer é a própria arquitetura brasileira, esta qualificada de “arquitetura da burocracia”, onde “o gratuito se tinge de sofisticação certamente espetacular, mas de veleidade supérflua”³⁰⁷. Mas para Tafuri, Reidy está fora dessa “arquitetura formalista”.

Em 1980 o Frampton de *Modern Architecture: a critical history*, defende a idéia de que o estilo internacional nunca se universalizou por falta de “condições técnicas e/ou econômicas” e nem mesmo Le Corbusier escapou nos anos 1920 de disfarçar de modernos seus edifícios “apelando para o formalismo”³⁰⁸ com suas “formas brancas, homogêneas, [como se] feitas pela máquina”, mas, na realidade, construídas artesanalmente. Frampton vê uma “releitura criativa” dos princípios lecorbuseanos no Ministério da Educação e aponta o “conceito purista de *marriage des contours* no paisagismo de Burle-Marx, o responsável por gerar “um novo estilo nacional baseado em grande parte na vegetação indígena nacional”³⁰⁹. Niemeyer tem o auge de seu “domínio da forma livre” na “orgânica” Casa das Canoas (1953-1954), mas depois parte para um “retorno aos clássicos absolutos”³¹⁰ e, adotando com isso “o formalismo decadente, gratuito e de espírito decorativo”³¹¹. Contrariamente ao que Tinem pensa, nada indica que haja qualquer contradição entre “formalismo decadente” e os “clássicos absolutos”. Pelo contrário, a “forma pura” dos “clássicos absolutos” é a própria forma do formalismo atemporal, abstrato, absoluto que Frampton vê como decadente. Tinem não nota a ironia de Frampton e pensa, confusamente que o autor aproxima Niemeyer da “tradição neoclássica”. Tinem observa que Frampton “repete o cânon”, com Lúcio Costa e Warchavchik nos anos 1920 e a adoção oficial da arquitetura moderna no regime de Vargas quando se tornam realidades as propostas teóricas de Le Corbusier. Aqui fica confuso o que é “cânon”. Ou talvez mais claro. A autora agora se refere ao “cânon” como uma seqüência reconhecida de fatos e não como uma interpretação desses fatos, e parece que ignora a diferença entre personagens e enredo. Na verdade, aplicada à fortuna crítica da arquitetura brasileira (Oscar Niemeyer) na historiografia estrangeira, a idéia de um cânon “interpretativo” não parece se assentar bem de modo algum.

CAPÍTULO 3: A ABSTRAÇÃO NOS DISCURSOS DA HISTÓRIA E DA TEORIA PIONEIRAS DA ARQUITETURA MODERNA.

Neste capítulo o objetivo é apresentar o universo de discussão dos problemas referentes à história e à teoria da abstração na arquitetura moderna tal como se apresenta nos discursos arquiteturais de Walter Gropius, Le Corbusier e Lucio Costa e nas narrativas históricas de historiadores da arquitetura moderna. O trio de arquitetos é o que surgiu como central na criação de objetos exemplares e definidores do que a teoria e a história se propõem a interpretar. São arquitetos importantes tanto por sua prática arquitetural quanto por seus escritos. Sua prática discursiva-arquitetural mostra-se importante na geração do que se pode chamar de ‘visão’ modernista estampada nas narrativas históricas.

Os historiadores partilham da mesma visão e são todos entusiastas da arquitetura moderna. Os textos revistos cobrem o período de 1929-1960. Tal período se inicia num momento em que se procurava uma definição teórica do que se passava na obra de um determinado grupo de arquitetos, passa por um momento que se pode chamar de ‘vitória do movimento moderno’ e se encerra com uma inflexão crítica, num momento ligeiramente anterior ao ponto em que a arquitetura do movimento moderno começa a ser questionada em suas premissas básicas. Entre 1929 e 1960 as posições teóricas evoluem da ‘pura visualidade’ a um aberto questionamento para com a possibilidade de se apreciar a arquitetura como objeto de pura contemplação desinteressada. É um movimento que acompanha um deslocamento da idéia de arquitetura como arte para uma idéia de arquitetura como instrumento social, mas que não logra se desvincular das associações históricas da arquitetura moderna com a arte abstrata, apenas reinterpretando essas vinculações. Nas narrativas históricas, no início do processo a história da arte norte-americana encontra-se numa posição importante e partilha com a história da arte alemã a fé no olhar da ‘pura visualidade’, mas ao final essa posição é questionada nas publicações do pós-guerra dos italianos Zevi e Benevolo. Enquanto Zevi volta logo atrás em suas posições, Benevolo fecha o ciclo interessado em retirar da arte o poder crítico que sua autonomia lhe confere para entregá-lo à arquitetura. Em Benevolo, a arte fica sujeita, para cumprir sua ‘função social’, a submeter-se ao crivo da aplicabilidade arquitetônica. Benevolo não pode banir o experimentalismo da arte moderna, mas condena as vanguardas que criam indiferentes à ‘função social’ da arte. Na prática arquitetônica isso parece acontecer no tempo como uma pressão que se desloca do estético para o funcional, do

arquiteto-artista para o arquiteto-técnico. No entanto, a presença dos postulados principais da abstração na aparência visual da arquitetura não é questionada. A arquitetura moderna internacional fala a ‘linguagem abstrata da arquitetura’, ainda que não se queira mais ver a arquitetura como uma ‘abstração’. O presente capítulo procura identificar e analisar esse universo de posições e os termos referentes com o que se põe a discussão da ‘abstração’ na arquitetura. Nesse sentido é uma historiografia da abstração na arquitetura moderna.

3.1. Três arquitetos e a abstração

3.1.1. Walter Gropius, o ‘funcionalista esteta’

Gropius entende a arte como criação de beleza e a beleza como um valor universal. Aí está o lado esteta desse funcionalista: “a arte concerne a todos nós, pois a beleza é necessidade primeira de toda, vida civilizada”³¹². Mas a beleza para ele tem um fundamento mais profundo que o simples deleite estético: “há *saecula saeculorum* as disciplinas criativo-estéticas sempre geraram forças éticas”³¹³. Nesse sentido podemos invocar como exemplo o Construtivismo de Tatlin com sua ‘verdade dos materiais’ e o papel importante que essa idéia desempenhou em Mies, estabelecendo um componente ético na economia da forma. Essa é uma idéia que em Kaufmann se traduz pelo fundamento político revolucionário da “forma mesma”, a forma pura dos sólidos geométricos.

Além da ética, os artistas plásticos, são especialistas da visão e conhecem truques que a ciência pode explicar:

“Com os truques do artista [(fig. 47)] eu posso mudar a aparência desse espaço. Eu preciso conhecer essas coisas porque elas estão baseadas em certos fatos sobre a visão, sobre nossa psicologia, fatos biológicos e assim por diante”³¹⁴.

Em 1947, Gropius admitia os efeitos da “magia do artista” na arquitetura moderna, na preferência pela “transparência que é alcançada por grandes superfícies de vidro, por secções salientes e aberturas na obra arquitetônica”³¹⁵. Com esses recursos a arquitetura investe na tentativa de produção de uma “impressão de um contínuo espacial fluente”, onde “o próprio espaço parece movimentar-se”. O edifício então “parece pairar no ar e o

espaço parece fluir”, integrando o “espaço externo infinito” na “composição espacial arquitetônica, que se estende para o exterior”³¹⁶. É frase que sugere uma apreciação do edifício como a da obra de arte por um olho que se move enquanto vê a arquitetura como um espetáculo visual que se desenrola no tempo.

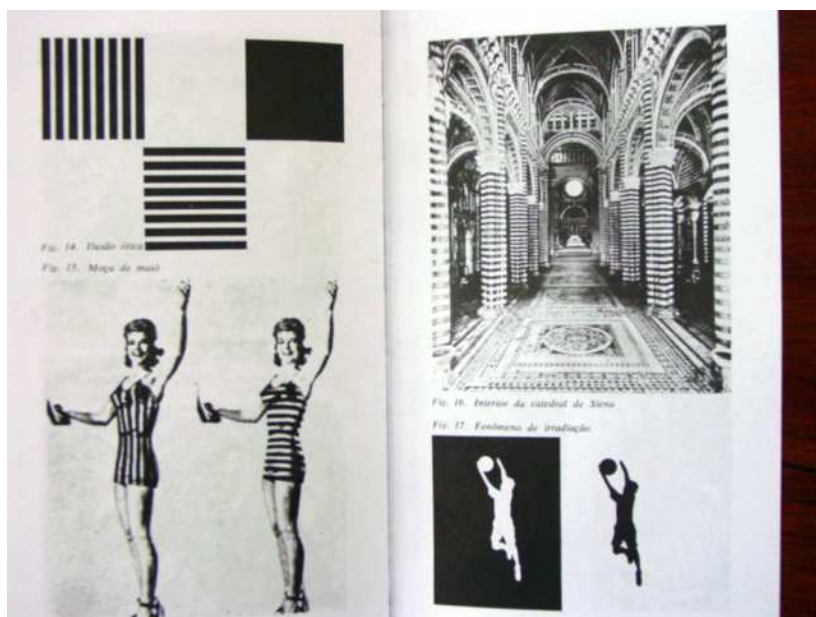


figura 47 - GROPIUS, página de *Bauhaus novarquitectura*

Hitchcock (1948) acredita que a experiência da Bauhaus fez com que os escritos de Gropius afirmassem de forma muito mais clara que os de Corbusier “a relação teórica entre pintura e arquitetura”³¹⁷. Como se viu, a relevância da pintura no ensino da Bauhaus foi posta em dúvida em 1927 na visita de Maliévitch e Peiper. Deve-se considerar que naquela altura, Maliévitch já decretara a morte da pintura. Peiper nada relata sobre a posição de Maliévitch ou de Gropius a respeito, mas tudo indica que o segundo defenderia a presença da pintura como instrumento de “educação artística” do arquiteto, e a presença dos próprios artistas como fundamental na criação de um ambiente criativo: “só é possível intensificar o talento artístico inato quando a pessoa toda é influenciada pelo exemplo do mestre e por seu trabalho”³¹⁸. Nesse caso, Gropius está se referindo ao contato interpessoal e direto do estudante com um criador *tout-court*. Os professores pintores são vistos dentro do contexto da crença nos artistas como aqueles seres ‘antenados’, e capazes de criarem

Esse “denominador comum” seria uma “chave comum para a compreensão das artes plásticas”³²⁵ e ainda um instrumento de projeto que serviria para a “transformação [do conteúdo paradoxal da mensagem artística] em formas de expressão visíveis”³²⁶. Nesse sentido, o aluno da Bauhaus não aprenderia um estilo, mas um sistema que o levaria a criações individuais até que, como escreveu em 1919, “dos grupos individuais uma idéia grande, duradoura, religiosa-espiritual venha a emergir novamente, e que finalmente deverá encontrar sua expressão cristalina numa grande *Gesamtkunstwerk*”³²⁷, a obra de arte total.

3.1.2. Le Corbusier e a matemática da beleza

Em 1961 Le Corbusier declara que “a gente tem simpatia pelo homem em seu ambiente” e que encontrou na pintura os meios de desenvolver esse sentimento³²⁸ e que, embora contendo aspectos intelectuais, como a arquitetura, as artes plásticas “têm possibilidades físicas mais imediatas”, embora tudo seja “uma [só] coisa. È sinfônico”. A idéia do “sinfônico” está plenamente em harmonia com a idéia de Gropius de um “denominador comum” para todas as artes. Isso faz pensar que é por força desse “denominador comum” que se pode experimentar imediatamente nas artes plásticas algo que se pode levar à arquitetura. Enquanto na juventude a pintura fazia parte de sua rotina diária, aos setenta e sete anos a arquitetura toma a maior parte do tempo de Le Corbusier: “As últimas pinturas desses anos recentes são todas datadas do Natal, Ano Novo, Pentecostes e 14 de julho, todos longos feriados”. Respondendo aos críticos que não o têm como um pintor importante, ele considera ser seu “direito fazer pintura e escultura tanto quanto arquitetura. Se aborrece as pessoas elas podem ficar em casa. Não precisam olhar”. Le Corbusier no início de carreira é co-artífice de um novo movimento, e publica o manifesto de fundação do Purismo em novembro de 1918, seguido da primeira exposição de seus signatários, Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) e Amedée Ozenfant (1886-1966)³²⁹. O documento estabelece um paralelo entre arte e ciência na nova era. Trata quase que exclusivamente de pintura e, nas duas menções diretas à arquitetura dessa nova era, refere-se ao concreto armado e ao rigor intrínseco à época da máquina. As novas técnicas e a estética da máquina.

A defesa que o manifesto faz da “busca de constantes” na obra de arte conduziria à invenção do Modulor por Le Corbusier, seu complicado sistema de proporções aplicável à arquitetura em busca de controle e beleza das formas. No manifesto Purista, a questão da proporção é central e, nesse sentido, afirmam os autores que tudo “pode ser representado por números; as proporções são as relações dos números que constituem um quadro. Um quadro é uma equação. Quanto mais justos são os elementos entre si, tanto mais o coeficiente de beleza tende a aumentar”³³⁰.

O termo ‘Purismo’, explicam os autores, é empregado para “expressar em uma palavra inteligível a característica do espírito moderno”³³¹. Em pleno caos da Primeira Guerra, num momento em que a arte viu nascer o movimento Dada, com sua irracionalidade radical expressa no seu próprio nome ‘ininteligível’, o Purismo de Ozenfant e Jeanneret quer que a arte reencontre os valores da razão, da ordem, da pureza, do cálculo e do rigor. Embora sua época esteja em ebulição, eles pensam que “o esqueleto da vida moderna é constituído pela ciência e pela indústria”³³². Sendo necessário que a arte esteja “verdadeiramente enraizada em seu tempo”³³³ e ancorada na premissa de que a indústria age dando consequência prática às leis descobertas pela ciência. O corolário é que se “a indústria é condicionada pela ciência, e não faz mais do que realizar as conclusões da ciência, a arte deve escorar-se em leis”³³⁴. Logo, arte e ciência têm os mesmos objetivos: “a expressão das leis naturais pela busca das constantes”.³³⁵ Assim, agindo de “acordo com as leis naturais, elas desprezam o acaso”.³³⁶ E das leis, voltamos à máquinas da indústria, pois as “leis nos permitem considerar que a natureza age à maneira de uma máquina”.³³⁷

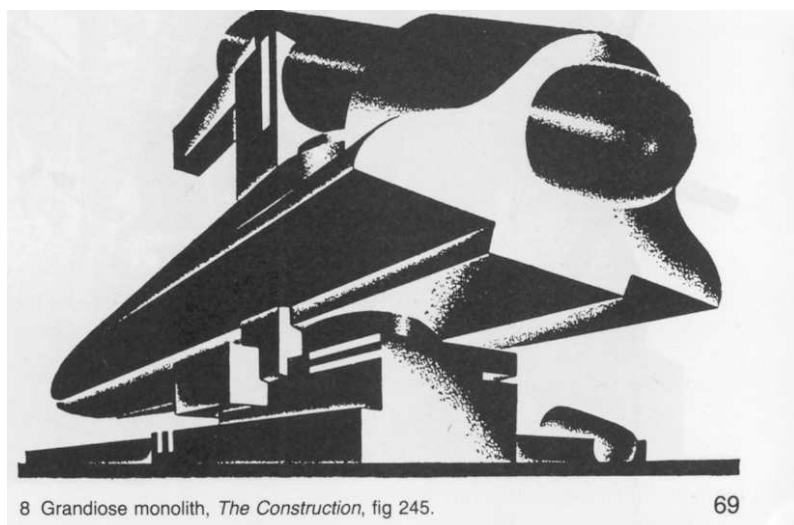


figura 49 - TCHERNIKOV. *A Construção*.

A máquina é exemplo para a arte como para a arquitetura, norteador “figurações rigorosas, arquiteturas rigorosas, formais, tão pura e simplesmente quanto as máquinas”.³³⁸ Esse raciocínio, conjugado às preocupações com construção e função, levaria Le Corbusier à sua famosa frase “a casa é uma máquina de morar”³³⁹, mas em termos de formas arquitetônicas, o exemplo da máquina é traduzido nos anos 1920 por superfícies lisas e volumes simples. Em Le Corbusier, a máquina não é um modelo formal como em Tchernikov, que toma a morfologia da máquina para suas formas arquitetônicas³⁴⁰ (fig. 49).

Mas podemos nos perguntar se ligar arte, ciência, indústria e natureza através de leis e suas constantes, não importaria na perda do sentido humano da arte? Não para os Puristas. Para eles, é “a lei que causa o mais elevado deleite do espírito”³⁴¹, a lei “é uma força que nos vivifica, nos desenvolve, nos eleva e nos dá uma amplitude nova”³⁴² e isso pela simples razão de que na ciência, como na arte, “a pesquisa das leis nos dá a chave das harmonias”.³⁴³ Com esse raciocínio, os Puristas podem concluir que a “arte que procede do conhecimento das leis é uma arte, essencialmente humana, pura de todo ocultismo, uma arte baseada na física”.³⁴⁴ Os paralelos entre arte e ciência, tão caros a Giedion, para os Puristas não incluem a questão do espaço-tempo. Escrevendo dois anos após a publicação da Teoria Geral da Relatividade de Albert Einstein, os Puristas empregam como sinônimo de espaço-tempo o termo ‘quarta-dimensão’, prática que se tornou comum de 1916 em diante³⁴⁵ e sentenciam: “a quarta dimensão (...) está fora de toda realidade plástica (...), é absurdo pretender exprimir [na pintura] outras dimensões além daquelas que nossos sentidos percebem (...)”.³⁴⁶ O Purista deverá simplesmente procurar “perceber, conservar e exprimir o invariante”³⁴⁷ e sua pintura “deve propor construções tão claras quanto a geometria”³⁴⁸, sabendo que entre “as leis, existem algumas que importam particularmente à plástica (...) [pois] a natureza obedece como que a eixos (...) mas há eixos principais, como na árvore as folhas, os ramos, os galhos, um tronco”³⁴⁹. Nesse sentido, a arquitetura de Le Corbusier estará atenta à questão dos eixos: “O eixo é o ordenador da arquitetura”³⁵⁰ como, por exemplo, em seu paradigmático projeto para o Palácio da Liga das Nações em Genebra (1927). Sua arquitetura estará também ligada ao número através do “concreto armado, última técnica construtiva, [que] permite pela primeira vez a realização rigorosa do cálculo; o Número, que é a base de toda beleza, pode encontrar daqui em diante sua expressão”³⁵¹.

Entre 1920 e 1921, Le Corbusier assina uma série de artigos no *L'Esprit Nouveau*, reunidos em livro publicado em 1923 sob o título de *Vers une Architecture*. Se no manifesto Purista o tema é a pintura e a questão da arquitetura quase passa ao largo, em *Vers une Architecture* dá-se exatamente o contrário. Nesse influente livro, sua visão de arquitetura se expressa claramente como o olhar da ‘pura visualidade’. Para Corbusier, o arquiteto, como o pintor purista, “realiza uma ordem (...) provocando emoções plásticas (...), [ele] nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo”³⁵². A arquitetura é “um fato de arte, um fenômeno de emoção (...) [e] consiste em ‘relações’ ”³⁵³.

Essas relações são estabelecidas entre “volumes primários”, cuja presença ou ausência determina o que é e o que não é arquitetura³⁵⁴. Mas é preciso que as relações entre os volumes e o espaço sejam “feitas de proporções justas”³⁵⁵. Para que transmita “profunda harmonia”, a arquitetura deverá apresentar “formas belas, variedade de formas, unidade do princípio geométrico”³⁵⁶. Assim, a “arquitetura é invenção plástica, é especulação intelectual, é matemática superior”³⁵⁷. O rigor exigido contra “o arbitrário” é criado a partir do uso do traçado regulador, “uma satisfação de ordem espiritual que conduz à busca de relações engenhosas e de relações harmoniosas”³⁵⁸. A dado momento, o arquiteto chega a igualar arquitetura e modenatura por meio de seu famoso bordão: “A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz; a modenatura é, ainda e exclusivamente, o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz”³⁵⁹.

Le Corbusier não faz apenas da arquitetura uma abstração, sua noção de ‘homem’ parece estar igualmente ligada a uma visão abstrata. É o que parece sugerir uma afirmativa que hoje seria peremptoriamente rejeitada como reducionista e politicamente incorreta: “Todos os homens têm as mesmas necessidades”³⁶⁰, como se houvesse um ‘homem’ padrão. Trata-se de uma extensão ao homem do conceito de ‘tipo’. É Banham quem observa que Le Corbusier, ao descrever a casa moderna, “parece especificar para essa casa um *habitant-type*”.³⁶¹ Esse *habitant-type* é na verdade uma abstração do cliente que é dada como verdade essencial. Isso porque ela é explicada através de uma teoria das “sensações” válida para qualquer habitante da Terra. As formas “puras” e brancas são tomadas como universalmente apreendidas uniformemente. Nas formas brancas e puras está a essência universal da linguagem abstrata da arquitetura moderna de Le Corbusier. A defesa teórica dessa sua posição pode ser encontrada em artigo³⁶² publicado em *L'Esprit Nouveau* e não reproduzido em *Vers une Architecture*, onde Le Corbusier e Ozenfant teorizam sobre a

existência de duas ordens distintas de sensação. Para eles, se mostrarmos formas e cores primárias a qualquer pessoa da Terra, um cubo branco, por exemplo, “um Francês, um Negro, um Lapão” reagirão com sensações idênticas. É o que eles chamam de “sensação constante primária”. Mas se o cubo branco tiver manchas geométricas negras, o “homem civilizado” reagirá com a idéia de um dado com o qual jogar. É o que os Puristas chamam de “sensações secundárias”.

Parece que o jogo dos cubos se confunde nas percepções de raça implícitas na escolha da metáfora do imaculado ‘cubo branco’, a todos igualmente ‘igual’, e das ‘manchas negras’, que ‘jogam’ o cubo no terreno do desigual. Mas obviamente não há um cubo branco capaz de ser apreendido universalmente da mesma forma, sem qualquer tipo de associação que não passe pela cognição. No entanto, é exatamente esse tipo de raciocínio que leva os Puristas a assumir a idéia de que “as grandes obras do passado são aquelas baseadas em elementos primários, e essa é a única razão pela qual eles perduram³⁶³”. Os poderosos “elementos primários” são como pílulas messiânicas dos Puristas, e não instrumentos do simples deleite estético. O objetivo da arte “não é o simples prazer, mais apropriadamente ela partilha **a natureza da felicidade** [grifo dos autores].”³⁶⁴

3.1.3. Lúcio Costa e a máquina de narrar a tradição

Walter Gropius e Le Corbusier são os dois arquitetos que surgem com mais frequência e destaque na historiografia da arquitetura moderna. Enquanto o segundo tem influência direta na arquitetura moderna brasileira, o primeiro vê sua influência colocada em questão, sendo mencionado em Bruand uma única vez quando o autor afirma que, como Le Corbusier, Gropius elabora sua “doutrina arquitetônica” a partir “dos problemas técnicos e sociais” aos quais se subordinam as questões estéticas³⁶⁵, uma frase, aliás, que poderia ser revista, uma vez que as questões estéticas em ambos não parecem assim tão facilmente definíveis como “subordinadas”. Costa, que aceita o funcionalismo desprovido de seu “excessivo rigor”³⁶⁶ privilegia “reflexões de ordem estética” e apóia publicamente em inúmeras ocasiões “a legitimidade da intenção plástica na arquitetura”³⁶⁷. Ao ver o curso de arquitetura divorciar-se da Escola de Belas-Artes, declara em 1936 que a arquitetura, embora de complexa realização, “continuava sendo fundamentalmente uma arte plástica”³⁶⁸. Mas as discussões acerca do peculiar “modo de ser moderno” de Lúcio Costa, em grande medida giram em torno das questões do nacional versus o internacional

que se confundem com as questões do valor da experiência do passado versus a *tabula rasa* modernista, e ainda as questões relativas à dependência ou não da arquitetura brasileira face aos modelos estrangeiros.

3.1.3.1. A questão da história

Embaraços com Lucio Costa no posto de eminência parda da historiografia da arquitetura moderna brasileira podem se socorrer de Otávio Leonídio em *Lucio Costa, historiador?*³⁶⁹, onde o autor demonstra que Costa nunca se pensou como e nunca poderia ser classificado como um historiador e que seu modo de pensar era visual: “em Lucio Costa valoriza-se uma outra forma de conhecimento, baseada na visão, no olhar”³⁷⁰, o olhar da ‘pura visualidade’ que subjaz a sua arquitetura e suas teorias. Em que pese essa observação, o não-historiador para o bem ou para o mal estará sempre nos fundamentos da discussão sobre a história arquitetura moderna no Brasil. Em *Razões da nova arquitetura* pode-se ler que, embora não-historiador, Costa tem uma visão da história. Ele se vê num momento de transição que repete um padrão constante de patamares ascendentes, mas que em seu tempo se dá em tal envergadura que supera a do Renascimento³⁷¹ devido à novidade absoluta da presença da máquina. Costa tem ainda uma teoria para responder à pergunta: porque se sucedem os estilos? Em sua teoria, a arquitetura evolui numa marcha determinada pela necessidade de acompanhar as transformações da sociedade que são provocadas por avanços técnicos³⁷². A marcha é como uma escada³⁷³ onde em cada degrau há uma força de oposição à subida e uma força favorável à ascensão³⁷⁴. Enquanto predomina a oposição, há um desacordo³⁷⁵ entre a arquitetura e a técnica. A força de oposição vem do velho espírito que não compreende as novas formas de expressão³⁷⁶ daí derivadas. Durante um período de transição essas forças se degladiam³⁷⁷ até que o velho espírito compreenda o novo e a transição finde num patamar superior. A força favorável vem dos artistas que são as “antenas” que captam a vibração coletiva das novas idéias da humanidade³⁷⁸ e as condensam em obras de arte. Os artistas, portanto, têm como missão restabelecer o equilíbrio entre arte e técnica, levando a humanidade a um outro patamar. Nesse novo patamar então, a desintegração das artes do período de transição dá lugar a uma coesão inquebrantável. Os artistas podem superar o velho espírito na luta da transição porque são livres, como “livre é a arte”. Costa pensa que o velho espírito se transfigura no novo patamar, após a transição. Parece, embora isso não fique muito claro, que algumas

antenas não funcionam tão bem quanto outras, já que continuam a fazer arte com o velho espírito. Em todo caso, o velho espírito transfigurado no novo patamar percebe um novo sentido nas verdades eternas e adere às novas formas de expressão. Ao final, tudo não passou de um equívoco e os “senhores acadêmicos” aceitaram a nova arquitetura³⁷⁹. Isso parece ser a visão que Costa teve de um final feliz para o Salão Revolucionário de 1931.

3.1.3.2. A tradição e o nacionalismo no prédio do Ministério

Uma saída para embaraços com a tradição de Costa face à *tabula rasa* modernista é privilegiar seus feitos arquitetônicos, minimizando suas posições teóricas. Por exemplo, afirmar que a “busca pela tradição torna-se superficial [...] diante da exploração radical da linguagem arquitetônica a partir da técnica nova”³⁸⁰. Se a novidade se dá pela técnica sempre em evolução, então o Lucio Costa arquiteto não é passadista, “pois um mundo novo se desencadeou irreversivelmente”³⁸¹. Além disso, ao se aceitar que se pode falar de 1920-1940 com os olhos em 2004, pode-se concordar com Roberto Segre que afirma ser Costa um precursor “das tendências atuais”, com seu programa que visava “assumir e respeitar o nosso lastro original luso-afro-nativo”³⁸².

A tradição, no entanto não está somente ligada ao passadismo, mas liga-se também à questão das essências na defesa da arte moderna dos anos 1920-1930, quando no Brasil se defendia o vínculo da arte moderna “com um conjunto de qualidades essenciais, ou seja, permanentes, presentes eventualmente desde o período colonial”³⁸³. Desde ali, pelo menos, no Brasil a tradição é argumento de modernidade. Nesse pressuposto, qualquer arte ou arquitetura necessariamente deverá buscar sua genealogia própria, ou ver-se atropelada pela moderna estética da máquina. Daí parece advir a urgência de Lucio Costa em encontrar em Le Corbusier uma ligação pelas essências, pelas qualidades atemporais da verdade geométrica mediterrânea, enquanto por outro lado liga a arquitetura moderna à ditadura de Vargas pelas origens nacionais. Carlos A. Ferreira Martins³⁸⁴ sugere que o “recurso às formas culturais dos países avançados” seria de qualquer modo inevitável, mas aqui se dá pela via corbusiana favorecida especialmente pelas afinidades de início de carreira [ocorrida em tempos diversos] em Corbusier e Costa e pela “preocupação de pensar a arquitetura como instrumento de recuperação – ou de construção – de identidade”. Nesse cenário, as essências atemporais afloram na arquitetura moderna brasileira, claras sob a luz do sol, construindo o componente ‘brasileiro’ da arquitetura moderna, e

solapando a ameaça de simbolizar os porões da ditadura. Afinal, o prédio do Ministério da Educação e Saúde não tem porões, é sob todos os ângulos transparente, e procura se elevar do solo sem peso, alçado-se à condição do imaterial.

Embaraços morais com os porões pressupostos no prédio do Ministério pode-se tentar atenuar considerando-se as esperanças que a esquerda depositou em Vargas logo no início da Revolução de 30³⁸⁵. Logo no início, como no Salão Revolucionário, mas o fato é que essa longa e pragmática parceria, concedeu a Lucio Costa o título premiado de inventor da ‘arquitetura moderna brasileira’ e ao Brasil – o Brasil de Vargas - o privilégio de ostentar “uma arquitetura de primeira linha tão boa ou até melhor que a dos países centrais”³⁸⁶. Se o prédio do Ministério é um sucesso do ponto de vista da exemplar demonstração formal da obra corbusiana abasileirada, como quer Colquhoun, na opinião de parte da crítica internacional da época isso soou como uma impostura. Afinal, quando a arquitetura moderna é teorizada como produto da base técnica e social da nova era, como ver essas conexões entre o Brasil e aquele prédio? Como ver naquele prédio de ponta o produto de uma sociedade técnica de ponta? Pura imagem, pura visualidade. Pura produção de significados: a ‘forma pura’ travestida em encenação do nacional.

O orgulho nacional ferido pela crítica internacional não se cala até hoje entre os comentaristas brasileiros de Costa. Parte dessa crítica acusada de miopia³⁸⁷ vem exatamente de Max Bill e cai sobre o prédio do Ministério. Não se trata de se querer desqualificar o famoso prédio, mas de se colocar em nova perspectiva a discussão teórica sobre o assunto. Primeiramente note-se que Max Bill não é apenas um paladino da precisão matemática e da tecnologia de uma distante cidade na Suíça onde eventualmente alguns brasileiros (Mary Vieira, por exemplo) estudaram o design que Bill aprendeu na Bauhaus. Bill é exatamente o sujeito que venceu a 1ª Bienal Internacional de São Paulo com uma peça de aço inoxidável, tecnologia de ponta modelada por uma mão de obra altamente qualificada a partir de uma formulação avançada de geometria topológica, a fita de Moebius. Essa obra, hoje no acervo do MAC-USP (fig. 50) mostrou a uma nova geração de brasileiros hostilizada por Di Cavalcanti e Portinari uma alternativa à exaurida arte nacionalista das figuras do povo brasileiro retratadas por esses pintores e tão caras ao regime de Vargas. Depois do exemplo de Bill, a arte brasileira, passa ao largo da sobrevida de Portinari (fig. 51) e das repetitivas mulatas que Di Cavalcanti pintava para a elite ‘branca’ e segue firme numa guinada em direção à abstração gestual e geométrica internacional. Seu exemplo foi instrumental para o desenvolvimento do *design* paulista.



figura 50 - Max BILL. *Unidade Tripartida* (1947), Aço inoxidável.

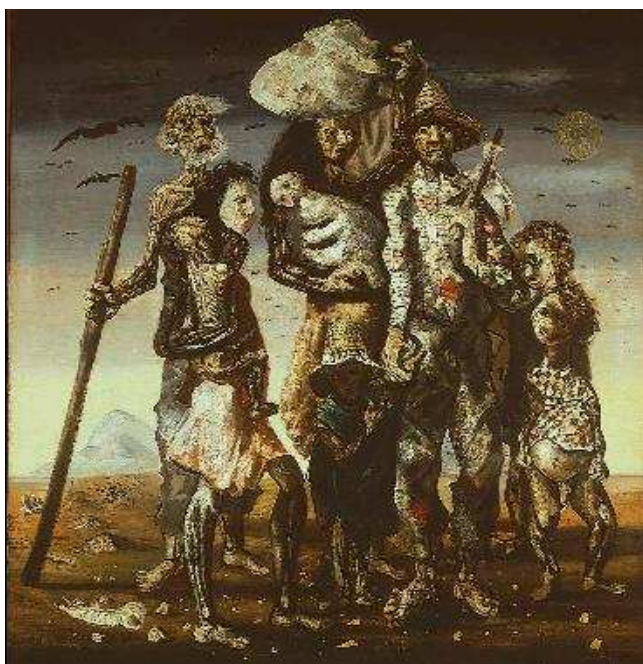


figura 51 - Cândido PORTINARI. *Retirantes*. 1950 , óleo s/ tela.

Otília Beatriz Fiori Arantes em *Esquema de Lucio Costa* parece sugerir que Lucio Costa talvez concordasse com a idéia de um movimento moderno brasileiro à parte do modernismo internacional. É o que se pode pensar quando a autora apresenta a idéia de que Lucio Costa “nunca se reconheceu no Movimento Modernista”³⁸⁸, adotando uma linha que se esforça em defender uma “originalidade da contribuição brasileira”. Tal originalidade é a promoção da “recuperação e preservação da arquitetura tradicional”. Mas o prêmio de ‘originalidade da contribuição nacional’ para a arquitetura moderna talvez caiba à Rússia, com a recuperação que o Neoprimitivismo Russo deu às artes eslavas tradicionais na década de 1900³⁸⁹, estimulados pela redescoberta empreendida pelo círculo de Mamontov nos anos 1860-1890. No entanto, o argumento de Arantes com relação ao papel demonstrativo do prédio do Ministério é muito estimulante. Segundo a autora, o prédio é “*a contraprova espetacular da falência mundial da ideologia arquitetônica* [diretamente vinculada ao progresso técnico], *transfigurada numa ideologia de segundo grau: a consagração das virtudes nacionais*”³⁹⁰. Arantes quer transformar “o descompasso num grande acerto, pois [acredita ela] foi a distorção da cópia que revelou a verdade profunda do original”. Ela procura reverter a crítica de Bill entre outros, num triunfo do perfeito entendimento dos arquitetos modernos brasileiros com relação ao movimento moderno, a inigualável demonstração de que a arquitetura moderna é abstrata, “um simples jogo abstrato de formas”, fato que a arquitetura moderna estaria escondendo³⁹¹. Escondendo, só se for no Brasil. Seguindo sua interpretação, o prédio do Ministério parece poder ser qualificado de uma manifestação proto-pós-moderna. Mas, embora muito atrativa, parece que essa teoria só poderia fazer sentido se houvesse uma intenção dos arquitetos na construção desse sentido. Talvez faça mais sentido declarar o prédio do Ministério como marco inicial da revisão do conceito de internacionalismo da arquitetura moderna ou, por outra, de marco regulatório de duas questões: a questão da relação entre arquitetura moderna e linguagem abstrata e a questão da relação entre abstração e sua capacidade de simbolização. Não parece fazer muito sentido se pensar que havia uma deliberada intenção da parte de Costa, Niemeyer, de demonstrar a futilidade essencial da arquitetura moderna. Talvez se possa pensar que ali está uma ‘arquitetura abstrata’, de linguagem abstrata, mas decorada com arte figurativa e materiais nacionais. A tese de Arantes parece especialmente desenhada para provar a importância de se tentar definir o universo conceitual que constitui os meandros da abstração na arquitetura. Não estaria recorrendo em Arantes uma

confusão entre uma visão (nem sempre) abstrata da arquitetura e a obviamente abstrata linguagem da arquitetura moderna?

3.1.3.3. Arte e arquitetura

*Razões da nova arquitetura*³⁹² é um texto estilisticamente complicado por uma quantidade exasperante de vírgulas e travessões numa profusão de adendos auto-explicativos, cujo conteúdo é a defesa de uma arquitetura de estilo límpido e claro, feita de formas puras. Costa esboça em *Razões* uma teoria da arte com prescrições para a pintura e a escultura. A escultura de Costa apresenta uma mistura de características expressionistas e do Cubismo analítico: deformações, supressões, acréscimos, tratamento de superfície com uma infinidade de planos mínimos que se resolvem em superfícies maiores³⁹³. A pintura, por sua vez parece ser uma mistura de Cubismo Sintético e Cubismo Analítico, pedindo tanto colorido quanto volume e construção³⁹⁴. Tudo isso, sem mencionar o termo abstração.

Para Costa, a pintura se sustenta no desenho. É o desenho o que lhe confere a procura tenaz e persistente de uma forma com significação definida³⁹⁵. Suas prescrições para as artes plásticas são o contexto para a citação do professor Portinari que defende a superioridade do desenho desajeitado, mas provido de intenção. A pintura vale-se da técnica para transmitir suas intenções e se beneficia do estudo das leis da ciência da composição; das diferenciações de matéria no tratamento de diferentes materiais; da atenção à atmosfera, mas longe da diluição da forma na procura da luz. A diluição da forma é imperdoável numa pintura que se apóia na forma definida do desenho. Costa acredita que diluir a forma foi um suicídio que o Cubismo evitou, certamente pensando agora no Cubismo Sintético. Na relação entre artista plástico e arquiteto, Costa destaca a colaboração de pintores e escultores, no sentido de uma soma de obras de arte ao edifício “para que alcance as formas superiores de expressão num amável convívio das artes plásticas”³⁹⁶.

Costa desenha sua teoria da arquitetura moderna: a essência da arquitetura está em seu ser dual, constituído de uma parte permanente e outra parte motivada por fatores técnicos, sociais e climáticos (“físicos”)³⁹⁷. A arquitetura está além da técnica, seu ponto de partida. Ela procura a beleza do edifício não somente nas proporções do todo e em suas relações com as partes, nos traçados reguladores, mas no jogo de contrastes entre cheios e

vazios. A arquitetura moderna viu-se liberada de limitações nesse jogo pelas novas técnicas³⁹⁸. Na evolução da arquitetura do degrau inferior para a arquitetura moderna, a ‘máquina’ é exemplo de uma nova estética livre de saudosismos, criada a partir da técnica com simplicidade, clareza, elegância e economia³⁹⁹. Os novos edifícios de linhas nítidas e volumes de pura e límpida geometria alcançam um valor plástico próximo ao da arte pura⁴⁰⁰. Seriedade e impassível altivez descrevem a qualidade mais característica dessa arquitetura⁴⁰¹, embora o leigo a veja como industrial e desprovida de ornamentos. Como a arquitetura tem um papel utilitário e social, está sujeita a exigências de ordem social, técnica e plástica que não permitem individualismos. No entanto a mudança na arquitetura está ligada ao gênio: só a um arquiteto de gênio, Le Corbusier, foi dado cristalizar em seus prédios a nova arquitetura de maneira clara e definitiva⁴⁰². A uniformidade visual da arquitetura moderna, que não distingue palácios de fábricas ou moradias, é força e beleza, prova de coerência e disciplina⁴⁰³ e, sobretudo, prova da existência de um verdadeiro estilo.

Nessa breve narrativa, Lucio Costa, que já foi retratado como a eminência parda da narrativa da arquitetura moderna brasileira, uma narrativa que não discute a questão da autonomia formal, agora surge no flagrante de um momento quando o pouco que conhecia das fontes e das razões da arquitetura internacional, das implicações e postulações dos diferentes Cubismos, não o impede de tomar a dianteira e deitar mandos sobre a interpretação da estética da máquina, ligando-a mais que depressa às essências comuns e eternas e aí completando a equação: se máquina=forma pura e forma pura=tradição, então máquina=tradição. E a máquina de morar de Corbusier se transforma na ‘máquina de tradicionalizar’ de Lucio Costa.

3.2. A abstração nas narrativas históricas pioneiras

3.2.1. Hitchcock (1929)

Modern Architecture: Romanticism and Reintegration (New York: Payson & Clarke, 1929) (fig. 52), é o livro que tornou Hitchcock o primeiro historiador a tentar dar conta de uma genealogia do movimento moderno em arquitetura. Nessa obra, o termo ‘arquitetura moderna’ designa a arquitetura produzida entre 1750-1800. Gropius,

Corbusier, Oud e Mies eram os Novos Pioneiros que traziam uma nova “maneira (*manner*)” para arquitetura que Hitchcock descreve como um “estilo pós-eclético”⁴⁰⁴.

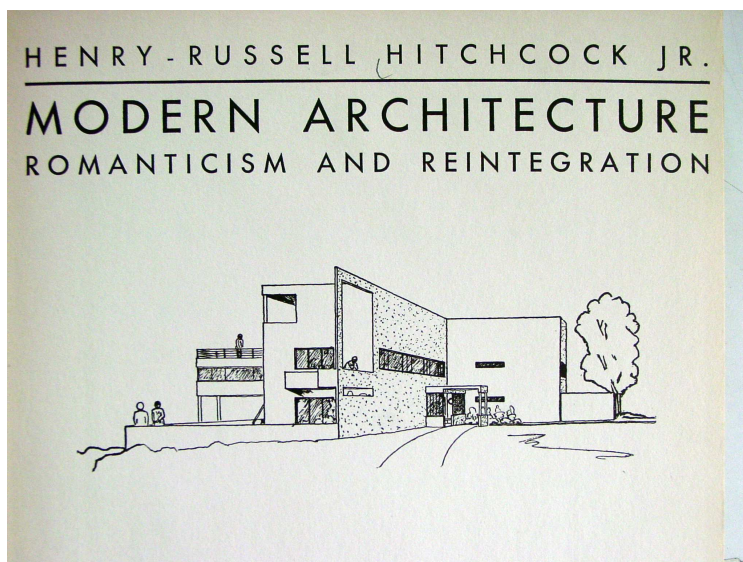


figura 52 - Folha de rosto de *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*.

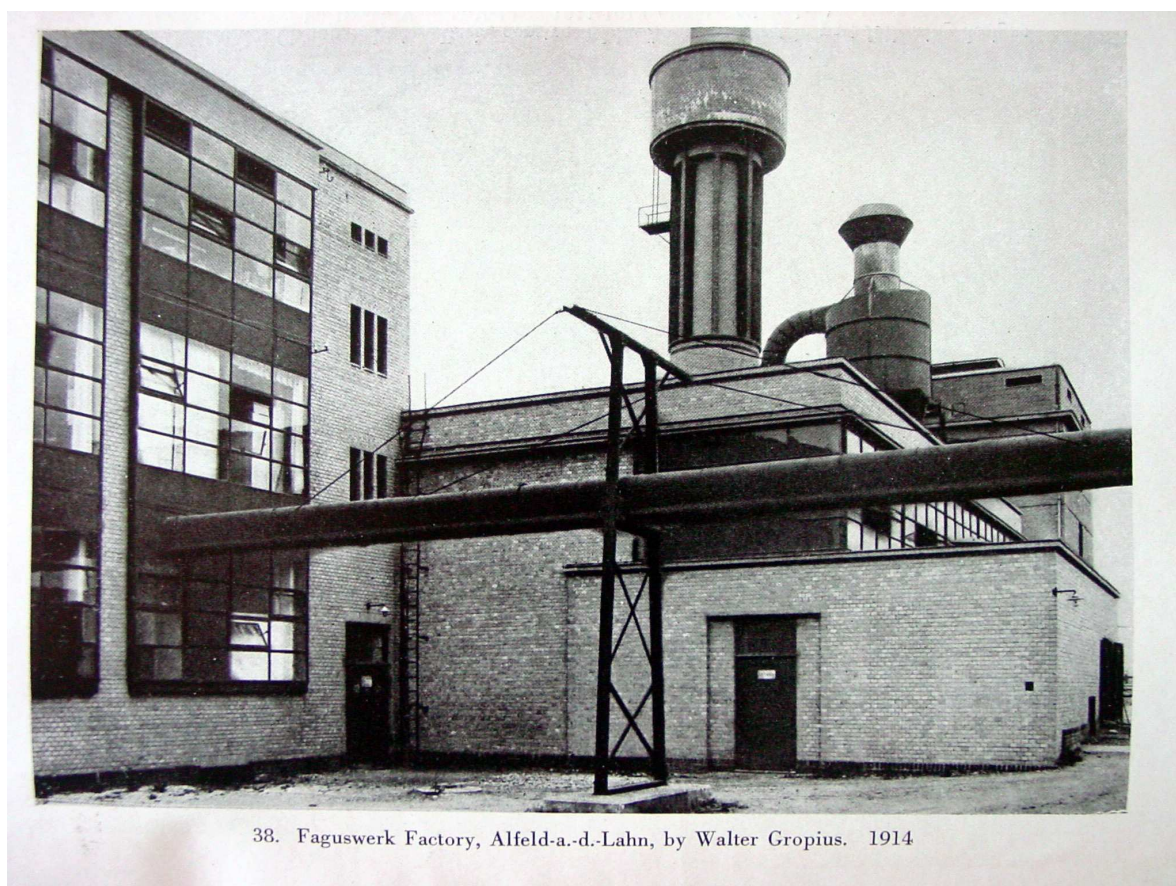
Nessa obra, o autor afirma a autonomia do desenvolvimento estético na arquitetura, inclusive face às rápidas mudanças que a engenharia traz de ano para ano: “a estética dos Novos Pioneiros já mostrou uma continuidade de valores separada do prático e do estrutural”⁴⁰⁵. Cada novo estilo deve ser determinado por seu próprio conjunto de regras estéticas autônomas⁴⁰⁶. A técnica é apenas uma parte da arquitetura, a estética seu principal fundamento: “A arquitetura dos Novos Pioneiros repousa mais centradamente numa estética que numa técnica”⁴⁰⁷. Os princípios rígidos dos Novos Pioneiros demandariam uma revisão repetida da expressão baseada em cada nova mudança técnica, mas há limites humanos para os assuntos estéticos. As forças da originalidade não podem indefinidamente prover novos meios de expressão para cada novo meio de construção que aparece⁴⁰⁸.

3.2.1.1. A estética dos Novos Pioneiros

A nova maneira é baseada em princípios de design não herdados da arte do passado. A preocupação é com o volume e não com a massa. Procura-se a unificação e não

a complexidade. Evita-se a riqueza de texturas de superfície, e procura-se monotonia e pobreza de superfícies, pois a idéia é sublinhar a superfície como o limite geométrico do volume. O ornamento irá ressurgir no futuro, ligado às necessidades construtivas do estilo⁴⁰⁹. No futuro também surgirá o arranha-céu moderno, que em 1929 ainda espera pelo primeiro Novo Pioneiro Americano, aquele capaz de tomar a engenharia como base e criar diretamente do arranha-céu uma forma de arquitetura⁴¹⁰.

Para Hitchcock, a pesquisa estética de Walter Gropius era controlada pelas possibilidades técnicas e relacionada aos meios de organizar uma nova arquitetura em grande escala⁴¹¹. Gropius, na Fábrica Fagus (fig. 53), conseguiu um efeito estético com o lirismo no agrupamento de chaminés totalmente apoiado num estudo livre das proporções naturais e das relações entre as partes⁴¹². Hitchcock indica aqui o primeiro sucesso da ‘estética da máquina’ na arquitetura moderna.



38. Faguswerk Factory, Alfeld-a.-d.-Lahn, by Walter Gropius. 1914

figura 53 - Walter Gropius, *Fábrica Fagus* (1914).

Oud em 1921 numa casa de campo fora de Berlim alcança uma síntese mais perfeita das tendências técnicas depois da fábrica de Gropius de 1914. Casas de rua em Hoeck van Holland (fig. 54), o melhor monumento da nova arquitetura. Ela define, portanto a nova maneira: totalmente livre de elementos herdados, onde o uso da cor é delicado e discreto, “apenas a quantidade apropriada de contraste e variedade”⁴¹³.



figura 54, J. P. OUD. *Casas de rua em Hoeck van Holland* (1926-1927).

Le Corbusier nas casas 'Citrohan' de 1921 (fig. 55) conseguiu pela primeira vez atingir completamente sua nova estética baseada em seus novos métodos de construção. Ênfase na superfície como limite do volume e não na massa. Simplificação positiva análoga ao do automóvel e aviões *streamline*. Janela horizontal como motivo principal da nova arquitetura⁴¹⁴. Para Hitchcock, Corbusier em sua obra executada atingiu uma demonstração mais avançada das possibilidades da nova estética que qualquer outro arquiteto.

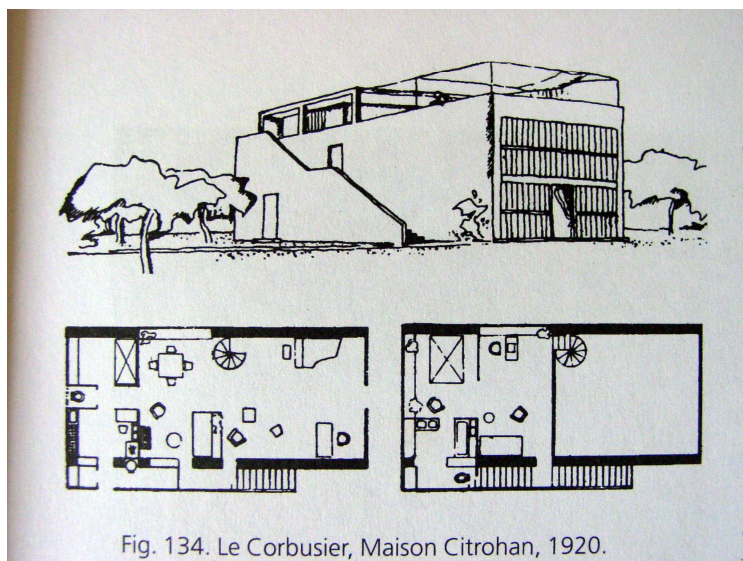


Fig. 134. Le Corbusier, Maison Citrohan, 1920.

figura 55 - Le CORBUSIER casas 'Citrohan' (1921).

3.2.1.2. O desenvolvimento da maneira

Em 1922, J. P. Oud e Le Corbusier exibiam um estilo pós-eclético integrado. Ambos tinham estado em estreita relação com a pintura abstrata radical e a escultura respectiva. Oud propagava uma arquitetura desvinculada de todo “sentimentalismo impressionista; apoiado em proporções limpas, cores francas, formas plenamente orgânicas; despida de tudo supérfluo”⁴¹⁵.

O desenvolvimento da maquinária de transportes trouxe um tipo de “beleza puramente técnica (*purely technical beauty*)”, desvinculada da beleza do passado. Hitchcock determina os fatores com os quais essa nova beleza foi alcançada: “refinamento das necessidades estruturais, expressão direta e não-simbólica da função e relação íntima das formas com os materiais (*refinement of structural necessities, direct non-symbolic expression of function, and intimate relation of formas to materials*)”⁴¹⁶. Porém, mais importante e definitiva para Hitchcock foi a influência da pintura abstrata que surge a partir de 1910, sugerindo valores arquiteturais nos volumes primários e nos desenhos de maquinária e engenharia. As possibilidades de atingir em outra escala e nas três dimensões reais os efeitos considerados de importância estética na pintura ocorreu a muitos homens durante a Guerra⁴¹⁷.

Na Alemanha foi a pintura do Expressionismo que influenciou os croquis experimentais durante a Guerra. A Glashaus de Bruno Taut (fig. 56), mais experimental, exprime o desejo de derivar as formas artísticas das possibilidades intrínsecas dos novos

métodos de construção⁴¹⁸. As várias formas do Cubismo foram instrumentais na determinação do caráter da maneira dos Novos Pioneiros durante sua inserção nos anos da Guerra e imediatamente após. Gropius sai da Guerra como um Expressionista, mas os pintores a ele associados eram Expressionistas “dos mais abstratos”⁴¹⁹. A pintura abstrata que influenciou a arquitetura era interpretada intelectualmente, “cerebralmente mesmo, além de exata e específica em sua expressão”.



figura 56 - Bruno TAUT. *Glashaus* (1914).

A questão da experimentação formal livre surge em Oud. Para Hitchcock, os desenvolvimentos dos anos da Guerra e a associação com os pintores do De Stijl tenderam a empurrar Oud perigosamente longe em direção à experimentação estética livre⁴²⁰. Em 1919, Oud idealizou os mais significativos exemplares de seu “livre design”. Num projeto de fábrica, Oud empenhou seu melhor esforço, determinado a alcançar na arquitetura os

efeitos do Neo-Plasticismo. Mas Hitchcock critica o “intrincado jogo de insignificantes massas horizontais e verticais”, da fábrica: “construções abstratas de um escultor” (fig. 57). Hitchcock parece pressupor que Oud ameaça o equilíbrio dos princípios albertianos. Para Hitchcock essa obra de Oud é um “experimento na arquitetura de um Cubismo mal-digerido”, mas reconhece que esse projeto teve influência considerável na Holanda, na Alemanha e na Rússia⁴²¹.

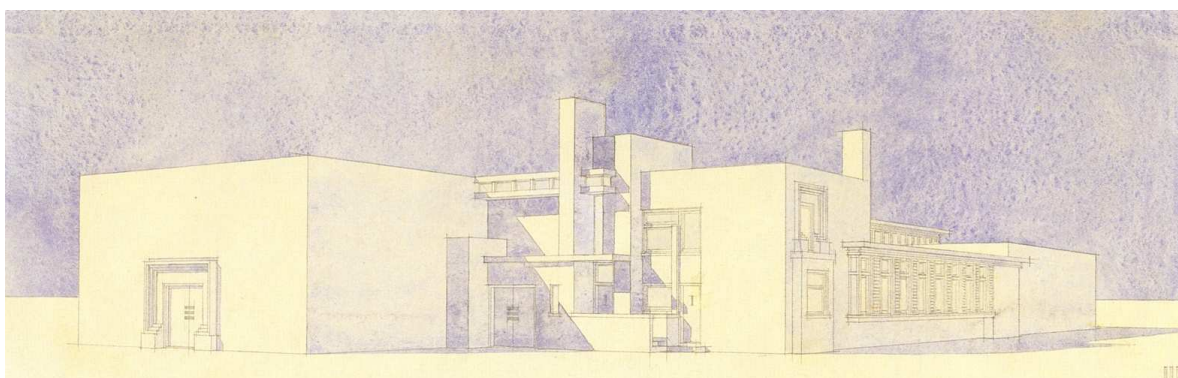


figura 57 - J. J. P. OUD. Croquis para fábrica em Purmerend (1919).

No Café de Unie em Rotterdam (1925) (fig. 58), a cor viva e as letras proeminentes se justificam como propaganda, mas o projeto significou um “retorno temporário ao experimento estético”, uma “indulgência brincalhona em liberdade radical”. Teve suas vantagens, reconhece Hitchcock, pois aumentou sua pegada na arquitetura e suavizou uma maneira por demais subordinadas a necessidades práticas. Para o autor, Oud foi por vezes tão longe quanto outros na experimentação estética, mas foi ele quem particularmente sentiu a necessidade de uma fusão balanceada de técnica e expressão⁴²².



figura 58 - J. J. P. OUD. Café de Unie (1925), Rotterdam

O caso Oud é especialmente interessante porque demonstra desde o início que Hitchcock, um autor que olha a arquitetura do ponto de vista da arquitetura como arte, da pura visualidade e do deleite estético e mais ainda, um defensor da linguagem abstrata como linguagem da arquitetura moderna alerta para os riscos do que mais tarde se chamaria de ‘formalismo’ e que aqui se configura como um desequilíbrio entre técnica e expressão.

3.2.2. Hitchcock; Johnson (1932)

O ano de 1932 viu nascer em Nova Iorque a expressão ‘*International Style*’⁴²³ no célebre livro de Henry-Russel Hitchcock (1903-1987) e Philip Johnson (1906-2005). O termo ‘Estilo Internacional’ nascia para designar o modernismo na arquitetura. Sua definição é dada nesse livro tomando-se como base a obra anterior à Primeira Guerra Mundial de Walter Gropius (1883-1969) e de outros da Europa Central, esvaziadas, porém, do idealismo e da preocupação social do Modernismo Europeu⁴²⁴. Embora muitas das afirmações do livro tenham sido corrigidas em apêndice numa edição de 1966⁴²⁵, o termo ganhou uso corrente na historiografia da arquitetura desde então. O livro foi concebido como complemento à ‘*Modern Architects*’, realizada no mesmo ano de 1932 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque onde os curadores apresentam para o público americano os edifícios que exemplificam o Estilo Internacional. Hitchcock e Johnson partilham a curadoria dessa exposição com Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981) e Lewis Mumford (1895-1990). *The International Style* é um livro que pode ser caracterizado como uma espécie de “catálogo de elementos morfológicos e compositivos”⁴²⁶, que apresenta 131 páginas de ilustrações de edifícios.

Em sua edição de 1995⁴²⁷, *The International Style* traz uma nova introdução de Philip Johnson⁴²⁸ onde o arquiteto e co-autor dessa obra explica que, embora a viagem de carro entre 1930 e 1931 pela Europa com o objetivo de pesquisar a ‘nova arquitetura’ tenha sido decidida e empreendida por ele, Barr e Hitchcock, esse último tinha “o grande olhar”, era o “supremo historiador” a quem realmente devemos ter escrito o livro, motivo pelo qual adiante nos referiremos apenas a Hitchcock em nossas considerações.

O livro, segundo Johnson, resultou em “importantes postos de ensino em universidades norte-americanas para Mies van der Rohe e Walter Gropius” e despertou a crítica tanto dos “Marxistas e daqueles interessados no lado social da arquitetura” quanto

dos “arquitetos mais velhos” que os autores (Barr, Hitchcock e Johnson estavam então na casa dos vinte anos). Os marxistas, interessados apenas em tecnologia e utilidade, criticaram a “ênfase no desenho e no estilo” e os mais velhos, a “ênfase nas caixas lisas e super-simplificadas da arquitetura moderna – essas estruturas simplistas, brancas, sem caráter que qualquer-um-pode-fazer”. *The International Style* não é uma narrativa histórica, é uma obra descritiva, e ilustrativa de um fenômeno nascente que os jovens Barr, Hitchcock e Johnson tentavam compreender e dar um sentido.

The International Style dedica-se explicitamente à visualidade da arquitetura moderna: “Deve ficar claro que as qualidades estéticas do Estilo são a preocupação principal dos autores deste livro”⁴²⁹. Nas circunstâncias em que escrevem *The International Style*, os funcionalistas parecem ser os únicos oponentes sérios dessa visão estética da arquitetura que Hitchcock e Barr nos apresentam: “enquanto os funcionalistas continuam a negar que o elemento estético na arquitetura seja importante [e que aleguem que o estilo não existe], cresce o número de edifícios produzidos nos quais esses princípios [estéticos] são inteligente e efetivamente seguidos, sem prejuízo de virtudes funcionais”⁴³⁰. A obra é integralmente perpassada por uma polêmica com os funcionalistas travada em duas frentes. Por um lado, os funcionalistas norte-americanos são acusados de ver uma boa aparência, ou um bom desenho não como uma parte integral do projeto, mas apenas como uma mercadoria a ser entregue ao cliente e somente no caso desse último encomenda-la explicitamente. Para seus compatriotas, diz ele com reprovação, “o desenho é um artigo, como um ornamento. Se o cliente insiste, eles ainda tentam provê-lo em complemento aos outros artigos mais tangíveis que eles acreditam dever vir apropriadamente primeiro”⁴³¹. A comparação com o ornamento não é gratuita, pois “o ornamento pode ser adicionado à obra depois de pronta”, da mesma forma que o funcionalista norte-americano adiciona uma “fenestração rítmica” qualquer, sem “relação direta com o manejo da função e estrutura”⁴³².

Já a polêmica com os funcionalistas europeus se dá em uma outra base porque seus edifícios “geralmente caem dentro dos limites do estilo internacional, [e assim] eles podem ser relacionados entre seus representantes”⁴³³. O que acontece é que, para o autor, os europeus são principalmente construtores e “podem dar-se ao luxo de serem inconscientes dos efeitos estéticos que produzem”.⁴³⁴ Portanto, por todo o livro, quando surge a polêmica forma x função, esta é dividida num lamento sobre a baixa qualidade do funcionalismo norte-americano, por um lado e, por outro, numa constatação de que embora o

funcionalista europeu refute a preocupação com a beleza das formas, ela está sempre presente em suas obras.

Ressurge a questão do equilíbrio dos princípios albertianos na idéia de que “função e estrutura não podem pagar o preço da estética do edifício”, isto é, atender às funções e à solidez da construção é imperativo que não pode ser negligenciado por conta de uma procura estética, e é por isso que “edifícios sólidos com um desenho pobre são melhores que aqueles cujo brilhantismo aparente do desenho se paga com um inadequado atendimento a função e com a distorção da arquitetura”⁴³⁵. A questão principal está na crença de que solidez de construção e perfeito atendimento à função não são condições suficientes para elevar o edifício à categoria de ‘arquitetura’⁴³⁶. É preciso que o fator estético surja integrando função e estrutura e assim transformando ‘edificação’ em ‘arquitetura’. É por isso que é importante em *The International Style* demonstrar o caráter estético ainda que ‘inconsciente’ dos funcionalistas europeus para poder classificar suas edificações sob a rubrica ‘arquitetura’, tanto quanto é importante reprovar os funcionalistas norte-americanos, demonstrando que suas edificações não alcançam o status arquitetônico por conta da incompreensão da importância das questões estéticas.



figura 59 - Pavilhão de Barcelona de Mies (1929) em página de *The International Style*.

O Estilo Internacional admite obras de arte de escultura e pintura como decoração dos edifícios, desde que “sem degenerar em mero ornamento aplicado”, o que contrairia o princípio de ausência de decoração aplicada. Mas é importante que a pintura mural “não quebre a superfície da parede desnecessariamente e é da maior importância que a pintura mural seja “intrinsecamente excelente; de outro modo é melhor uma parede simples”⁴³⁷. Outra advertência do autor vem por conta do uso de cores diferentes em paredes diferentes, o que deve ser evitado, pois sua aplicação “ênfatiza fortemente o efeito da superfície, mas quebra a unidade do volume”⁴³⁸.

No Apêndice da edição de 1995, Hitchcock aponta as distorções que suas regras para o ‘estilo’ causaram, entre as quais a dificuldade que os críticos notaram com relação ao Pavilhão de Barcelona de Mies (fig. 59). Trata-se de um prédio de volumetria aberta, essencialmente ‘moderno’, mas dificilmente compatível com as prescrições de um ‘estilo’ que se define no livro pela volumetria fechada por meio de superfícies planas. Mas, curiosamente, o autor joga para o leitor a responsabilidade pelo erro em se “assumir que o que os autores ofereceram como um diagnóstico e um prognóstico tivesse a intenção de ser usado como um manual de regras acadêmico”⁴³⁹. Bem, nada parece mais difícil para um jovem arquiteto ansioso por acertar seu passo com a ‘modernidade’ de Hitchcock do que compreender seus “diagnóstico e prognóstico” - a determinação dos ‘sintomas’ da arquitetura moderna seguida de uma conjectura sobre seu desenvolvimento - diferentemente de um conjunto de regras a aplicar.

The International Style dedica à questão do estilo seu capítulo introdutório. Hitchcock polemiza com o século XIX, acusando-o pelo “empobrecimento da própria idéia de estilo”, resultado de seu fracasso “em criar um estilo de arquitetura por ter sido incapaz de atingir uma disciplina geral de estrutura e projeto nos termos do dia”⁴⁴⁰. Explicitamente, Hitchcock afirma a universalidade do Estilo: “Hoje um novo estilo veio a existir (...). Esse estilo contemporâneo, que existe por todo o mundo, é unitário e inclusivo, não fragmentário e não contraditório (...)”⁴⁴¹. Ademais, esse estilo, se estava ainda indefinido na obra de 1929, agora pode ser comparado em importância ao Gótico e o Clássico: “No manejo dos problemas de estrutura está relacionada ao Gótico, no manejo dos problemas de desenho está mais afinada ao Clássico. Na preeminência dada ao manejo da função se distingue de ambos”.⁴⁴²

Gropius desautoriza inteiramente o conceito de ‘Estilo Internacional’ em seus escritos, termo que ele classifica como uma “infeliz expressão” por excluir a evolução contínua da arquitetura e sua ligação com as “condições regionais”⁴⁴³. É interessante esse ponto. Parece que Gropius toca num ponto que antecipa o que Kenneth Frampton viria a chamar de ‘regionalismo crítico’. Mas é muito possível, no entanto, que essa argumentação de Gropius não seja muito coerente com sua própria prática de professor de Harvard e tenha surgido apenas como uma *boutade* destinada a combater o caráter ‘internacional’, certamente notado por outros críticos. Nossa suspeita de inconsistência deve-se a uma discussão que Hitchcock levanta na revista *Architectural Record* de agosto de 1951, republicada na edição de 1995 de *The International Style*, onde à página 243 se lê que Gropius se gaba do fato de que é difícil distinguir o trabalho de um de seus alunos dos outros. Hitchcock quer dizer com isso que Gropius, na verdade, ensina um “estilo comum”, ainda que não concorde com a existência de estilos em arquitetura moderna. Trata-se de uma questão polêmica, mas nós podemos pensar que Gropius ensina em Harvard um estilo a ser adotado pelo aluno independentemente de sua origem cultural e do lugar aonde vai se inserir o projeto. Por outras palavras, que ensina a partir de uma visão abstrata da arquitetura.

Se a idéia de estilo é tema controverso entre os arquitetos praticantes, Johnson pondera que também se alinharia, caso já fosse um arquiteto praticante quando da publicação do livro, embora argumente:

Mas olhe para trás. Considere o *Weissenhofsiedlung* que ainda é reconhecido como um evento maior na história dos anos vinte. Mies não impôs um ‘estilo’ aos participantes? Tudo em estuque branco, tetos planos, janelas largas, horizontais. A palavra ‘estilo’ não foi usada, mas muito interessante, as restrições foram impostas não por um acadêmico, mas por Mies, um arquiteto praticante.⁴⁴⁴

3.2.3. Sartoris (1932)

Sartoris foi o primeiro autor da historiografia estrangeira da arquitetura moderna a publicar os primeiros exemplos de arquitetura moderna brasileira de autoria de Warchavchik em *Gli elementi dell'architettura funzionale – Sintesi panoramici dell'architettura moderna*. Alberto Sartoris (1901 – 1998) foi o membro mais jovem do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), filiado em 1928. Pintor e arquiteto conhecido por transformar seus projetos arquitetônicos em caprichosas

serigrafias, Sartoris vê a cor como a ‘quarta dimensão’ da arquitetura, a qual “designa e qualifica os espaços. Ela exalta o ritmo ardente das formas puras. Ela é um órgão da arquitetura, não um revestimento ornamental”⁴⁴⁵. Em *Gli elementi* o valor da obra arquitetônica reside na “justa relação das cores, dos materiais, da massa plástica e das funções práticas”. A arquitetura é uma arte antes de tudo e “a função faz do edifício, além de uma obra de arte, também uma obra utilitária”. O funcionalismo europeu “cria e analisa meios construtivos com rigor científico, tendo em vista os valores prático e estético”. O funcionalismo está estritamente ligado à linguagem abstrata da geometria. O funcionalismo, com suas “fórmulas rigorosamente geométricas exalta a arquitetura e a conduz fatalmente à beleza pura, à fórmula perfeita, ao volume integral e benéfico”. Mas Sartoris, ao mesmo tempo se preocupa em afastar o fantasma (ainda não nomeado) do formalismo quando condena a pesquisa de formas novas a qualquer custo, “quando as formas não nascem naturalmente da essência da própria obra”. Esse formalismo deve ser condenado tal como “o emprego da forma somente ornamental, distante da finalidade espiritual e técnica da arquitetura pura”.

3.2.4. Kaufmann (1933)

O livro de Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* foi publicado na Alemanha em 1933, no mesmo ano em que recrudescia o terror nazista e a Bauhaus era fechada (e, portanto, três anos após a publicação de Pevsner que examinamos). Em Prólogo para a primeira edição francesa (1981) - traduzido e republicado na edição castelhana que citaremos (1985) -, Hubert Damisch chama a atenção para o fato de que a tese central do livro, a de Le Corbusier como o herdeiro legítimo do Francês Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) e do Alemão Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) escandalizaria, entre outros, os defensores do neoclassicismo de Albert Speer, o arquiteto do Führer. De fato, o livro desde seu título propõe-se a demonstrar não as ‘origens’ do movimento moderno, mas sim da ‘arquitetura autônoma’.

Com seu título, Kaufmann frisa a idéia de uma arquitetura não submetida a outras leis que as da própria arquitetura. Uma arquitetura que não se prestaria, portanto, aos ditames de uma espetaculosidade que se pretendia demonstrativa da exuberância do poder do Estado, como a de Speer. Mas a polêmica de Kaufmann é com o Barroco. Seu

livro procura situar a origem da arquitetura autônoma na Revolução Francesa, primeiramente esboçada na obra de Ledoux - o protagonista de seu enredo. A arquitetura de Ledoux partilha o mesmo ideal de liberdade expresso em Rousseau. Sendo assim, A pintura e a escultura aparecem em Kaufmann como um desenvolvimento correlato ao da arquitetura autônoma⁴⁴⁶, o autor defendendo a autonomia das condições de produção das duas disciplinas. O interesse de Kaufmann é dar como advindos da própria arquitetura efeitos que os outros autores dão como produto da influência da pintura.

Enquanto se declaram “os direitos do indivíduo a partir dos direitos humanos”, Kant estabelece a “moralidade autônoma” e Ledoux prepara “o cimento da arquitetura autônoma”. Enquanto Kant estabelece a “moralidade autônoma”, Ledoux prepara “o cimento da arquitetura autônoma”. Ao mesmo tempo, o sistema social está sendo repensado por Rousseau, através de quem a nova época “busca e encontra a legitimação de seus ideais na natureza”⁴⁴⁷. Enquanto Rousseau procura deduzir dela seu sistema social, Ledoux , procura na natureza aos fundamentos de seu “sistema artístico”. O que torna o Ledoux de Kaufmann maior que os demais arquitetos da Revolução é “seu maior desejo de ter em conta a vontade da época servindo-se de meios estritamente arquitetônicos.”⁴⁴⁸ Assim, Kaufmann estabelece o caráter revolucionário da obra de Ledoux que “como Kant, também (...) estava absolutamente convencido da força subversiva das novas idéias”⁴⁴⁹. Mas a arquitetura de Ledoux não é pura revolução, pois tendo vivido entre duas épocas - pré e pós-revolução - sua obra, “o primeiro pronunciamento dos novos objetivos artísticos, testemunho palpável do devir de um novo mundo”⁴⁵⁰, sofre dos males da transição. Ledoux “em sua incoerente obra global”⁴⁵¹ está entre dois tempos: o anterior e o posterior à Revolução. Kaufmann quer frisar a importância não só do esforço de Ledoux no caminho do novo, mas principalmente a importância da direção de um caminho que vai desembocar em Le Corbusier. O autor é claro: “a pergunta decisiva e clarificadora não é ‘de onde?’, mas ‘para onde?’. O sentido de uma obra só pode apreender-se quando se contempla o final do caminho que empreendeu”⁴⁵².

Por todo o livro, Kaufmann chama Ledoux de ‘artista’, vez por outra de ‘arquiteto’. Isso não apenas demonstra a importância que o autor deposita no caráter artístico da obra do arquiteto, mas o claro sinal de que a arquitetura é uma atividade artística e de que este é seu principal ponto de interesse. O conceito de autonomia da arquitetura de Kaufmann não exclui a idéia de que arquitetura é arte. A certo momento, escusando-se de comentar questões relativas ao funcionamento de um edifício, Kaufmann afirma que “se trata aqui

somente de desvelar o propósito artístico”⁴⁵³ da obra de Ledoux. E a questão artística central na análise de Kaufmann é “a separação das partes” do edifício, que embora possa soar insignificante ao desavisado, trata-se de “um dos processos mais transcendentais da história da arquitetura: a **desintegração da unidade barroca** [grifo do autor]”⁴⁵⁴. E aqui começa a se delinear a polêmica do texto de Kaufmann: arquitetura autônoma x heteronomia barroca. Por outras palavras, a arquitetura regida por leis próprias contra a arquitetura regida por leis que lhe são estranhas, leis advindas de outras esferas.

Kaufmann caracteriza seu conceito de unidade barroca nos seguintes termos: “uma parte predomina sobre as demais e, não obstante, todas as partes constituem o todo”⁴⁵⁵. Trata-se de um modo de ver a unidade do edifício tal como tradicionalmente se concebe a unidade de um organismo, onde há um centro vital e partes a ele subordinadas. Por isso, Kaufmann emprega a metáfora “organismos barrocos” ao se referir aos edifícios do período. Assim, “os elementos dos organismos barrocos, perdem seu sentido a serem subtraídos de sua relação com o todo. (...) Numa unidade barroca, a supressão de uma parte suporia a destruição da totalidade”.⁴⁵⁶ Isto é, a destruição da unidade.

Protagonista da luta pela autonomia da disciplina arquitetônica, Ledoux enfrenta um antagonista na estrutura polêmica que Kaufmann desenvolve: seu professor Blondel, o qual “não se submete apenas a leis artísticas de outro tempo, mas também a códigos de esferas extra-artísticas”⁴⁵⁷. Isto é, Blondel guia-se tanto pela “a **ineficácia das leis artísticas** [grifo do autor] válidas até então”⁴⁵⁸, quanto pela idéia de que o “arquiteto deve sujeitar-se às proporções do corpo humano [fig. 60], dar formas às colunas derivando-as das árvores, e desenhar o ornamento inspirando-se em flores e folhas”⁴⁵⁹.

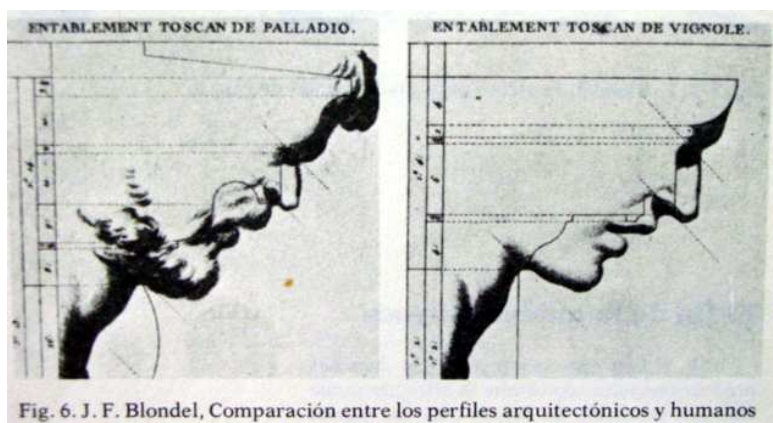


Fig. 6. J. F. Blondel, Comparación entre los perfiles arquitectónicos y humanos

figura 60 - BLONDEL. *Comparação entre os perfis arquitetônicos e humanos*

Embora tenhamos lido em Hitchcock que a arquitetura sempre foi uma idéia abstrata, Kaufmann nos sugere aqui que a figuração foi uma característica da “época pré-revolucionária [que] compreendia melhor um suporte se este se apresentava sob a aparência de Atlante, Cariátide ou Hermes, [e] os pés de uma mesa [quando] se apresentavam como patas de animal ou cascos de cavalo”⁴⁶⁰. Mas Kaufmann vê essa figuração como uma intrusão no domínio da arquitetura e, por oposição a esse espírito figurativo barroco, aponta dentre “as mais memoráveis tentativas daqueles dias” o que ele chama de “os **experimentos com a forma mesma** [grifo do autor]. A predileção pelas formas mais simples é característica do espírito severo da época.”⁴⁶¹

Em Ledoux surgem ‘fantasiosos’ produtos de uma pesquisa séria em direção às “formas autônomas” empreendida pela “arquitetura visionária da Revolução”⁴⁶². Em alguns projetos de Ledoux, encontram-se “rígidos cubos”, além de uma cabana para um lenhador em forma de pirâmide, uma casa de campo cilíndrica uma casa esférica para guardas rurais”⁴⁶³ (fig. 61). O caráter fantasioso desses projetos é encarado como uma pesquisa de formas puras equivalente às da arquitetura moderna: “Nossa época, semelhantemente à de Ledoux, se ocupa de experimentos similares que, a pesar de que possam ser inviáveis no arquitetônico, são, no entanto, sumamente significativos pela infatigável ambição de novas formas”⁴⁶⁴.

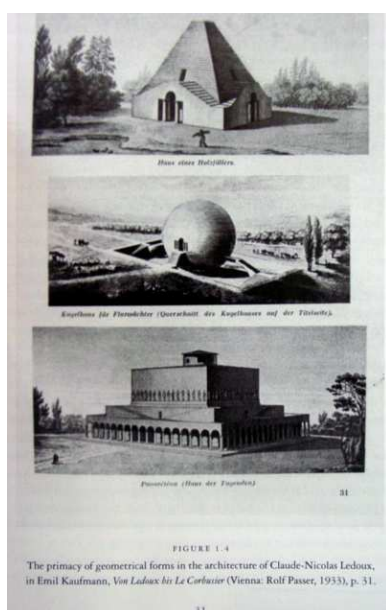


figura 61 - Página 31 de *Von Ledoux ...* de Emil Kaufmann (1933).

O que Kaufmann quer dizer com “experimentos com a forma mesma” não podemos chamar exatamente de ‘manipulação formal abstrata’, pois o termo de Kaufmann não deve ser confundido com uma idéia simplesmente de procura autônoma da forma. O autor aponta o erro de se pensar de Ledoux que seus interesses tinham mais a ver com as formas. Para ele, as formas autônomas eram uma questão de princípios: enquanto outros, como Blondel, procuravam modelos no passado para tomar como norma, Ledoux procurava descobrir as “bases primárias do próprio construir às quais queria regressar para recomeçar, de certo modo de novo, desde o princípio”⁴⁶⁵. A “**autonomia de formas** [grifo do autor] que estava se delineando então, está estreitamente relacionada com a exigência de uso apropriado de materiais”⁴⁶⁶. Em Ledoux inicia-se um reconhecimento de que os materiais possuem suas próprias leis e “reconhecidas as **leis próprias dos materiais** [grifo do autor] cessam as transformações da matéria inanimada em imagens orgânicas, acaba o pan-animismo barroco.”⁴⁶⁷ Kaufmann parece estar sugerindo aqui que sua idéia de abstração na arquitetura moderna está ligada à oposição ao figurativismo ilusionista na arquitetura barroca.

Por outro lado, o autor aponta o surgimento nos projetos de Ledoux de colunas de seção quadrangular: “aparece o novo conceito de suporte que tem a forma de uma simples estaca, muito antes de se dispor dos materiais atuais” e essa constatação o leva a concluir que não é “o material o fator decisivo, mas uma sensibilidade autônoma que quer mostrar a matéria tal como é, que pretende uma forma ‘objetiva’ (*sachliche* Form) [em alemão no parêntese da edição castelhana].” De uma só tacada, Kaufmann sugere estarem em Ledoux as origens tanto da preocupação com o que mais tarde se chamaria de ‘verdade dos materiais’, quanto da sensibilidade *sachlich* que se desenvolve na Alemanha, essa ‘palavra chave do movimento moderno’ como Pevsner apontará. E ainda apóia-se no mito do artista ‘antenado’, aquele capaz de expressar agora o mundo futuro.

A frase chave de Ledoux, nesse sentido, está em seu livro *L’Architecture*, que para Kaufmann “constitui, a uma só vez, o legado da era de Rousseau e o primeiro texto programático da arquitetura de nosso tempo”⁴⁶⁸: *Remontez au principe ... consultez la nature; partout l’homme est isolé* [em francês na edição castelhana]. Essa frase é a defesa do novo princípio de “separação das partes”, que vem a substituir “o princípio feudal da sociedade pré-revolucionária, que com tanta clareza se reflete na unidade barroca”.⁴⁶⁹ Da mesma maneira que na sociedade feudal todos eram dependentes do senhor, formando assim uma coesão inquebrantável, na arquitetura barroca o ‘princípio de unidade’

estabelecia a coesão do todo pela predominância de uma parte sobre as demais. Ledoux, tal como Rousseau, procura um sistema ‘natural’, que venha a substituir a força coerciva do antigo sistema social. Se esse tipo de raciocínio parece um tanto mecânico, Kaufmann tenta amenizar afirmando que não pretende dizer que “as formas artísticas dependam de algum modo do sistema social ou da estrutura do Estado, mas unicamente que o mesmo conceito fundamental, a mesma situação geral do espírito, provoca efeitos idênticos nos fenômenos mais díspares.”⁴⁷⁰.

Se “o propósito geral da época consistia em estabelecer nítidas separações”⁴⁷¹, então a ‘separação das partes’, como já afirmamos, toma uma posição central na nova estética. Quebra-se, com isso, a obrigação de que os arquitetos obedecam a “uma lei de nível superior (...): a doutrina da beleza que se remonta a Leon Battista Alberti” que prescrevia não só regularidade, simetria, e proporção, “mas, sobretudo e acima da imagem que compõe cada uma das partes, a concordância e coerência entre essas para harmonizar o todo”.⁴⁷² Mas que fiquem claros dois aspectos. O primeiro, é que em Ledoux não se consumou integralmente a autonomia da disciplina de arquitetura: “A história da arquitetura do século XIX é a luta do crescente princípio de autonomia frente à declinante heteronomia”⁴⁷³. Trata-se de um processo que se completará em Le Corbusier após cem anos de vacilações.

“A obra de Blondel é absolutamente heterônima”, enquanto que em Ledoux, Durand e Dubut “afloram tanto o sistema heterônimo quanto o autônomo”⁴⁷⁴. Em Durand, Kaufmann encontra o “extrato revolucionário”⁴⁷⁵ que despreza o adorno, estimula as “soluções elementares em planta”; que emprega a “divisão regular do retângulo, as combinações de um sistema de coordenadas perpendiculares”.⁴⁷⁶ Desta forma, “[p]ouco depois de 1800 se chegou a um ponto em que os ideais que aparecem em Ledoux e Boullée (...) eram assimilados oficialmente”.⁴⁷⁷ Mas ainda assim, foi difícil a superação da norma de beleza albertiana: “A negação à submissão a qualquer código estético constitui a pauta mais difícil da luta pelo princípio de autonomia”.⁴⁷⁸ Nesse sentido, Kaufmann cita o arrependimento de Schinkel (que absorveu as idéias francesas pelos ensinamentos de Friedrich Gilly e Heinrich Gentz) que diz haver caído “no erro da abstração pura e radical” ao desenvolver edifícios a partir das exigências funcionais e construtivas, quando o essencial para o arquiteto arrependido seriam as “componentes histórica e poética”.⁴⁷⁹ Com toda essa resistência ilustre, apenas no século XX “se conseguiu resgatar a arquitetura da esfera de uma regra estética essencialmente estranha a ela”.⁴⁸⁰

Exatamente na mesma direção apontavam os fenômenos paralelos que tinham lugar na pintura e na escultura. A tendência para a forma pura, ‘ideal’, por linhas de contorno rigorosamente marcadas, o abandono de todo experimento ilusionista, se correspondem com o desejo arquitetônico de veracidade, com a busca da forma pura original, com o desejo de isolamento das partes. A renúncia aos efeitos pictóricos tem seu recíproco arquitetônico na negativa a todo tipo de arte da perspectiva. (...) De modo similar ao retorno arquitetônico às formas primárias da geometria elementar, a representação gráfica abandona os procedimentos altamente evoluídos e regressa aos métodos simples lineares.⁴⁸¹

Ao concluir sua narrativa, o autor admite ter extraído de sua história uma teoria: “O presente ensaio mostrou a obra de Ledoux em seus traços mais importantes e deduziu da estrutura de suas realizações e de seus projetos o conceito de autonomia arquitetônica.”⁴⁸² Nesse sentido, sua verdadeira intenção ao escrever sua narrativa histórica é estabelecer uma teoria da arquitetura de seu próprio tempo, coisa que na qualidade de historiador ele não poderia fazer. E mesmo se pudesse, estaria disso dispensado, dada sua crença de que o que é a arquitetura contemporânea é evidente por si só. São suas palavras:

Levar a cabo uma interpretação da essência da arquitetura atual não pode ser objeto de um trabalho de investigação histórica. Uma demonstração circunstanciada do domínio do princípio de autonomia no século XX parece, ademais, tão supérflua quanto necessária foi a comprovação de sua existência no século XIX. Os testemunhos do modo de pensar da era Le Corbusier aparecem com tão consumada nitidez ante nossos olhos, com uma clareza tão meridiana, que tornam vãs as análises minuciosas a respeito.⁴⁸³

3.2.5. Pevsner (1936)

O livro de Nikolaus Pevsner ‘Pioneiros do Desenho Moderno de William Morris a Walter Gropius’ foi publicado na Inglaterra em 1936 sob o título de *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. Em seu Prefácio, o autor escreve que, fora engano seu, este seria o primeiro livro sobre o tema. Hitchcock, na verdade publicou *Modern Architecture: Romanticism and Integration* em 1929, a primeira genealogia do movimento moderno. O livro de Pevsner sofreu uma primeira revisão em 1948 para a qual colaboraram Barr, Hitchcock e Johnson, sendo republicado então pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Ainda assim, por algum motivo que desconhecemos, ficou a observação de Pevsner quanto a seu próprio pioneirismo

historiográfico. Em 1960 o livro sofre uma revisão radical, adquirindo então seu título atual, *Pioneiros do Desenho Moderno... E não Pioneiros do Movimento Moderno*.

No Prefácio de 1960, Pevsner⁴⁸⁴ reconhece a importância da pesquisa desenvolvida desde a revisão de 1948, especialmente a dissertação de Reyner Banham e os artigos publicados por Bruno Zevi em sua revista *L'Architettura*. Embora suas convicções não se abalassem com as novas pesquisas, Pevsner acabou por reconhecer a importância de Gaudí e Sant'Ellia, “aleijões e suas obras extravagâncias bombásticas” num ambiente onde razão e funcionalismo ditavam o tom. Isso teria mudado após a Segunda Guerra quando Pevsner viu-se novamente rodeado das “fantasias e monstros” do que ele chama de “Neo-Art-Nouveau”. A “correção histórica” o obrigou a incluir em *Pioneiros...* A linhagem dos novos monstregos. Em 1968 Pevsner corrige “alguns erros” em nova edição e em 1974 em outra edição adiciona nova bibliografia e alguns comentários finais.

A narrativa de Pevsner inicia-se com a separação entre arte e artesanato na Renascença quando “Leonardo da Vinci queria o artista como um cientista e um humanista, nunca como um artesão”⁴⁸⁵. No século XVIII, tal atitude é incorporada à filosofia da arte de Schiller e levada adiante seguidamente por Schelling, Coleridge, Shelley e Keats. Tal “adulação” do artista enquanto o “sumo sacerdote de uma sociedade secularizada” levou ao desprezo pela “utilidade e o público”, tomando a forma da “arte pela arte”. Conseqüentemente, o público passou a “ridicularizar” os artistas, “louvados apenas por um pequeno grupo de críticos e *connoisseurs*”⁴⁸⁶.

Em 1861 a situação muda com um evento que “marca o início de uma nova era na arte Ocidental”⁴⁸⁷. William Morris, artista “treinado como arquiteto e como pintor” abre com seus sócios a firma Morris, Marshall & Faulfner. Um “seguidor fiel” de John Ruskin (1819-1900), Morris levou à sua firma a filosofia do Mestre. “A verdade no fazer é para Ruskin [- nos diz Pevsner -] o fazer à mão, e o fazer à mão é o fazer com alegria”⁴⁸⁸. Daí a superioridade da Idade Média artesanal sobre a Renascença intelectualista. Pevsner aponta uma contradição⁴⁸⁹: enquanto Morris queria uma arte popular, os preços dos produtos de sua firma não eram nada ‘populares’. Sua atitude anti-máquina levou-o a um beco sem saída. Um de seus seguidores, C.R. Ashbee (1863-1942) utilizou e propagandeou a máquina como base da civilização moderna⁴⁹⁰, criando obras, no entanto medievalistas. Por isso, muito embora Ashbee tenha adotado a máquina e, portanto, “uma das premissas básicas do Movimento Moderno”⁴⁹¹, sua arte medievalista o impede de ser visto como um

verdadeiro pioneiro, um daqueles que “desde o início pretenderam uma arte da máquina”⁴⁹². Assim está definida a estética moderna como a estética da máquina.

No continente europeu e nos Estados Unidos, os Austríacos Otto Wagner (1841-1918) e Adolf Loos, os Norte-americanos Louis Sullivan (1856-1924) e Frank Lloyd Wright (1869-1959) e o Belga Henri van de Velde (1863-1957). Todos com maior ou menor ênfase se pronunciaram pelas máquinas, as superfícies sem adorno e a admiração pela engenharia. Mas Wright defendia a máquina opondo-a às obras de Arte da história⁴⁹³. O artista de Wright é aquele que falsifica a estrutura dos objetos num “incansável esforço por fazer as coisas parecerem o que não são nem nunca poderão ser”⁴⁹⁴. Portanto, em 1901, conclui Pevsner, “a posição de Wright era quase idêntica aos pensadores mais avançados no futuro da arte e da arquitetura hoje.”

O próximo capítulo o autor dedica ao trabalho de simplificação das formas efetuado por Morris e o movimento Arts and Crafts, sob inspiração dos pintores Pré-Rafaelitas. Antes, porém ele termina seu resumo da genealogia do movimento moderno, apontando Herman Muthesius (1861-1927) é a ligação entre o pensamento Inglês e a Alemanha, o “líder reconhecido de uma nova tendência pela *Sachlichkeit*”⁴⁹⁵. Segundo Pevsner, o termo “intraduzível” exprime a “utilidade pura e perfeita” que Muthesius via no movimento Inglês. Trata-se de uma palavra-chave do Movimento Moderno desde quando esse arquiteto procurava um *Maschinenstil*, um estilo da máquina. Tudo se catalisa nas discussões da Deutscher Werkbund onde em 1914 Muthesius trava uma discussão com van de Velde. O primeiro defendia a standardização da arquitetura, enquanto o segundo a criação espontânea do artista, um individualista apaixonado, a seu ver⁴⁹⁶.

Observando o caráter “fantasioso” das visões futuristas vistas contra o contexto das discussões da Werkbund, Pevsner encaixa em seu relato a presença de Sant’Ellia e o fervor com que defendeu ainda em 1914 a idéia de que “os cálculos de resistência dos materiais, o uso do concreto armado e do ferro excluía a arquitetura no sentido tradicional”⁴⁹⁷. O ciclo se encerra em 1914 com a Fábrica modelo de Gropius e Meyer na exposição da Werkbund daquele ano.

Paralelamente à evolução da estética da máquina, O autor descreve a evolução estética da arte quando aponta a desintegração do estilo no século XIX. Os adjetivos que reserva para essa situação incluem “grosseria”, “abarrotamento”, “barbarismo”, “atrocidade”, “incongruência”, “ignorância”, “vulgaridade”, etc.

Pevsner explica que num momento de “súbito crescimento na produção, demandando mais e mais mãos, e assim levando a um crescimento igualmente rápido na população”, não havia tempo livre “para refinar todas aquelas inumeráveis inovações”⁴⁹⁸ que se davam a partir da máquina.

Morris, sob inspiração dos pintores Pré-Rafaelitas voltou às “figuras simples, atitudes simples, cores simples, fundos ornamentais”⁴⁹⁹. Morris trouxe “honestidade decorativa”, “inspiração”, “novidade fundamental”, “imitação valiosa”, com seu estilo “claro e sóbrio”, sua “unidade lógica de composição” e o “estudo acurado do crescimento na natureza”.⁵⁰⁰ Especialmente a qualidade moral da “honestidade decorativa” é o que “conta mais na história do Movimento Moderno”⁵⁰¹. Mas a pintura dos anos 1890 avançava em linhas semelhantes, porém sem o medievalismo de Morris, “lutando por algo que nunca dantes existira”⁵⁰² e desse modo, a “ruptura foi alcançada pelos pintores antes que pelos arquitetos”. A “revolução na pintura”⁵⁰³ foi levada a cabo por Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van Gogh (1853-1890) e Edvard Munch (1863-1944), com contribuições menores de Georges Seurat (1859-1891), Henri Rousseau (1844-1910), James Ensor (1860-1949), Jan Toorop (1858-1928) e Ferdinand Hodler (1853-1918) (fig. 62).



figura 62 - Ferdinand HODLER, pintura reproduzida por PEVSNER em *Pioneers*.

Esses pintores “encontram um eco na arquitetura e decoração contemporâneas”⁵⁰⁴ e, segundo Pevsner, se opõem ao Impressionismo exemplificado na figura de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) (fig. 63) com sua “abordagem superficial”, suas mulheres de “corpos rosados”, seu “charme sensual”, sua “composição harmoniosa” e seu “glamour atmosférico”⁵⁰⁵, qualidades que Pevsner vê como negativas. Pelo contrário, as mulheres de Cézanne não têm apelo sensual, não agem pelo próprio prazer, mas “no interesse do esquema abstrato da composição”⁵⁰⁶. Não, Cézanne não quer a “beleza transitória” cara a Renoir e aos Impressionistas, mas sim “expressar as qualidades duradouras dos objetos”. Em suas figuras, “não se permite nenhuma expressão pessoal, Cézanne não se importa com o individual”⁵⁰⁷ e seu caminho o leva “de volta aos fundamentos da geometria”⁵⁰⁸.

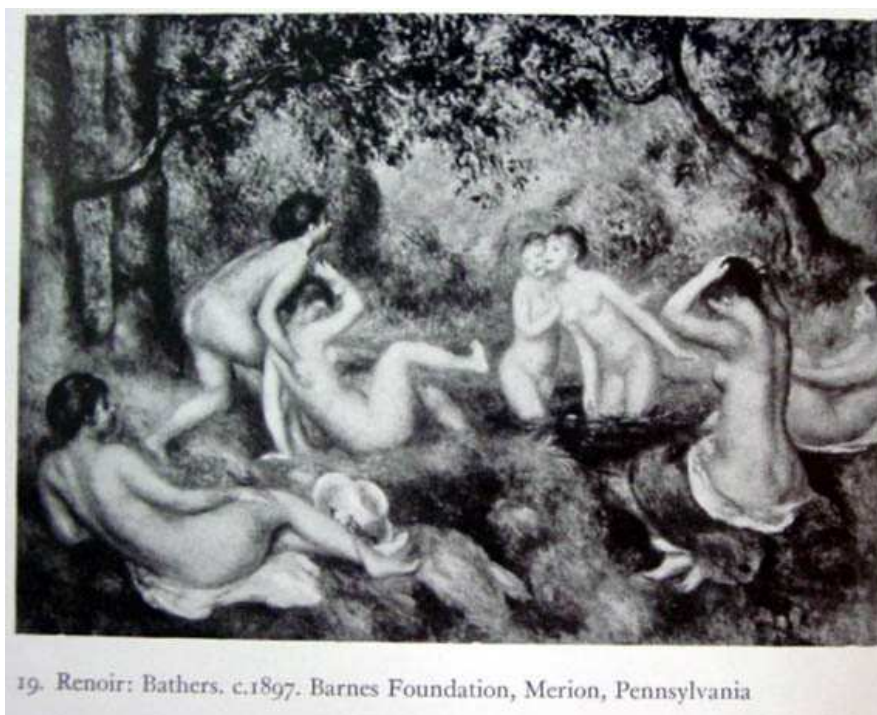


figura 63 - Pierre-Auguste RENOIR pintura reproduzida por PEVSNER em *Pioneers*.

A polêmica segue contrapondo as qualidades negativas dos Impressionistas às qualidades positivas da pintura dos anos 1890: “variedade de efeitos charmosos de superfície” x “superfície plana contínua” e “contornos ritmicamente desenhados”; “nuances delicadas” x “cores fortes e formas primitivas”; “proximidade com a realidade” x “expressividade de padrão”; “observação rápida de fatos naturais” x “sua tradução para um plano de significação abstrata”; “jogo espirituoso e artesanias talentosa” x “seriedade,

consciência religiosa, paixão fervorosa”; “arte pela arte” x “arte a serviço de algo superior ao que a própria arte pode ser”⁵⁰⁹.

Aqueles anos levariam tanto à “força”, “disciplina” e “exatidão” consumadas no “Movimento Moderno do século vinte” quanto à “fraqueza”, “auto-indulgência” e “relaxamento” configurados “no caminho cego do Art Nouveau”⁵¹⁰, uma “moda curta, mas muito significativa na decoração”⁵¹¹. A importância do Art Nouveau para a arquitetura moderna está no fato de que seus praticantes eram tão fascinados “por qualquer novidade (...) que puderam tomar as inovações dos engenheiros a seu favor”⁵¹². Assim, Pevsner entende “o estilo do século vinte como uma síntese do Movimento de Morris, do desenvolvimento do edifício de aço e do Art Nouveau”⁵¹³.

Pevsner introduz o conceito de *misdating*⁵¹⁴, o erro de datação a que se é induzido por obras que parecem pertencer a um período posterior ao efetivamente seu. O conceito aparece por conta de um desenho de quatro casas particulares para Cidade Industrial de Tony Garnier (1869-1948). O aspecto despojado de seus volumes simples, tetos planos e estuque branco, que muito lembra a arquitetura dos anos 1920, leva Pevsner a ressaltar “o Cubismo das pequenas casas” de 1901-04.

3.2.6. Giedion (1941)

Em Espaço, Tempo e Arquitetura, Giedion faz restrições a uma visão puramente utilitarista da arquitetura quando escreve que na arquitetura o “direito de expressão deve ser (...) afirmado, acima do aspecto puramente utilitário da obra”⁵¹⁵, mas o artístico da arquitetura, deve “encontrar sua satisfação dentro dos limites destas leis”⁵¹⁶. E isso não é tarefa fácil para qualquer mortal, pois “somente uma mão de mestre é capaz de ousar manifestar uma independência entre expressão e função”⁵¹⁷. A arquitetura é uma arte para Giedion quando atende e simultaneamente transcende a funcionalidade do edifício projetado pela expressão. A arquitetura deve “harmonizar a expressão artística com as novas potencialidades da época”⁵¹⁸.

A importância da pintura abstrata para a compreensão da arquitetura moderna para Giedion fica claramente expressa: “Ninguém poderá entender a arquitetura contemporânea, nem perceber os sentimentos ocultos sob ela, a menos que tenha compreendido o espírito animador dessa pintura”⁵¹⁹. Mas para Giedion é à pintura cubista da fase analítica que Giedion compara à arquitetura moderna. Para Giedion, a pintura cubista encontrou um

princípio “intimamente vinculado à vida moderna – a simultaneidade”, princípio que foi expresso visualmente nas pinturas cubistas pela “apresentação de objetos a partir de vários pontos de vista”⁵²⁰. O Cubismo analítico é exatamente esse tipo de Cubismo, o de *L’Arlesienne*, o que irá relacionar à arquitetura de Gropius.

Giedion enfatiza, porém, que o caminho expresso visualmente pelo Cubismo deve-se a um princípio ligado à vida da época, Mas que o Cubismo não chegou a essa consciência intelectualmente. Embora tenha sido teorizado imensamente, o Cubismo foi criado pelo artista, alguém capaz de nos revelar “a condição de nossa própria alma”⁵²¹ já que é alguém que mantém relações com o mundo “emocionais em vez de práticas ou cognitivas”⁵²². O que o Cubismo descobriu sobre a expressão visual da nova era foi de encontro ao que a ciência revelava em 1908, quando Hermann Minkowski declarou, na citação de Giedion: “De agora em diante, o espaço sozinho ou o tempo sozinho estão fadados a desvanecer como sombras; somente uma espécie de união de ambos preservará sua existência”⁵²³. A partir daí, segundo Giedion, “o contexto comum de espaço-tempo foi explorado pelos cubistas por meio da representação espacial e, pelos futuristas, através da investigação do movimento”⁵²⁴. É nos elementos da abstração revelados pelo Cubismo onde encontramos os “princípios formais configuradores de uma nova concepção espacial”⁵²⁵. Essa concepção tem uma significação que vai “além do puramente visual”, pois repousa na percepção de Giedion de que a “interpenetração do espaço total e elementos do espaço só poderia ter avançado numa época em que tanto a ciência quanto a arte percebessem o espaço como essencialmente multifacetado e dinâmico.”⁵²⁶. Assim, na ‘nova concepção de espaço’ encontramos a ligação entre pintura, arquitetura e ciência.

Embora Giedion compare pintura do Cubismo Analítico de Picasso com arquitetura de Gropius, ele explica que no Cubismo sintético, os “ângulos e as linhas começam a crescer, a ser ampliados e, de repente, a partir daí desenvolve-se um dos elementos constituintes da representação tempo-espaço – o plano”⁵²⁷. Com o novo sentido espaço-temporal do plano descortinou-se nas artes a “interação de elementos imponderavelmente suspensos, penetrando ou fundindo-se uns aos outros de modo irracional, como também as tensões ópticas geradas pelo contraste entre vários efeitos texturais”⁵²⁸ e, dessa forma, o “olho humano despertou para o espetáculo da forma, linha e cor – isto é, para toda a gramática da composição – reagindo dentro de uma órbita de planos flutuantes”⁵²⁹.

186

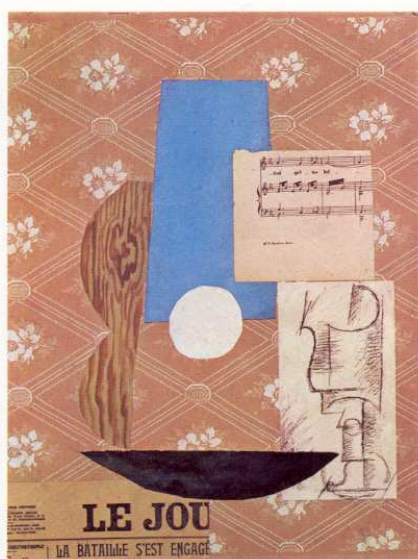


Plate 203

Pablo Picasso
Guitar and Glass, 1913
 Papier collé, 18 $\frac{7}{8}$ × 14 $\frac{3}{8}$ in.

No. 260

Still Life on
 The two ar
 it would v
 succession c

figura 64 - Pablo PICASSO, *Guitar and Glass* (1913), colagem.

Plate 204

Pablo Picasso
Bottle and Glass, 1912
 Papier collé, 24 $\frac{1}{8}$ × 18 $\frac{1}{8}$ in.
 No. 257



Plate 206

Georges Braque
Glass, Carafe and Newspaper,
 1913
 Papier collé, 24 $\frac{1}{8}$ × 11 $\frac{1}{4}$ in.
 No. 38

figura 65 - George BRAQUE. *Copo, café e jornal* (1913), colagem.

Portanto, somos tomados por uma “concepção fundamental de nossa época: a relação entre superfícies horizontais e verticais como base para determinado efeito estético”⁵³⁰.

Embora Giedion ligue a ‘nova concepção de espaço’ à gramática da composição da forma, linha e cor num contexto abstrato, ele se apressa a esclarecer que a nova arquitetura não se confunde com geometria, mesmo afirmando que a “origem da arquitetura está vinculada às suas relações com as proporções e as formas geométricas”⁵³¹. E ainda mesmo que desde sempre a arquitetura lance mão do “uso de um sistema de proporções ou de um simples módulo [a fim de] criar uma unidade a partir de uma série de partes diferentes”⁵³², a arquitetura não é, como a geometria, uma disciplina que “depende exclusivamente de leis eternas”, a arquitetura, pelo contrário, “existe para servir ao homem, que é tão mortal como uma planta”⁵³³.

O argumento da proximidade entre pintura e arquitetura mediado por uma concepção científica não convence a um crítico como Meyer Schapiro que dedica-se a demonstrar ponto a ponto a insustentabilidade desse tipo de analogia. Meyer Schapiro demonstra que nada disso estava presente no Cubismo⁵³⁴, como também não poderia estar nas formulações do século XIX. Schapiro argumenta que essas propostas teóricas para a interpretação da pintura do Cubismo Sintético devem-se à dificuldade que se tem para compreender sua “mistura, sobreposição, transparência e descontinuidade paradoxal”. Uma multiplicidade de elementos que podem vir de alguma figura ou objeto imbricada a “elementos que são introduzidos para conectar partes, que são construções arbitrárias em nome da unidade e não representam nada”, ou seja, uma visão fragmentada de figuras e elementos abstratos num espaço incompreensível.

Em 1912, ao invés de realizar a profecia de Apollinaire, do advento da “pintura pura”, o Cubismo de Picasso (fig. 64) e Braque (fig. 65) entra na fase Sintética, quando os artistas passam a “aplicar à pintura, que é coisa no mundo, objetos do mundo (...) pedaços de jornais”⁵³⁵ e outros objetos reais, com a consequência de que “as fronteiras entre o simulado e o real são removidas”⁵³⁶. Ao contrário de fragmentos de figuras embaralhadas com coisas e não-coisas num resultado quase abstrato, o Cubismo Sintético reconstitui figuras delimitadas, quase sólidas que surgem como “presença escultural”⁵³⁷.

Schapiro considera a abstração “o termo comum na analogia da ciência e da arte modernas”⁵³⁸ e observa que os fundamentos dessa analogia nunca são analisados em detalhe. Contra isso recomenda:

(...) a especificação das correspondências em detalhe, e não como totalidade; deve-se empreender uma descrição minuciosa dos objetos análogos, e particularmente sua história, as datas e condições de seu surgimento, sua duração, suas mudanças e destinos nas épocas subseqüentes⁵³⁹.

A analogia entre arte e ciência é enganosamente sugerida por uma série de termos comuns, que tem em cada campo significados muito diferentes, tais como:

“ordem, unidade, plano, ponto, linha, eixo, proporção (...) forma, estrutura, espaço, relação, simultaneidade, luz, superfície, volume, massa, movimento, equilíbrio, simetria, assimetria (...) esquemas geométricos, (...) sistema projetivo (...)”⁵⁴⁰.

Essa observação implicitamente sugere que se questione também analogias que se estabeleçam entre arte e arquitetura com base nessa comunhão de termos. Assim precisa-se perguntar, por exemplo, o que é o ‘plano’ na pintura abstrata e o que é o ‘plano’ na arquitetura? Da mesma forma que ‘o que é transparência na pintura e na arquitetura’? Giedion explora as questões do plano especialmente na seção dedicada ao Neoplasticismo, um termo que “significa que o volume tridimensional é reduzido ao novo elemento de plasticidade, o plano”⁵⁴¹, a grande descoberta Cubista. Mondrian realiza sua arte com os “elementos fundamentais da cor pura, dos planos, seu equilíbrio e inter-relações”⁵⁴², mas coube a Vantongerloo a modelagem do volume (fig. 66), o que parece ser algo um tanto diferente. Giedion escreve que Vantongerloo “demonstrou, através dos prismas, lâminas e vazios de sua obra plástica de 1918, que a escultura contemporânea, como a pintura, não deveria se limitar a um único ponto de vista”.⁵⁴³

Doesburg, “o espírito propulsor do círculo”⁵⁴⁴ apresentou no início dos anos 1920s, desenhos que eram na verdade tentativas “de apresentar as formas elementares da arquitetura (linhas, superfície, volume, espaço, tempo)” [fig. 67]. Aí estaria uma “concepção fundamental de nossa época: a relação entre superfícies horizontais e verticais como base para determinado efeito estético”⁵⁴⁵. Os desenhos de Doesburg tratam de “inter-relações entre as superfícies planares, horizontais e verticais, flutuantes e transparentes de uma casa”⁵⁴⁶. Pintor, homem de letras e arquiteto, diz Giedion, van Doesburg “não pode ser omitido da história da arquitetura, já que, como Malevitch [*sic*], tinha o dom de reconhecer a nova extensão do sentido de espaço e a habilidade para apresentá-la e explicá-la, tal qual nos experimentos de laboratórios”⁵⁴⁷.

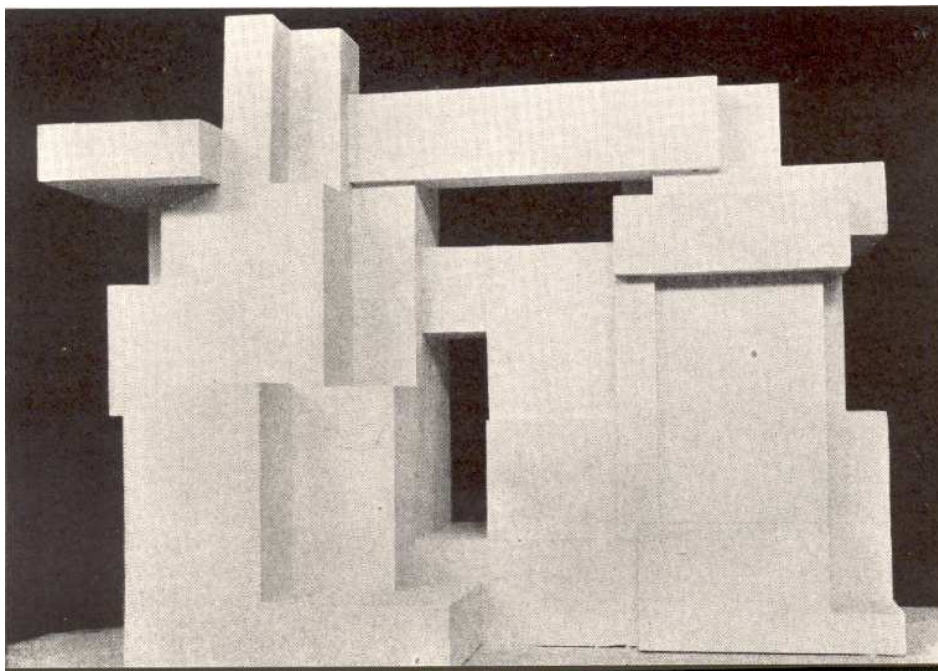
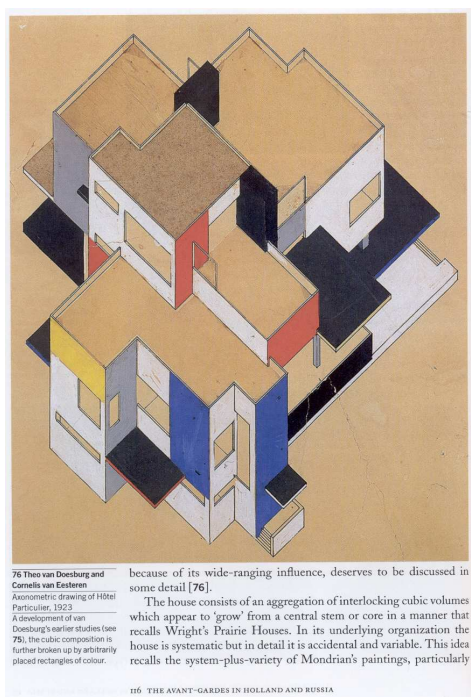
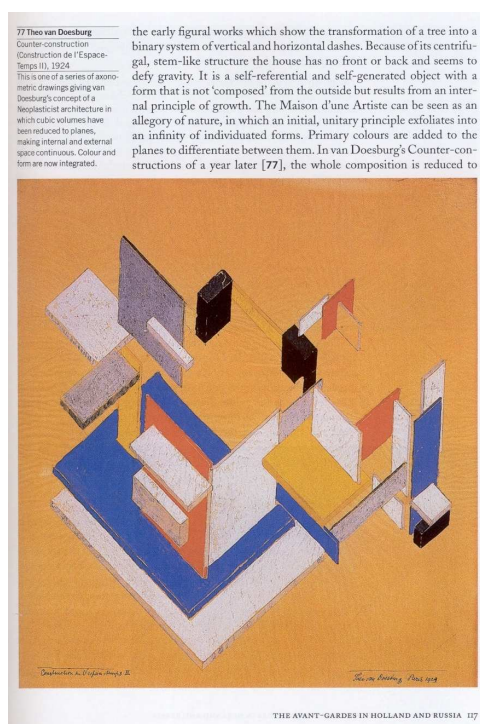


figura 66 - George VANTONGERLOO, *Inter-relações de massas baseadas na elipsóide* (1926), gesso.



because of its wide-ranging influence, deserves to be discussed in some detail [76].
The house consists of an aggregation of interlocking cubic volumes which appear to 'grow' from a central stem or core in a manner that recalls Wright's Prairie Houses. In its underlying organization the house is systematic but in detail it is accidental and variable. This idea recalls the system-plus-variety of Mondrian's paintings, particularly



the early figural works which show the transformation of a tree into a binary system of vertical and horizontal dashes. Because of its centrifugal, stem-like structure the house has no front or back and seems to defy gravity. It is a self-referential and self-generated object with a form that is not 'composed' from the outside but results from an internal principle of growth. The Maison d'une Artiste can be seen as an allegory of nature, in which an initial, unitary principle exfoliates into an infinity of individuated forms. Primary colours are added to the planes to differentiate between them. In van Doesburg's Counter-constructions of a year later [77], the whole composition is reduced to

figura 67 - DOESBURG e EESTEREN (esq.) e DOESBURG (dir.).



figura 68 - Kasimir MALIÊVITCH. *Suprematismo - Composição não-objetiva* (1915).

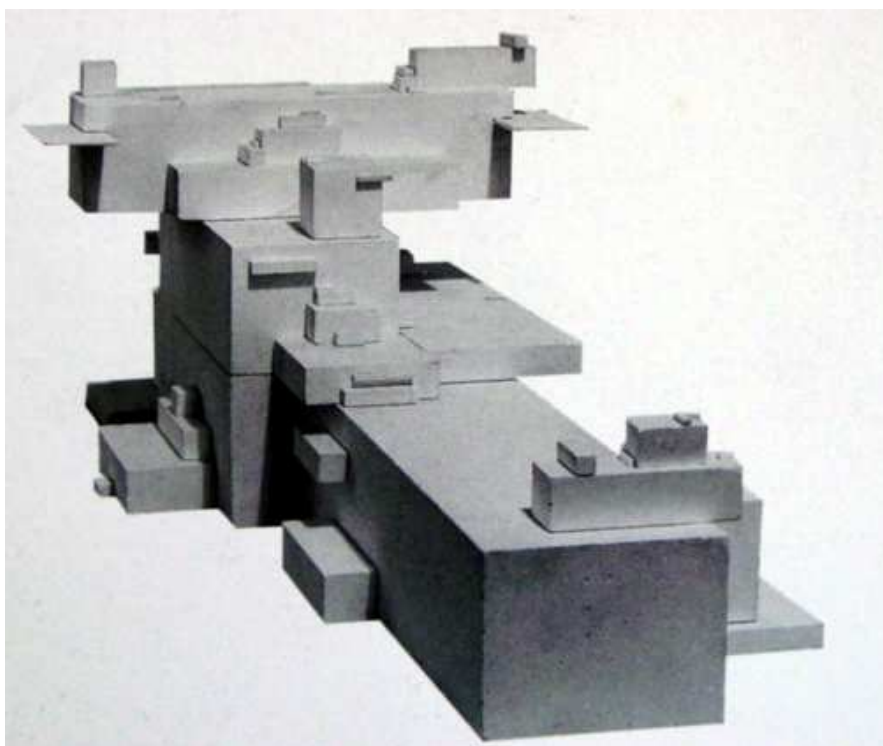


figura 69 - Kasimir MALIÊVITCH. *Arkhitckton, Alpha* (1920).

Kasimir Maliêvitch é o artista que “eliminava completamente o objeto”⁵⁴⁸ de sua pintura (fig. 68). “Inter-relações puras é o que suas pinturas retratam. Retângulos e faixas estendidos, sem relevo, flutuam em inter-relações contínuas no espaço, para o qual não há uma verdadeira medida humana”⁵⁴⁹. Nos volumes em gesso do Suprematista, Giedion também encontra inter-relações, mas igualmente “a suspensão e a penetração [que] compõem a base dos estudos semiplásticos de Malevitch [sic]”⁵⁵⁰.

Por um lado Giedion aproxima os Arkhitektons (fig. 69) da pura abstração, mas por outro lado, o aproxima de uma certa arquitetura visionária. Da pura abstração quando escreve que esses “objetos, portanto, não se destinam a um fim específico, e devem ser entendidos simplesmente como investigação espacial. São criadas relações de mútua dependência entre esses prismas, lâminas e superfícies, ao se penetrarem e se desalojarem”. Da arquitetura visionária, comparando os experimentos de Maliêvitch com as “chamadas megaestruturas dos anos 60”⁵⁵¹. É interessante observar que Giedion não traça nenhum de seus paralelos habituais com o espaço-tempo, em seu pequeno texto sobre o Suprematismo. E nem fala em ‘planos’ quando se refere aos Arkhitektons, mas em ‘prismas, lâminas e superfícies’.

Le Corbusier é um arquiteto “saturado por sua sensibilidade de pintor”⁵⁵², para quem a “arquitetura e a pintura constituíam meramente dois instrumentos diferentes por meio dos quais ele expressava a mesma concepção”⁵⁵³. Giedion investe na análise da relação pintura-arquitetura em Corbusier quando aprecia os projetos de casas cujo “espírito [...] mostra uma identidade absoluta com o espírito que anima a pintura moderna”⁵⁵⁴ (fig. 70).

Em seus projetos de residências, Le Corbusier revela “uma preferência por objetos leves e transparentes, cujas massas e contornos se fundem um ao outro numa espécie de *mariage des contours* que nos leva dos quadros de Le Corbusier à sua arquitetura.”⁵⁵⁵ O autor não explica muito o que significa *marriage des contours*. Trata-se, porém, de um recurso da pintura Purista de Le Corbusier que importa na sobreposição de objetos diferentes com o mesmo contorno, criando assim uma situação de ambigüidade espacial, isto é, uma situação onde determinada linha pode ser vista como pertencendo alternativamente a um ou a outro objeto⁵⁵⁶. Giedion afirma que nas suas casas, Le Corbusier, esse arquiteto que “nunca perdia de vista os elementos e princípios básicos”⁵⁵⁷, trata as questões técnicas como possibilidades de expressão do espaço-tempo enquanto fundo conceitual da nova era.

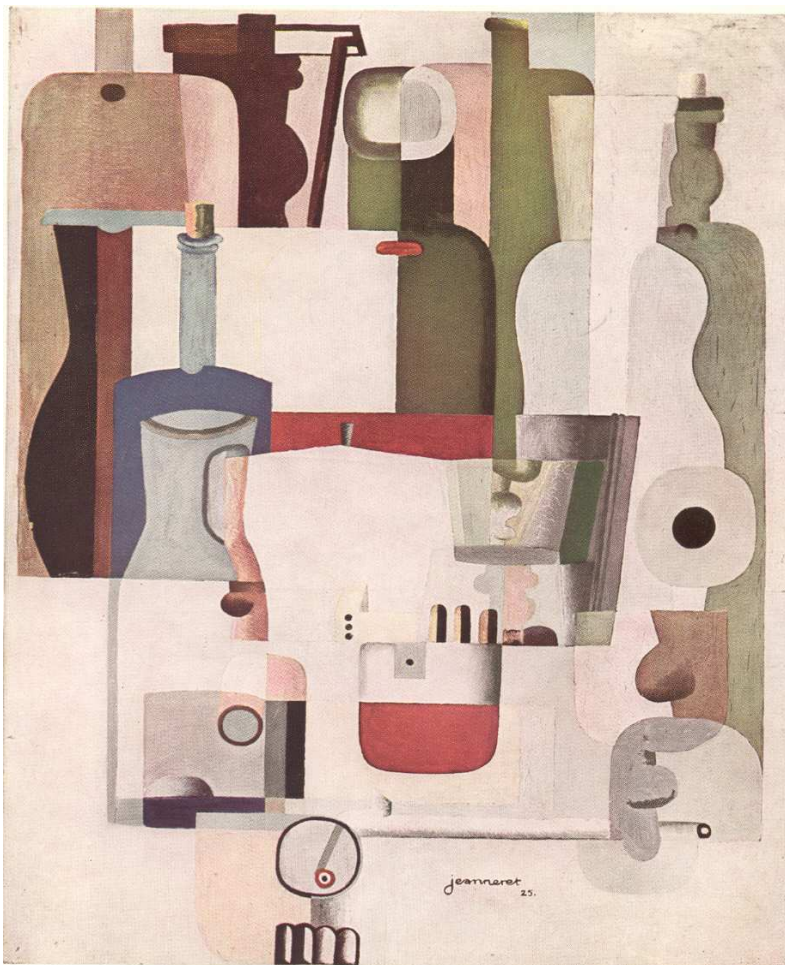


figura 70 - JEANNERET (LE CORBUSIER). *Natureza morta* (1925).

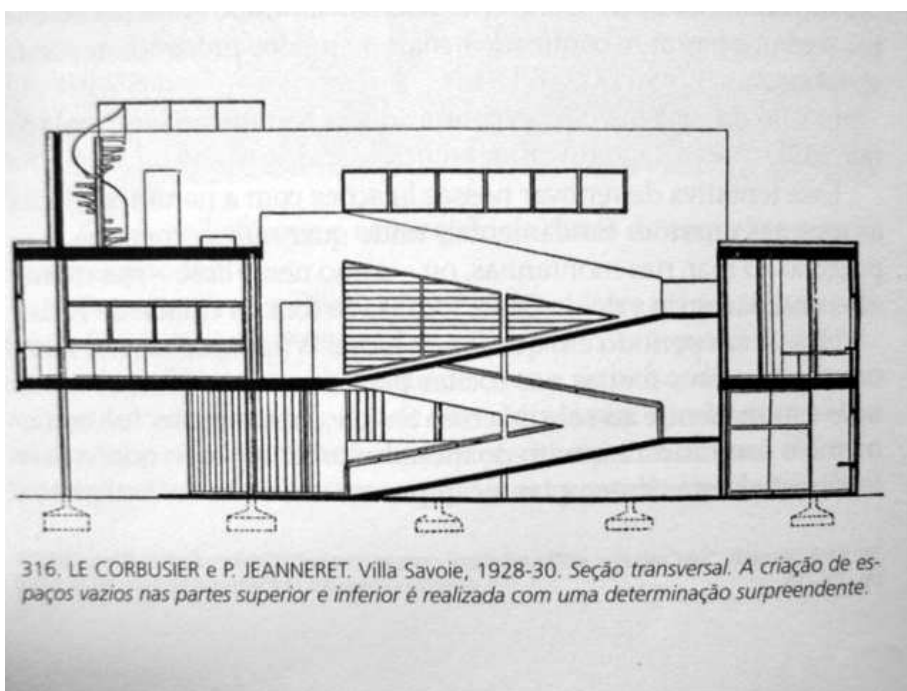


figura 71 - LE CORBUSIER. *Villa Savoye* (1928-1930)

A Villa Savoye, por exemplo, é impossível para Giedion de se compreender “a partir de uma visão baseada num único ponto de vista; a casa é, literalmente, uma construção no espaço-tempo”⁵⁵⁸. E mais profundamente: “O corpo da casa foi esvaziado em todas as direções; por cima e por baixo, por dentro e por fora. Um corte transversal em qualquer ponto mostra os espaços interno e externo penetrando-se inextricavelmente”⁵⁵⁹ (fig. 71). Em projetos com esse tipo de interpenetração espacial, o arquiteto se aproxima do escultor: “Ele nos mostrou como modelar as superfícies de uma casa - por cima e por baixo, assim como pelos lados, uma tendência que se aproxima da modelagem escultórica de um volume por todos os seus lados (...)”⁵⁶⁰. Giedion sugere uma nova aproximação da arquitetura de Le Corbusier com a pintura cubista a partir do uso de materiais do cotidiano, como jornais, nas colagens cubistas. Nesse caso, os elementos “freqüentemente encontrados na indústria (...) pilares (...) a janela alongada (...). A plataforma de embarque incorporada nos edifícios públicos e as rampas empregadas em algumas de suas casas para realizar uma interpenetração do espaço”⁵⁶¹. O arquiteto “tomou esses elementos de sua vida cotidiana e os transformou, assim como os pintores transformam pedaços de papel em arte”⁵⁶².

3.2.6.1. Dessau

O famoso prédio de Gropius da Bauhaus em Dessau (1926) [fig. 72] é hoje considerado⁵⁶³ a obra-prima paradigmática do que também é conhecido como o Estilo Moderno Internacional⁵⁶⁴. Tal prédio é igualmente o exemplo clássico dos efeitos da pintura abstrata sobre a arquitetura moderna desde que Siegfried Giedion (1883–1968) em seu *Espaço, Tempo e Arquitetura* (originalmente publicado em 1941), comparou-o à pintura de Pablo Picasso (1881-1953) *L'Aerlésienne*, um óleo sobre tela de 1911-1912. Nessa famosa passagem⁵⁶⁵, Giedion sustenta que a transparência das cortinas de vidro em Dessau “permite que os espaços internos e externos sejam vistos simultaneamente, *en face* e *en profile*, como ‘*L'Arlésienne*’ de Picasso”. Giedion dá o significado filosófico da “variedade de níveis de referência ou de pontos de referência, e a simultaneidade” que ele vê naquela pintura cubista: “a concepção de espaço-tempo, em suma”.

Giedion deixa claro que não acredita que a arquitetura moderna derive a sua linguagem dos feitos técnicos da engenharia, mesmo que acredite que “a origem da arquitetura atual se encontra nos avanços técnicos pouco valorizados no momento em que

surgiram”⁵⁶⁶ no século XIX. Para o autor, arquitetura e engenharia – esta última o domínio privilegiado dos avanços técnicos - são campos sujeitos igualmente à concepção do plano enquanto um dos “elementos constituintes” da representação tempo-espaço.



figura 72 - Walter GROPIUS, Bauhaus, Dessau (1926).

Giedion compara o construtor de pontes com o artista. Ele encontra entre a linguagem da engenharia de pontes mais avançada e a linguagem abstrata do pintor uma imensa semelhança. “Não se trata de uma coincidência óptica fortuita, como se poderia objetar, mas de um paralelismo definitivo de métodos”, sentencia e vai adiante exibindo esse seu julgamento como proveniente da observação de que “subjacente ao poder especial de visualização implícito em cada um desses campos, emergiram elementos semelhantes que fornecem um impulso criativo para ambos”⁵⁶⁷. No engenheiro, como no pintor, os elementos da ‘gramática da composição’ estão referenciados à nova concepção de espaço-tempo. Tanto mais no arquiteto. No prédio em Dessau, por exemplo, Gropius, foi “capaz de extrair dos desenvolvimentos da engenharia os meios necessários para conferir expressão arquitetônica a essa nova noção de espaço”.⁵⁶⁸

Giedion dedica à Bauhaus Dessau uma longa explanação conferindo verdadeiro estatuto artístico e pioneirismo a esse prédio, “o único edifício importante desse período que representou uma cristalização tão completa da nova concepção de espaço”⁵⁶⁹. Ele encontra em Dessau a mesma “multiplicidade de pontos de vista”⁵⁷⁰ do Cubismo, quando o espectador com seu “olhar não é capaz de assimilar prontamente esse complexo; é necessário percorrer todos os seus lados, observá-lo de cima e de baixo”.⁵⁷¹ Ele encontra também no uso do vidro o aproveitamento de um material por suas qualidades poéticas: “O vidro foi convocado em virtude de sua qualidade desmaterializante; a geração precedente o havia utilizado para fins práticos”⁵⁷². A geometria Cubista está clara na volumetria do prédio: “O conjunto da Bauhaus é configurado por um arranjo de cubos, um justaposto ao outro - cubos que diferem em tamanho, materiais e localização”⁵⁷³.

A par da qualidade desmaterializante conferida aos cubos envidraçados, Gropius os quer flutuantes, seu “propósito não é ancorá-los ao solo, mas fazer com que flutuem ou parem sobre o terreno”⁵⁷⁴. O jogo de contrastes entre planos horizontais e verticais pode ser visto quando a “cortina de vidro contínua [vertical] contrasta com as faixas horizontais da parede branca, nas partes superior e inferior do edifício”⁵⁷⁵.

Aqui, dois esforços principais da arquitetura moderna se vêem concretizados (...) como a realização consciente do intento de um artista: a justaposição vertical de planos horizontais suspensos que satisfaz nosso desejo de espaço relacional, e, também, a transparência extensiva que permite que os espaços internos e externos sejam vistos simultaneamente, *en face* e *en profile*, como “L’Arlésienne”, de Picasso, 1911-12 (fig. 298). Ou seja, a variedade de níveis de referência ou de pontos de referência, e a simultaneidade - a concepção de espaço-tempo, em suma. Nesse edifício Gropius vai muito além daquilo que poderia ser considerado tão-somente como uma realização em termos técnicos.⁵⁷⁶

O parágrafo acima tem sido imensamente discutido desde que Colin Rowe e Robert Slutzky publicaram *Transparency*⁵⁷⁷, desautorizando as interpretações de Giedion tanto quanto diminuindo a autoridade de Picasso e Gropius, restabelecendo Cézanne e Corbusier em lugar proeminente⁵⁷⁸. No entanto, se seguirmos os conselhos de Schapiro podemos observar que a analogia entre a pintura de Picasso e o edifício de Gropius não leva em conta, por exemplo, os materiais que constituem cada uma das obras a que se refere o termo comum ‘transparência’.

3.2.7. Sartoris (1943)

Em 1943 publica sua *Introduzione alla architettura moderna*. Livro onde ‘arquitetura moderna’, ‘arquitetura racional’ e ‘arquitetura funcional’ são termos intercambiáveis. Banham nota, aliás, que Le Corbusier em Prefácio para *Gli Elementi...* de 1932, gerou essa equivalência dos termos, ‘racional’ e ‘funcional’: “Em vez de Racional, diga Funcional”⁵⁷⁹, aconselhou-o Le Corbusier.

Em *Introduzione*, em meio a uma extensa defesa da arquitetura racional que “se conecta rigorosamente aos princípios contemporâneos da beleza e da estética, da lógica e da praticidade, da higiene e do urbanismo”⁵⁸⁰, Sartoris reproduz (fig. 73) três pinturas geométricas, duas pinturas abstratas de formas orgânicas e uma escultura geométrica. No entanto, o autor não tenta estabelecer nenhuma relação entre as pinturas e a arquitetura. Estão ali no pressuposto da íntima relação entre a pintura e a arquitetura, estampada numa semelhança morfológica que parece ser suficientemente evidente para não ser comentada. Brevemente o autor refere-se “às condições presentes dos tempos”, que fizeram nascer “uma ciência e uma arte nova das leis do espaço interno e do espaço íntimo”⁵⁸¹. A arquitetura e a pintura de Sartoris repousam sobre os mesmos fundamentos, ambas são “ato lógico, fórmula racional, conquista característica do espírito que assume valor próprio”.

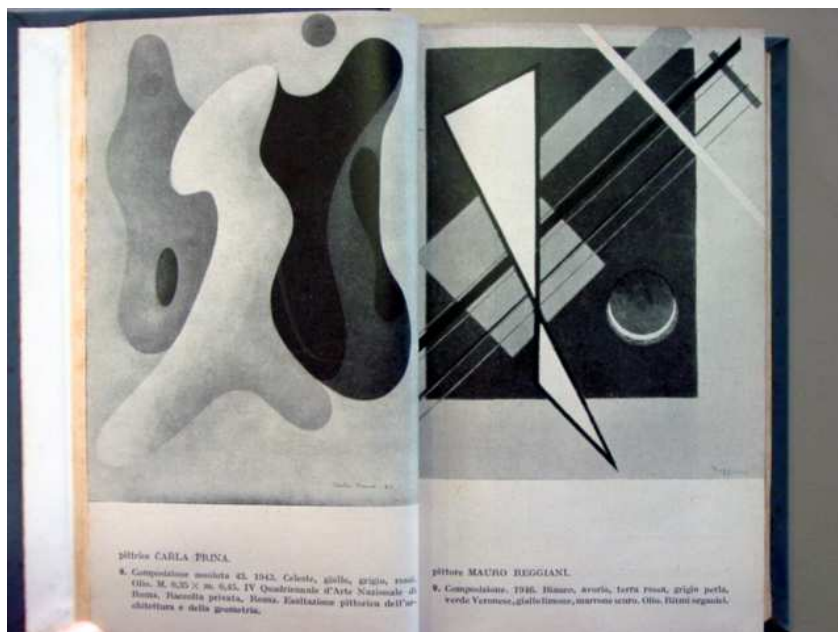


figura 73 - Carla PRINA e Mauro BEGGIANI em página de SARTORIS.

3.2.8. Hitchcock; Barr (1948)

Hitchcock publica no *Architect's Yearbook* seu primeiro artigo a respeito das relações entre arte e arquitetura em *Painting, Sculpture and Modern Architecture*⁵⁸². No mesmo ano de 1948, publica *Painting Toward Architecture*, expandindo o artigo anterior por encomenda de uma corporação norte-americana para a qual montara uma significativa pinacoteca exclusivamente de arte abstrata. *Painting Toward Architecture*, ao mesmo tempo em que valoriza a pintura abstrata, valoriza a corporação e sua nova pinacoteca.

Hitchcock inicia seu *Painting Toward Architecture* com a afirmação de que a arquitetura é essencialmente uma idéia abstrata, ao contrário da pintura que só conheceu a abstração no século XX⁵⁸³. Adverte para não nos deixarmos enganar pela idéia de que a abstração já existia na ornamentação ‘abstrata’ do passado, pois ela estava ali apenas para embelezar algo, ou seja, existia em função de algo além de si mesma, algo que lhe dava sentido, o que sugere a idéia de que somente a abstração da pintura abstrata é realmente abstração, pois é autônoma. A arte abstrata, nos termos de Hitchcock é “considerada num sentido amplo”. E é nesse sentido que esse tipo de arte “fala a linguagem visual mais compreensível para os arquitetos”. Hitchcock explica que para os arquitetos essa arte “opera no coração de seu domínio estético”. São os “aspectos abstratos” da pintura moderna que “pertencem ao mundo do arquiteto enquanto artista visual”⁵⁸⁴.

Hitchcock faz duas ressalvas à arte abstrata dos anos 1920: em primeiro lugar, o autor recusa a “mística” das propriedades “cosmológicas” da abstração, isto é, a presunção dos Suprematistas e Neoplasticistas de sua “clara geometria” ser a “realidade final” e, em segundo lugar, sem polemizar diretamente com Giedion, refuta como “irrelevantes” as analogias que os artistas desses movimentos faziam da arte com a ciência⁵⁸⁵. Para o autor somente interessam os aspectos formais da abstração. Hitchcock deixa explícito o que entende por abstração: “(...) abstração implica em simplificação”. Assim definido o termo, podemos melhor compreender o que ele diz quanto à pintura que teria particular importância para a arquitetura moderna poder ser “absolutamente ou relativamente abstrata”. Seria uma pintura “absolutamente” ou “relativamente” simplificada. O ‘Surrealismo abstrato’, pertence à segunda categoria, pois admite a figura simplificada. Já a pintura de Moholy-Nagy (1895-1946) reproduzida em “*Painting Toward Architecture*” à pág. 75 é um exemplo da pintura “absolutamente” abstrata (fig. 74).

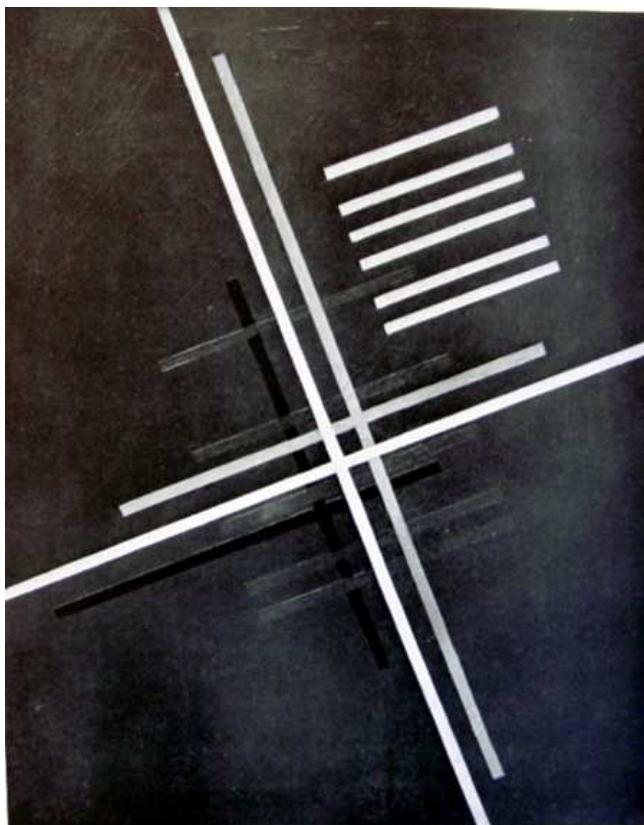


figura 74 - MOHOLY-NAGY. *Farbgitter no. 1* (1922)



figura 75 - Joan MIRÓ. *Personagens na noite* (1940).

Ao historiar o desenvolvimento da pintura abstrata, Hitchcock situa seu clímax por volta de 1923 (“some twenty-five years ago”), quando imperava a “crença extrema de que os valores artísticos residem **apenas** [grifo do autor] na organização das formas, linhas, cores, materiais, espaços e massas e na sua força expressiva imediata”⁵⁸⁶. Uma crença que em 1948 lhe parecia “psicologicamente implausível” por ignorar as “memórias psíquicas complexas” do espectador. Sua visão de abstração inclui a vertente ‘abstrata no sentido fraco’ da figuração surrealista de Joan Miró (1893-1983) que consta de seu “*Painting Toward Architecture*” (fig. 75) à página 89, como obra incluída no acervo corporativo que dá origem ao livro. Tal obra de Miró enquadra-se perfeitamente em sua definição da pintura que interessa à arquitetura moderna, a qual pode ser “relativamente abstrata”. Adiante, o autor classificará esse tipo de Surrealismo de Miró e Hans Arp (1886-1966) como “Surrealismo abstrato”, distinguindo-o do Surrealismo representacional da “pintura de sonho”. Podemos dar como exemplo dessa última, a pintura de Salvador Dalí (1904-1989), um tipo de pintura que não consta no acervo corporativo e que, para Hitchcock teria tanto a dizer para os arquitetos “em termos gráficos diretos” quanto a pintura do século XIX: nada.

A pintura acadêmica e a pintura realista do século XIX não ofereciam à arquitetura, justifica o autor, as “novas possibilidades estéticas inerentes aos planos, volumes, massas e linhas que são os elementos básicos da arquitetura”⁵⁸⁷. Para Hitchcock a abstração foi o fator que ofereceu uma solução estética para os novos problemas técnicos que desafiavam os arquitetos. Hitchcock sugere que coube à abstração apontar um caminho para a arquitetura porque foi a abstração o fator que resolveu os problemas que a pintura viu causados em seu próprio campo pela invenção técnica da fotografia, credenciando-se daí como ‘potencia catalisadora’ para a arquitetura. O autor traça as origens da pintura abstrata a partir do desenvolvimento técnico da fotografia - que pôs em crise “tanto as finalidades especiais quanto os meios legítimos” de se fazer arte. A figuração, isto é, a representação da realidade visível tal como se apresenta aos nossos olhos, perde sua importância central para a pintura, deslocada pelo aparecimento da fotografia. Paralelamente, na arquitetura as invenções técnicas da engenharia mergulham os arquitetos em “dilemas teóricos” no mesmo momento em que surgem os novos pressupostos da abstração na pintura.

Hitchcock toma uma célebre frase do pintor simbolista francês Maurice Denis (1870-1943) para expressar tais novos pressupostos. Acontece, porém, que Hitchcock

altera significativamente o sentido da frase original de Denis que em português soaria algo como: “Lembre-se que uma pintura – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua, ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta com cores reunidas numa certa ordem”⁵⁸⁸. Em seu *“Painting Toward Architecture”*, a citação é reformada para algo como: “Antes de ser uma representação de qualquer coisa que seja, uma pintura é uma superfície plana coberta com cores – cores arranjadas numa certa ordem e assim arranjadas para dar prazer ao olho.”⁵⁸⁹ Por conta própria Hitchcock acrescenta o prazer estético visual da apreciação estética autônoma numa frase que pretende simplesmente notar a autonomia formal da pintura, os elementos formais de uma obra funcionam dentro de “um todo estético autocontido”⁵⁹⁰ e que assim não dependem de sua correspondência com aspectos do mundo visível para seu valor. Hitchcock anuncia duas interpretações diferentes para o tão citado parágrafo do pintor simbolista. A primeira interpretação sustentaria que “o valor artístico de uma pintura ou de um edifício reside não no interesse intrínseco de seus elementos individuais, mas na relação física entre eles”⁵⁹¹. A segunda, que “meras linhas de tensão ou áreas de cor pura, atraindo diretamente o olho, podem ser (...) poderosamente expressivas”. Após situar o clímax da abstração por volta de 1923, Hitchcock afirma que foi naquele momento de defesa mais “extremada” de uma adesão estrita à frase de Denis, que “a pintura abstrata (...) desempenhou um papel principal na cristalização do caráter visual da arquitetura moderna”⁵⁹².

Na primeira fase do Cubismo, escreve o autor, a “aparência natural não foi descartada (...), mas distorcida”. Para esse primeiro Cubismo, acredita Hitchcock, melhor aplicar o termo “distorção do que abstração” (fig. 76). A disciplina do Cubismo a que Barr se refere não está na fase de ‘distorção’ daquele estilo, e nem mesmo na fase seguinte, o Cubismo analítico, “mais sugestivo das superfícies (...) da escultura que das plantas e espaços da arquitetura”. Ela está no que Hitchcock chama de “fase arquitetônica do Cubismo”⁵⁹³ que inicia-se, em 1912, com o Cubismo sintético e o trabalho “extremamente teórico de outros grupos trabalhando em Paris e alhures no mesmo momento”. Nessa nova fase, explica, os elementos das pinturas são simplificados e sua escala aumentada, o que torna as composições mais “arquitetônicas”. Dessa forma, os elementos “abstraídos” ou “completamente não-representacionais” da arte do pré-guerra “chegaram muito perto da pesquisa em puro *design*”. Simplificação e escala aumentada parecem-lhe predicados suficientes do “arquitetônico”.



figura 76 - Juan GRIS. *Retrato de Pablo Picasso* (1912).



figura 77 - Pablo PICASSO, *Guitarra* (1912), folha de metal e arame

O Cubismo sintético, além de ser “arquitetônico”, “transcendia a bi-dimensionalidade e lidava de uma maneira não-perspéctica com os problemas de profundidade e projeção”⁵⁹⁴. O autor não explica a última questão, mas quanto a ‘transcender a bi-dimensionalidade’, os Cubistas começaram a fazer “construções” experimentais (fig. 77), ou seja, “esculturas abstratas, nas quais as linhas e planos das pinturas se materializavam em três dimensões”⁵⁹⁵. Estava pronto o caminho do plano pictórico para o plano arquitetônico. Mas um caminho indireto. No gráfico de Barr não há uma ligação direta entre Cubismo e arquitetura moderna. A passagem se dá não do Cubismo para a arquitetura, mas do Cubismo para os movimentos pós-cubistas, aqueles que adotaram a ‘disciplina do Cubismo’.

A autonomia da experiência estética é o modo válido de apreciação da arquitetura e Hitchcock o coloca em contraste com a impossibilidade de se de julgar ou ‘apreciar’ edifícios nos termos funcionalistas. O modo de apreciação funcionalista é restrito “aos que tem o incentivo, o tempo e o treinamento especial para estudar em detalhe os seus propósitos”⁵⁹⁶. E a arquitetura puramente funcional torna-se rapidamente obsoleta. Portanto, o valor da arquitetura está naquilo “que todos podem apreender”: as formas e padrões da arquitetura e seus valores artesanais - “a única esperança de adiar indefinidamente a obsolescência cultural”⁵⁹⁷, dos edifícios. Por outras palavras, Hitchcock defende a idéia de que a apreciação da arquitetura não é uma questão técnica, mas que é diretamente relativa a um sentido estético imediato, que exclui a necessidade de se considerar para que fins um dado objeto foi feito. A idéia de experiência estética autônoma na apreciação da arquitetura de Hitchcock se acompanha da idéia de autonomia formal. Esta última é apresentada em contraste com a visão ‘funcionalista’ da arquitetura como fato técnico. Os verdadeiros funcionalistas em teoria, afirma o autor, “ficam contentes em se restringir a uma arquitetura-engenharia”, como se o “efeito visual não tivesse consequência”, não percebendo que a arquitetura “também existe como um agrupamento visual de elementos materiais”⁵⁹⁸.

Para esse livro, Barr escreve um Prefácio⁵⁹⁹ onde expressa suas reservas sobre a influência da pintura sobre a arquitetura, ainda que veja a arquitetura como uma arte. Em seu Prefácio, Barr dedica o livro ao “arquiteto enquanto artista” que ali encontrará obras de arte de artistas igualmente “inseguros”, mas sem as amarras de mil outros “fatores técnicos e sociais” que complicam sua atividade profissional. Arquitetos, ele admite, não são como pintores e escultores que podem dedicar-se livremente à “busca da pureza da forma”, mas

podem beneficiar-se dessa busca quando apreciam artistas que se dedicam à investigação da forma de maneira “apaixonada e focada” e assim tornam a pintura e a escultura artes “valiosas para os arquitetos”.

Afirmando que apenas no século XX a arquitetura deixou-se influenciar pela pintura e, “em certa medida”, pela escultura, Barr adverte em seu Prefácio que a influência direta da pintura sobre a arquitetura moderna não deve ser exagerada: “teve curta duração, relativa apenas à composição e planta, e nem sempre foi salutar”⁶⁰⁰.

Barr tem uma explicação para a ‘breve aproximação’ das duas disciplinas, como ele entende. Em sua avaliação, os “funcionalistas dialéticos [isto é, os marxistas,] abandonaram a arquitetura como arte, sob o pretexto de derivar suas formas exclusivamente das exigências técnicas e utilitárias”. A tese de Barr alinhada em seu Prefácio é que esse “niilismo artístico” deixou a “tecnolatria” dos arquitetos funcionalistas “vulnerável à sedução” de pintores e escultores do grupo De Stijl e dos Construtivistas, todos artistas que haviam passado pela “disciplina do Cubismo”.

O objeto da sedução, isto é, aquilo que atraiu os ‘niilistas artísticos’ foi exatamente a estética de uns e outros: os primeiros, segundo Barr, “estudavam a estética do equilíbrio assimétrico livre, por meio de retângulos interpenetrantes”, enquanto os construtivistas preocupavam-se com a “estética do volume sem massa, da engenharia e das texturas e superfícies industriais”. Em sua visão, os opostos - utilitaristas e estetas - se atraem. Para Barr, o ‘Estilo Internacional’ é exatamente essa fusão de funcionalidade e beleza, como se a estética houvesse sido convocada para amenizar a frieza funcionalista.

Barr estabelece um limite para a influência da pintura sobre a arquitetura moderna: em “1930 o Estilo Internacional havia assimilado as lições tanto do funcionalismo quanto da arte abstrata” e a partir daquele momento, a importância da pintura e da escultura para os arquitetos repousaria apenas no fato dessas disciplinas serem “fonte de prazer e estímulo, e daí de educação para o olho”.

O exemplo que ele aponta é o dos grandes arquitetos como Le Corbusier, Gropius e Mies van der Rohe, que “se cercam de pinturas e esculturas abstratas”⁶⁰¹. Barr vê a pintura ainda como um apoio indireto para a recepção da arquitetura moderna e sustenta que a educação do público na arte de Piet Mondrian, por exemplo, tornaria mais acessível ao leigo a “estética do projeto arquitetônico, que geralmente emprega formas retilíneas”⁶⁰². Como diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, seu papel é o de tornar acessível e palatável ao gosto americano a modernidade artística.

3.2.8.1. Arquitetos, pintores e pintores-arquitetos

Logo em seguida ao primeiro impacto do Cubismo ‘arquitetônico’ sobre os jovens arquitetos, começando nos anos de guerra (1914-1918) e se prolongando por muitos outros, a construção civil praticamente parou, diz Hitchcock, “mesmo nos países neutros”, dando lugar a uma atividade intelectual crítica inédita em torno da discussão de “teorias estéticas e anti-estéticas”, numa referencia indireta ao movimento Dada. Naquele momento de calmaria na atividade da construção civil, muitos jovens arquitetos se aproximaram dos pintores e escultores de sua geração, sendo levados a tentarem eles mesmos a pintura e a escultura. As ligações mais importantes, entre arquitetos e pintores, segundo Hitchcock, foram as de Le Corbusier com os “desenvolvimentos pós-cubistas” na França, de J. P. Oud (1890-1963) com os artistas De Stijl na Holanda, e na Alemanha com Gropius e Mies e “os vários pintores abstratos que Gropius reuniu na Bauhaus”⁶⁰³. Nessas ligações e na iniciação dos últimos na disciplina dos primeiros, Hitchcock situa a explicação para o fato dos arquitetos modernos considerarem a pintura como “uma parte desejável da preparação artística da profissão”, com a conseqüente inclusão de “exercícios abstratos de design”⁶⁰⁴ na educação arquitetônica moderna.

Quando se refere à experiência Russa, o autor sustenta que em seu país os Construtivistas russos, “num certo sentido teórico”, conseguiram convergir pintura, escultura e arquitetura em suas construções e cenários (figs. 78 e 79). O que ele chama de ‘sentido teórico’ é a fato de que as construções, isto é, as esculturas Construtivistas “eram realmente modelos pensados para serem executados em escala monumental” e a cenografia, constituía uma “espécie de arquitetura temporária”⁶⁰⁵, erguida com “grandes elementos abstratos arranjados no espaço real de um palco vazio, sem pano de fundo ou qualquer ilusão de representação”⁶⁰⁶.

Mas Hitchcock não prossegue na análise da situação na Rússia, pois para o autor os exemplos mais flagrantes da “imposição direta dos ideais da arte abstrata sobre a arquitetura”⁶⁰⁷ surgiram em países da Europa por volta de meados dos anos 1920s quando abundavam os laços entre as artes. As trocas e contatos proliferavam e se estreitavam em viagens empreendidas pelos Neoplasticistas (De Stijl), Suprematistas e Construtivistas Russos através da Europa. Na América do Norte do pioneiro solitário anti-pictórico Frank Lloyd Wright tais laços inexistiam.

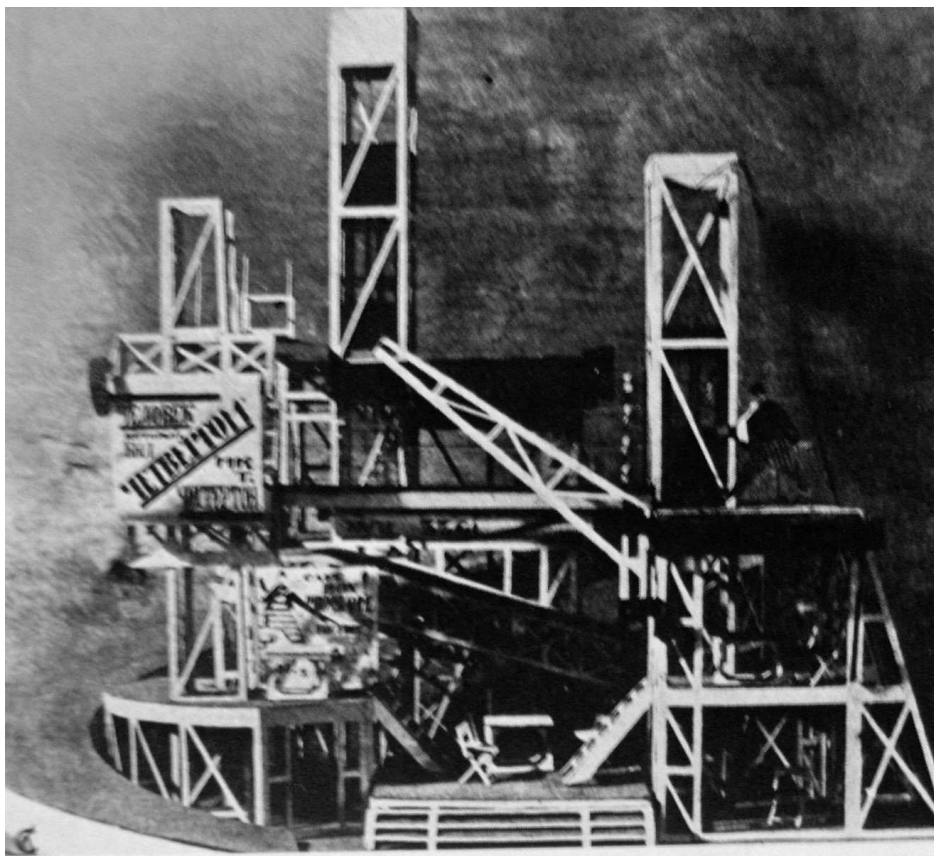


figura 78 - Liubov POPOVA. *Cenário* (1923).

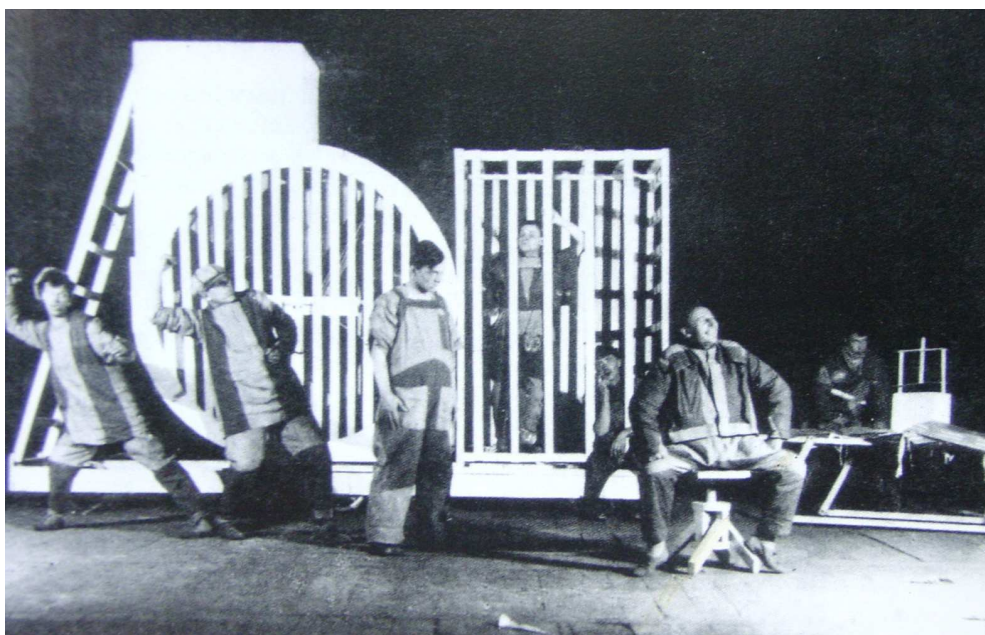


figura 79 - Varvara STEPANOVA. *Cenário para produção de Meyerhold* (1922).

A “imposição direta” de valores revelados na pintura abstrata sobre a arquitetura na Europa Ocidental envolveu o Purismo de Le Corbusier e Amedée Ozenfant (1886-1966) e as “pinturas similares” de Fernand Léger (1881-1955); a “arte abstrata holandesa” do grupo De Stijl; a pintura da Bauhaus; e, por fim, o ‘Surrealismo abstrato’.

Na narrativa de Hitchcock, os Puristas, um dos “pequenos grupos de artistas com rígidos programas teóricos”⁶⁰⁸ formados no período, pretendiam conquistar o público para a pintura moderna, na contra-mão dos Cubistas, que haviam recusado o gosto público. Para reconquistá-lo, usavam em suas composições objetos simples. Garrafas, jarros, copos, formas familiares para qualquer um. Objetos acreditavam, que encarnavam “um tipo anônimo de pureza padronizada”. Esses objetos figuravam nas pinturas Puristas em “agradáveis cores pastéis” de “acabamento liso e pincelado suaves”. Pintura e arquitetura avançavam unidas na obra corbusiana do início dos anos 1920s, mas Hitchcock adverte que a novas formas da arquitetura de Corbusier “não ‘derivavam’ das formas de suas pinturas; elas dependiam mais claramente da estrutura de ferro que ele usava consistentemente”⁶⁰⁹.

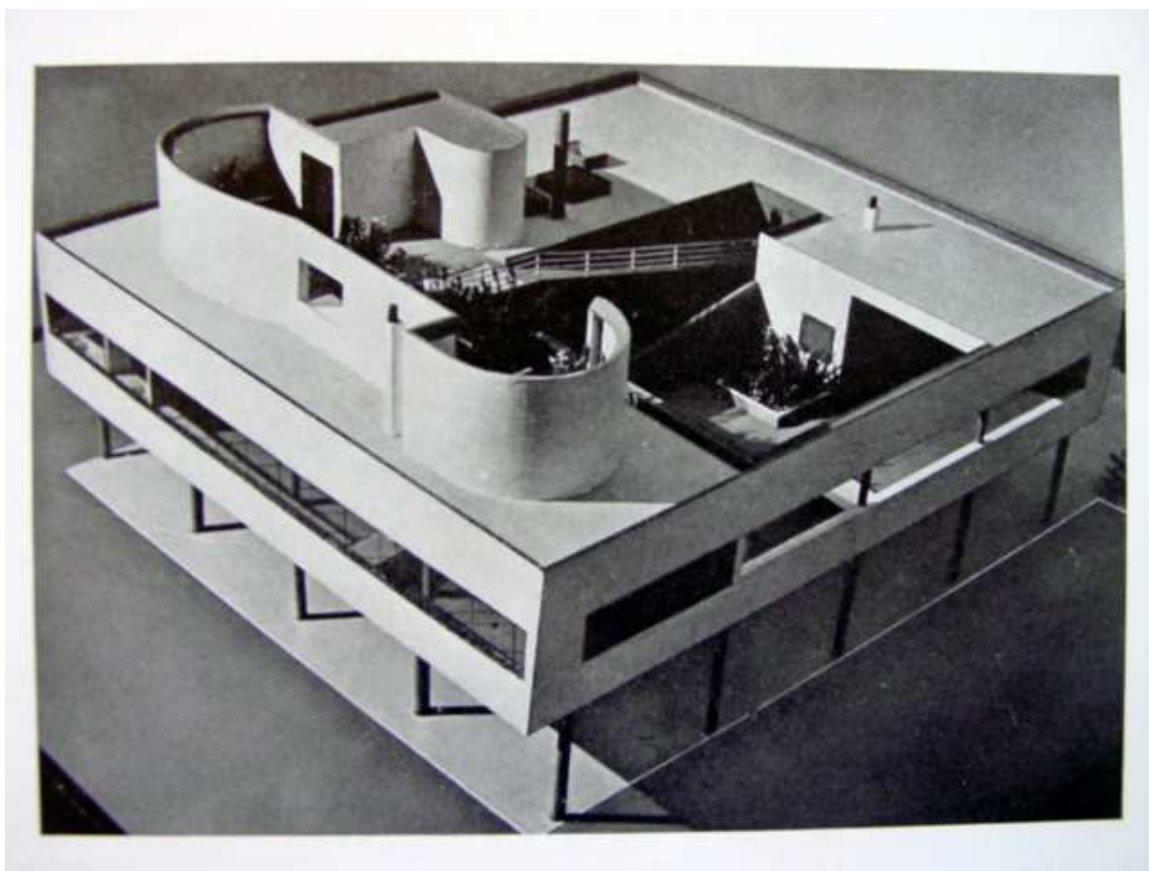


figura 80 - LE CORBUSIER. *Ville Savoye* (1929).

Onde estariam então os valores da pintura de Corbusier nos edifícios corbusianos do período? Na “delicada precisão de padrão em suas paredes e aberturas”, que, para o autor, é a contrapartida da “elegância contida” das formas da pintura do arquiteto. Corbusier, o propagandista teórico dos “produtos da máquina” com suas linhas firmes, denuncia Hitchcock, na prática procurava suaves superfícies planas em seus edifícios, superfícies dotadas da “imaterialidade das formas coloridas da pintura pós-cubista”⁶¹⁰. Embora afirmando que as curvas da arquitetura de Corbusier dependiam da estrutura adotada pelo arquiteto, o autor, por outro lado, afirma que as curvas dos objetos de suas pinturas “ecoavam em suas plantas nas formas livremente encurvadas de anteparos não-estruturais”, como o *paravent* da Ville Savoye (1929) [fig. 80]. O rigor da pintura Purista de Corbusier explica ainda porque o arquiteto nunca se permitia composições a esmo. Hitchcock vê Corbusier projetando suas plantas e elevações sempre “compactamente ordenadas dentro de retângulos, como se estivessem emolduradas como uma pintura”⁶¹¹.

A pintura de Fernand Léger (1881-1955) de meados dos anos 1920 se assemelhava à pintura Purista, mas alcançava uma escala “verdadeiramente arquitetural”, como se fossem murais pintados. Mais importante, suas formas tubulares e humanas metalizadas tornaram-se um “catalisador particularmente efetivo ao transformar elementos mecânicos em elementos artisticamente úteis aos arquitetos”. A primeira afirmação está ligada ao uso que a arquitetura pode fazer da pintura, isto é, reservar-lhe espaço em suas paredes para pinturas murais. Quanto à transformação de ‘elementos mecânicos’ em artísticos, Hitchcock imputa a Léger uma mediação entre a ‘estética da máquina’ e a pintura, o que serviu como exemplo para os arquitetos.

Segundo Hitchcock, a influência de Léger sobre Corbusier fez o último abandonar seu Purismo doutrinário ao final da década de 1920, quando a arquitetura corbusiana perde a relação com a obra do pintor Corbusier. A obra corbusiana na pintura, acredita Hitchcock, “indica o papel relevante que ele imputa à experimentação plástica livre para a experiência estética do arquiteto”⁶¹², confirmando uma tese central no pensamento de Hitchcock.

Afora Le Corbusier, o autor aponta outros dois artistas que trabalhavam por volta de 1920 “consciente e diretamente em direção à arquitetura”⁶¹³: o artista holandês Theo van Doesburg (1883-1931) e seu compatriota, o escultor Georges Vantongerloo (1886-

1965). Em seu *“Painting Toward Architecture”* de 1948, Hitchcock frisa que as “curiosas esculturas de retângulos encadeados” de Vantongerloo de quase trinta anos antes “continuam a sugerir possibilidades de composição arquitetural em massa e volume mais complexas do que qualquer arquiteto até o momento tenha aspirado construir”⁶¹⁴. Quanto a Doesburg, se durante a guerra ele desenhou “acessórios essencialmente decorativos” para a arquitetura de Oud, por outro lado, suas construções isométricas coloridas do início dos 1920s podem ser vistas “tanto como pinturas abstratas autônomas, quanto como projetos hipotéticos extremamente audazes para uma arquitetura de planos coloridos em interseção no espaço”⁶¹⁵. Mas o autor aponta Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964) como o artista que “traduziu as composições de van Doesburg mais diretamente para a arquitetura”⁶¹⁶.



figura 81 - Gerrit RIETVELD. Casa Rietveld-Schröder (1924), Utrecht.

A casa em Utrecht de Rietveld, 1924 (fig. 81), e o projeto de Oud para o Café De Unie em Rotterdam, 1925, são “casos extremos da influência direta da pintura abstrata sobre a arquitetura. Na verdade, são hoje mais interessantes historicamente que plausíveis como arquitetura”⁶¹⁷. O que seria isso, ‘plausibilidade’? O termo ‘plausibilidade’ parece surgir aqui como resposta a uma situação criada em que se defende a apreciação estética autônoma e a autonomia formal nas artes plásticas e na arquitetura, mas ao mesmo tempo,

a subordinação da forma arquitetônica à norma de integração dos três princípios albertianos. ‘Plausibilidade’ seria a garantia de uma limitação imposta à experimentação formal livre na arquitetura. A arquitetura moderna, em seu contágio com as idéias das artes plásticas abstratas perigou ‘desintegra-se’ na experimentação da forma autônoma. Mas depois de 1925, Hitchcock conclui, com certo alívio, Corbusier e os arquitetos holandeses “procuraram e encontraram o equivalente arquitetônico da pintura abstrata”⁶¹⁸.

Após o apogeu dos anos 1920, as perspectivas de encontro entre arte e arquitetura estariam ligadas à “colaboração prática entre os arquitetos modernos e pintores e escultores”⁶¹⁹, o que no caso de Hitchcock significa ousar de obras de arte como decoração na arquitetura moderna. O ‘Surrealismo abstrato’, por exemplo, serviria para “dar leveza à severidade da arquitetura moderna”, sendo amplamente usado para tanto em “lojas, restaurantes e interiores” dos Estados Unidos dos anos 1940s. Mas é preciso advertir para o perigo da “vulgarização” e Hitchcock condena o “uso decorativo dos elementos característicos da pintura e da escultura modernas como meros embelezamentos superficiais da arquitetura”⁶²⁰.



figura 82 - Jacques LIPCHITZ. *Prometeu*.

Nos anos 1940 o bom exemplo a seguir estaria no Brasil, nos ladrilhos pintados por Cândido Portinari (1903-1962) para os edifícios de Oscar Niemeyer (1907-) e na

escultura “Prometeu” de Jacques Lipchitz (1891-1973) [fig. 82] no célebre prédio do antigo MEC no Rio de Janeiro que Hitchcock cita como exemplos de uma colaboração real entre arquitetos e pintores ou escultores que “realça e não diminui a integridade da arquitetura”⁶²¹. Enquanto a obra de Lipchitz demonstra que “um complemento muito efetivo para a arquitetura” estaria no trabalho experimental da escultura moderna posterior aos anos 1920 devido à sua pesquisa sobre “vazios (...), elementos lineares no espaço e (...) movimento”⁶²², a colaboração entre Niemeyer, Portinari e Lipchitz, “sugere duas maneiras diferentes pelas quais os edifícios modernos, já plasticamente completos em sua própria escala arquitetônica, podem, efetivamente utilizar o trabalho de pintores e escultores simpáticos numa escala diferente e mais humana”⁶²³.

Hitchcock fecha seu texto concluindo que para a arquitetura moderna o “significado central e o valor básico”⁶²⁴ da abstração é que ela pode facilmente mostrar os resultados de experimentos plásticos que numa escala arquitetônica plena tornam-se difíceis de realizar. O papel da abstração contemporânea para o autor é o de avançar na experimentação plástica e, com sua atitude exemplar na busca de novas soluções visuais, evitar que a arquitetura moderna torne-se a “acadêmica repetição das formas de seus primeiros mestres”⁶²⁵. O autor frisa a importância do contato do arquiteto e do leigo com aquele “sentido de domínios estéticos ainda inexplorados” que a apreciação da arte abstrata e de seus valores oferece. O contato e mesmo o envolvimento direto com um tipo de atividade que abre ao espectador ou ao praticante a perspectiva de experimentação ou de criação de novas visualidades. Dito de outra forma, o contato com uma atividade do campo da estética experimental. Na outra face da moeda, essa pintura abstrata, se compreendida em seus valores pelo leigo, “prepara o público para aceitar as formas visuais tanto quanto os propósitos práticos da arquitetura moderna”⁶²⁶. Tanto o arquiteto quanto o público leigo teriam muito que aprender com a pintura abstrata, pois veriam revelar-se nessa arte “muito do que é relevante no que diz respeito à gênese das formas da arquitetura moderna”⁶²⁷.

3.2.8.2. Wright, um pioneiro contra a pintura

Hitchcock faz então um longo parêntese na explanação da influencia da pintura abstrata sobre a arquitetura moderna. Entre os arquitetos modernos generalizadamente praticantes de uma arquitetura devedora da pintura abstrata.

Frank Lloyd Wright “não deve nada à pintura moderna abstrata Européia”, dispara. Antes pelo contrário, Wright “pavimentou o caminho para aquela forte aliança que viria depois da primeira Guerra Européia [sic.]”⁶²⁸. Wright era “um respeitável inimigo da pintura”, já avisara Barr no Prefácio⁶²⁹ de “*Painting Toward Architecture*”. Hitchcock completa agora: “(...) ele protestava justamente contra a presença na obra de outros arquitetos modernos daquelas tendências dos últimos vinte e cinco anos que são mais claramente dependentes da pintura e escultura abstratas modernas.”⁶³⁰



figura 83 - KUNISADA. *Atores Japoneses*.

Como então Wright teria ‘pavimentado’ o tal caminho? Hitchcock apresenta uma reprodução de uma gravura japonesa de 1805, ‘Atores Japoneses’, de Kunisada (fig. 83) como evidência de que os elementos geométricos simples encontrados nesse tipo de gravura “criavam um interesse compositivo independentemente de seus temas”. Por outras palavras, um efeito abstrato. Hitchcock, com essa ‘prova’ morfológica sustenta sua tese de que Wright foi “o maior inovador de sua geração”, por haver desenvolvido “os princípios do *design* abstrato” não no detalhe decorativo, no ornamento, mas “em escala arquitetônica integral”⁶³¹. Wright teria percebido o efeito abstrato das gravuras japonesas e daí apreendido “possibilidades abstratas totalmente novas para a arquitetura”⁶³². É a gravura japonesa a referência onde Wright encontrou o caminho de “ênfatar os planos verticais de suas paredes” e “sugerir a efetiva interpenetração dos espaços interior e exterior”⁶³³.

Fica assim demonstrado que “Wright encontrou uma maneira de utilizar plasticamente os elementos da arquitetura doméstica [norte-] americana sem referência a qualquer arquitetura anterior, Européia ou Oriental”.

Quando a obra de Wright apareceu pela primeira vez nas revistas alemãs em 1910 e 1911, o arquiteto norte-americano foi estudado e admirado pelos arquitetos europeus mais jovens tornando-se uma influência básica exatamente no momento em que os esses jovens travavam contato com a abstração⁶³⁴, isto é, o Cubismo de 1910.

3.2.8.3. A Bauhaus e a pintura abstrata

A obra dos holandeses e, “em menor medida, a dos Suprematistas e Construtivistas Russos”, afirma Hitchcock, “parece ter sido o catalizador que fez cristalizar o que tem sido chamado, inapropriadamente, de ‘estilo Bauhaus’ ”⁶³⁵. Nos anos iniciais daquela escola até 1923, nenhum dos três pintores contratados por seu diretor Walter Gropius pintava abstração geométrica. O expressionista Lyonel Feininger (1871-1956) só poderia ter interesse para os arquitetos da Bauhaus por seus “planos de cor luminosa em contornos precisos e organizados num preciso equilíbrio assimétrico”⁶³⁶. O russo Kandinsky, naquele momento ostentava uma pintura “extremamente emotiva e musical, e não arquitetônica em caráter”. Sua pintura posterior geometrizou-se, na explicação de Hitchcock, por influência da arquitetura sobre sua pintura, e não pelo movimento contrário⁶³⁷. Ainda assim, insiste Hitchcock, “o interesse contínuo dos arquitetos em sua arte indica que suas pinturas têm uma relevância real para a arquitetura moderna”⁶³⁸.

O terceiro pintor, Paul Klee (1879-1940) é o “artista mais diretamente associado aos fundadores da nova arquitetura na Europa”⁶³⁹, mas o autor frisa no mesmo parágrafo que sua arte “intuitiva, e até excêntrica” tem uma relação pouca óbvia com a arquitetura, diferentemente daquela arte “racional e conscientemente organizada” dos Puristas, Neoplasticistas, e dos “pintores geométricos russos”. A importância para a arquitetura da arte de estilo mutável de Paul Klee está no mérito desta ter sido “um antídoto, no âmago da arquitetura moderna alemã, para a suposição doutrinária e quase behaviorista de que todos os meios artísticos poderiam ser analisados com precisão”, uma idéia que tornava a arte “um mero ramo da ciência aplicada”. Mas a mensagem de Klee para os arquitetos é “mais

espiritual do que material, um antídoto para uma visão excessivamente mecanicista da arquitetura moderna”⁶⁴⁰. Klee aguça o olhar do observador, prepara seu olho para as “impressões de ordem e as sensações do prazer ingênuo”⁶⁴¹. Para o autor, o exemplo de Klee, com seu estilo sempre variável, explica o descontentamento ferrenho de Gropius para com o “conceito de que um estilo controla a arquitetura moderna”⁶⁴².

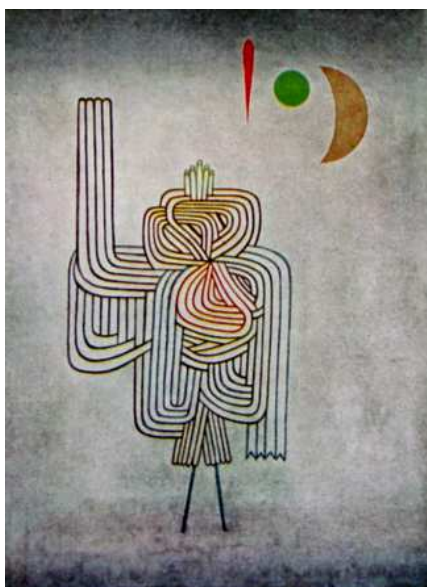


figura 84 - Paul KLEE. *Partida do Fantasma* (1931).



figura 85 - Paul KLEE. *Estrutural II* (1931).

Para Hitchcock, Feininger, Kandinsky e Klee são os pintores mais importantes na história da Bauhaus, seguidos, em menor importância por Josef Albers (1897-1983) e Moholy-Nagy, os que trabalhavam em linha próxima aos Russos e Holandeses. Hitchcock justifica: “suas pinturas e gravuras muitas vezes parecem meros exemplos de pesquisa controlada: exercícios de quase puro *design*”⁶⁴³. O *design*, afirma, lucrou mais que a arquitetura com a aplicação prática dos experimentos de Albers e Moholy. No entanto, Hitchcock imputa aos dois artistas uma grande influência no ensino de arquitetura ao notar que quando as escolas de arquitetura em geral assumem a responsabilidade pelo treinamento estético de seus alunos, o fazem a partir das linhas de trabalhos de Albers e Moholy.

No entanto, embora na Bauhaus se cultivasse, a exemplo dos Construtivistas russos, um “interesse teórico” nas texturas e superfícies dos materiais, nada disso se traduziu na prática inicial dos arquitetos daquela escola. Hitchcock contrapõe o “interesse teórico” dos russos ao refinamento artesanal da obra de Paul Klee e sua “interminável variedade de qualidades táteis”⁶⁴⁴ (figs. 84 e 85), e explica que seu exemplo não ecoou na arquitetura dos 1920s dado o estrito racionalismo daqueles anos que privilegiava “a precisão de acabamento da máquina”⁶⁴⁵. Essa postura só viria a ser descartada anos depois por “um tipo mais sofisticado de funcionalismo” que revisaria a “idealizada estética da máquina dos pioneiros teóricos”⁶⁴⁶ em parte por efeito da crítica ao racionalismo provocado pelo sucesso do ‘Surrealismo abstrato’ de Hans Arp e Joan Miro. A ‘sofisticação’ do novo funcionalismo teria feito a arquitetura voltar-se para “o uso de materiais de texturas variadas”, passando a coordenar no mesmo edifício qualidades de acabamento características da máquina com as da mão.

Mas a pintura abstrata não é a única responsável pela incorporação da textura à arquitetura moderna e Hitchcock dá mais três causas para essa inflexão funcionalista: os estudos abstratos sobre texturas dos fotógrafos modernos; a compreensão de que o acabamento industrial é apenas um “aspecto” e não uma “característica geral de produtos consistentes da engenharia”⁶⁴⁷; e, por último, a decadência física dos acabamentos dos primeiros edifícios modernos que “descoloriam e craquelavam” suas superfícies uniformes, enquanto a pintura abstrata, emoldurada e envernizada, mantinha seu aspecto inicial, evocando “visões de um universo Platônico autônomo de formas matemáticas puras”⁶⁴⁸. No entanto,

diferentemente de Leonardo Benevolo que publicará fotos da arquitetura moderna, Hitchcock apresenta em seu livro imagens que preservam a pureza das formas.

A experiência da Bauhaus, escreve o autor, fez com que os escritos de Gropius afirmassem de forma muito mais clara que os de Corbusier “a relação teórica entre pintura e arquitetura”⁶⁴⁹.

3.2.8.4. O “Surrealismo abstrato” de Niemeyer e Burle-Marx

Ao fator ‘Surrealismo abstrato’, Hitchcock liga a “escola Brasileira de arquitetos modernos”. Particularmente, os “jardins desenhados pelo pintor Burle-Marx”. Esses jardins dos anos 1940 lhe parecem ser “a tradução direta da pintura abstrata não-mecânica em termos de jardinismo”⁶⁵⁰. Tradução poderíamos pensar, da pintura de Arp, com suas formas orgânicas e sensuais. Mas o autor descarta um interesse maior pelas “traduções” dos anos 1940 ao frisar que “não haverá novamente uma colaboração intelectual tão estreita, uma sobreposição tão completa de propósitos artísticos entre pintores e arquitetos como houve após a primeira Guerra Européia [sic.]”⁶⁵¹. As discussões sobre a questão da colaboração levada a cabo no primeiro capítulo desmentem a profecia de Hitchcock. Mas sua análise do tipo de colaboração entre artista e arquiteto parece se configurar como uma norma de relacionamento essencialmente moderna. Num certo sentido, portanto, *Painting Towards Architecture* passa a se apresentar como o lugar de consolidação dessa ‘visão’, no sentido de ser a obra que historiou/teorizou/projetou o ‘cânone’ da colaboração na tradição modernista.

3.2.9. Zevi (1948)

Em 1948, sete anos após o Espaço, Tempo... de Giedion, e no mesmo ano em que se publica em Nova Iorque o *Painting Toward Architecture*, Bruno Zevi publica em Turim seu *Saper Vedere l’Architettura*, um libelo contra “os edifícios serem apreciados como se fossem esculturas e pinturas, ou seja, externa e superficialmente como se fossem simples fenômenos plásticos”⁶⁵². Zevi Parece protestar contra a ‘autonomia das condições de produção’ da arquitetura, e investe contra Giedion, estudioso sério, mas dedicado a exercícios de comparação entre pintura e arquitetura que não passam de “jogos de azar agradáveis como ginástica intelectual, mas nada mais do que isso”⁶⁵³. Zevi, um polemista

nato, considera esse tipo de abordagem contraproducente para a história e a crítica de arquitetura, que devido a isso não progridem, paralisadas com o uso de um vocabulário crítico que só tornam a arquitetura “um reflexo e um eco das tendências pictóricas”⁶⁵⁴. Se o importante está na pintura, porque se preocupar com a arquitetura?

A arquitetura nada tem a ver com pintura porque sua essência está no espaço interno do edifício, estando desqualificada como arquitetura toda construção desprovida de tal essência, pois “tudo o que não tem espaço interior não é arquitetura”⁶⁵⁵. Por esse motivo, “a cenografia, a arquitetura pintada ou desenhada não são arquitetura”⁶⁵⁶. Mas a ‘essência’ não é um valor, não basta ter espaço interno para ser boa arquitetura. O “julgamento arquitetônico é fundamentalmente um julgamento sobre o espaço interior dos edifícios”⁶⁵⁷, isto é, a boa qualidade do espaço interior é o que leva um edifício a entrar na história da arquitetura.

Para Zevi, a arquitetura moderna repousa sobre a questão do espaço interno, pois “se fundamenta na ‘planta livre’”, uma invenção que reassume “o desejo gótico da continuidade espacial”⁶⁵⁸. Com tal genealogia da ‘planta livre’, Zevi desautoriza inteiramente a idéia de que seria o Cubismo e sua disciplina espacial a fonte da espacialidade arquitetônica moderna.

Em seu livro não há uma linha sequer sobre Doesburg e o De Stijl. Ou melhor, um dos componentes mais importantes do grupo, Mondrian, é citado apenas para desmerecer uma comparação entre sua pintura e ‘a planimetria de Mies van der Rohe’⁶⁵⁹. Mas nenhuma palavra sobre os importantes desenhos de Doesburg e suas conseqüências para ‘planta livre’ na casa de Rietveld em Utrecht. Uma abordagem do De Stijl desmontaria inteiramente sua argumentação contra o estudo da pintura abstrata para a compreensão da arquitetura moderna inviabilizando a unidade do livro. Zevi que muito provavelmente leu *painting Toward Architecture*, percebeu isso, mas preferiu ignorar essa discussão nas muitas revisões e reedições de seu *Saber Ver a Arquitetura*.

3.2.10. Zevi (1950)

Em 1950, dois anos depois de publicar *Saber ver*, Zevi nos traz sua *Storia dell’architettura moderna* com uma seção dedicada especificamente à influência da pintura sobre a arquitetura, num claro reposicionamento com relação a suas idéias sobre a desimportância da pintura na ‘genealogia’ das formas da arquitetura moderna. O passo

mais ousado nesse sentido seria dado em seguida, quando em 1953 publica livro especialmente dedicado ao movimento Neoplástico. Com essas duas obras, Saber ver... perde sua importância como um relato da origem gótica da planta aberta e da espacialidade moderna e como um libelo contra a visão pictórica da arquitetura, embora mantenha sua importância como uma defesa do espaço interno como o ‘protagonista’ da arquitetura.

Na sua *Storia dell'architettura moderna*, encontramos uma seção especialmente dedicada aos efeitos dos “ismos abstrato-figurativos” na “gênese da arquitetura moderna”⁶⁶⁰ (fig. 86). A pintura agora “abre e, em geral, estimula a renovação da arquitetura” e a arte abstrata é importante porque se “propõe finalidades cognitivas mais que líricas, reflete sobre os meios mais que sobre os resultados, quer argumentar (...), e não só comover”.⁶⁶¹ Zevi alinha-se então aos teóricos que criticara, afirmando que com a arte abstrata “toda a pesquisa estética converge na arquetonicidade”⁶⁶².



figura 86 - Bruno Zevi. Ilustração de *Storia dell'architettura moderna*.

Os ‘ismos’ - ou movimentos - não são analisados em sua ordem cronológica, pois tal “seqüência não tem rigor conceitual”⁶⁶³, o que quer dizer que a ordem em que apresenta cada ‘ismo’ traduz o julgamento do autor sobre “o grau de sua pertinência”⁶⁶⁴ para o desenvolvimento da arquitetura. Sendo assim, ele enumera os movimentos: “o Cubismo com seus dois derivados, Purismo e Neoplasticismo; o Construtivismo, com seu colega a experiência suprematista; o Expressionismo (...); e o Futurismo, embora seus reflexos arquitetônicos tenham ficado no estado intencional”⁶⁶⁵.

O Cubismo é uma “reviravolta” tão importante quanto a descoberta da perspectiva no Renascimento, julgada insuficiente para “indagar a realidade mais agudamente”⁶⁶⁶. Essa indagação recai “sobre a complexa estrutura do objeto” e não é possível se o objeto está “fechado”, sendo necessário “analisá-lo de vários lados e em seu interior movendo-nos, ou seja, através de sucessivos quadros perspéticos”⁶⁶⁷. É o Tempo que se instaura nessa análise, é a “visão cinética que suplanta assim aquela estática”⁶⁶⁸. Mas Zevi não se propõe a abandonar sua má disposição para com o racionalismo e apresenta um Cubismo que “agride” o objeto para melhor conhecê-lo, “o decompõe, o penetra, o dilacera”⁶⁶⁹. Com essa disposição destruidora para fins do conhecimento, a pintura cubista elabora os “instrumentos lingüísticos” que rapidamente contagiam as outras artes. Zevi explica como a pintura, um domínio aparentemente tão distante da arquitetura pode influenciá-la por haver uma “homogeneidade fundamental das artes”⁶⁷⁰.

A “lingüística contaminante” é a dos “planos que avançam e retrocedem, superfícies que se interceptam quebrando os ângulos, placas e volumes liberados no espaço, não relacionados entre si ao menos no sentido unívoco e focal da perspectiva, e, enfim, a transparência, imagens emergentes de um diedro ao outro, dramaticamente sobrepostas”⁶⁷¹.

Numa interpretação totalmente nova da relação entre o Cubismo e o anti-decorativismo típico da arquitetura moderna, Zevi nos faz imaginar uma parede lisa⁶⁷², que na visão estática antiga precisava ser decorada por motivo de sua aparência “muda e surda”. Tal parede, argumenta, vista agora sob a nova ótica ‘cinética’ que traz o Cubismo, “altera-se em mil escorços”, é vista sob diversos ângulos e em diversas horas do dia, projetando sua sombra sempre mutante, de tal forma que esse “simples muro” adquire um relevo e um interesse de tal ordem que “toda a hipótese de atenuá-lo com firúlas decorativas parece absurda”⁶⁷³. É deveras uma defesa pouco convincente do ‘mutismo’ das paredes lisas modernas achar que o movimento do espectador pode torná-las tão excitantes

quanto mil escorços em mutação constante. Mas é uma idéia que revela um Zevi, antes tão preocupado com o espaço, agora envolvido com idéias sobre um olhar de ‘pura visualidade’ projetado sobre as paredes da arquitetura moderna.

Zevi é um ardoroso combatente de todo resquício clássico na arquitetura moderna tanto quanto de qualquer tentativa de colocar o racionalismo como fonte da arquitetura moderna, daí sua divergência para com Gropius e suas intermináveis brigas com Philip Johnson⁶⁷⁴. Ao final de suas considerações sobre o Cubismo, Zevi afirma que dada a contribuição desse ‘ismo’ para a arquitetura, “é errada a apreciação de que o racionalismo constitui o ato de nascimento da nova arquitetura”⁶⁷⁵. Assim, Zevi parece ceder às observações de Hitchcock, aproveitando-as como argumentos para sua crítica ao racionalismo arquitetônico.

A análise que Zevi faz do Purismo está totalmente contaminada por sua visão anti-clássica. Em sua visão, esse ‘ismo’ que ele vê como classicista foi o arauto “de um mundo regenerado, de uma sociedade guiada pela razão”, um movimento erradamente convencido de que no interior da natureza caótica “vige uma harmonia fundamental”⁶⁷⁶. A necessidade de regras e a pregação por volumes primários “uma componente intelectual de matriz renascentista”. O Purismo sentencia, é um movimento de “gênese cubista, (...), mas tomado por um processo redutivo da equação originária”⁶⁷⁷. A pouca estima de Zevi pelo Purismo fica tão mais evidente quando analisa entusiasmadamente o Neoplasticismo holandês com sua “desarticulação quadridimensional [que] constitui uma invariante básica da moderna escritura arquitetônica”⁶⁷⁸.

Só quando Corbusier tomou consciência das conotações clacissistas do Purismo, observa o autor, é que o arquiteto pode “renegá-lo nas curvas de Ronchamp”.

Construtivismo e Suprematismo são confundidos por Zevi a tal ponto que ele afirma que Kasimir Maliêvitch teria criado o termo ‘Construtivismo’ em 1913, o que constitui um total disparate. Sabe-se que o termo ‘cosntrutivismo’ não surge na Rússia senão em 1921, no momento em que o ‘Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas’ (*Pervaiia rabochai gruppа konstruktivistov*) lança um manifesto “advogando uma plataforma utilitária e socialista da arte para a indústria”⁶⁷⁹.

O Expressionismo goza do maior prestígio junto a Zevi, exatamente por seu caráter anti-clássico. Mas ao comentar os primeiros anos da Bauhaus e a presença do expressionista Itten entre os professores, Giedion afirma que a influência expressionista

“não foi vantajosa para a arquitetura”, acrescentando que Gropius “instintivamente se deu conta da inadequação do Expressionismo e da necessidade de distanciar-se dele”⁶⁸⁰.

Por outro lado, o Expressionismo é um movimento que precede todos os demais e “agita problemas dramaticamente existenciais no vértice de um angustiante protesto emotivo”⁶⁸¹. Seu objetivo não é como o do Cubismo e de seus derivados, “a criação de um vocabulário figural apto a estimular a ordem”, mas representar uma “sociedade desregrada” por efeito da Primeira Guerra Mundial. Embora todos os maiores arquitetos alemães tenham passado pela “turbina expressionista”⁶⁸², a arquitetura relutou em acolher “com extrema demora e pesadas reservas uma mensagem de raízes essencialmente psicológicas, que se manifestava como revolta contra todo princípio e método funcional normal”⁶⁸³. Mas o Expressionismo “não tem limites cronológicos”⁶⁸⁴ e no mesmo momento em que “o racionalismo parecia haver ganhado a batalha” reaparece surpreendentemente na obra de Le Corbusier, na “capela de Ronchamp que é a Einsteinturm do segundo pós-guerra”⁶⁸⁵ e prossegue na arquitetura de Hans Scharoun, o elo entre as experiências de 1918 e os anos 1950.

As “consequências no terreno lingüístico” desse movimento atemporal “ferozmente crítico da decomposição Cubista” e ligado à “gestualidade matérica” é que, voltado “ao grau zero da escritura arquitetônica, o Expressionismo regenera a linguagem”⁶⁸⁶ arquitetônica.



figura 87 - Hermann FINSTERLIN. Croquis de 1919-1920.

O movimento de menor importância para a “lingüística” da nova arquitetura é o Futurismo italiano. Embora a idéia central desse ‘ismo’ seja “a representação do movimento”, bem sucedida na pintura e na escultura, ela é totalmente “exterior”, ou seja, “não inerente” à linguagem arquitetônica das fantasias de Sant’Ellia⁶⁸⁷. As “labaredas futuristas se enfraquecem nos projetos de Mario Chiattone (1891-1957) e nas confusões gráficas de Virgilio Marchi” (1895-1960), escreve o autor, embora essas últimas ‘confusões’ pouco sejam diferentes dos “sensuais espaços curvilíneos”⁶⁸⁸ das fantasias arquitetônicas do pintor expressionista Hermann Finsterlin (1887-1973) [fig. 87] que Zevi vê com bons olhos.

3.2.11. Zevi (1953)

Em *Poetica dell'architettura neoplastica - Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale* (fig. 88) o movimento Neoplástico e, sobretudo a figura de Theo van Doesburg ganham uma dimensão tão grandiosa que parece inacreditável sua ausência em Saber Ver. Para começar, “Oud, Wils, van ‘t Hoff, Rietveld e, **principalmente** [grifo nosso], Mies van der Rohe não teriam podido encontrar um ambiente, nem apoio, nem um caminho”⁶⁸⁹ sem Theo van Doesburg. A “vastíssima” influência de Doesburg teria alcançado a Rússia, sentindo-se “nas buscas arquitetônicas de Malevitch [sic]”. Tese pouco provável.

De qualquer modo, o movimento De Stijl teve ainda, para Zevi, o poder de dar expressão a quem a ele se aliou e de exaurir o desenvolvimento daqueles que dele acabaram se desligando: “Oud encontrou sua linguagem: depois não progrediu. Mondrian [que se desligou do movimento em 1924] permaneceu soberbamente fiel ao Neoplasticismo. Rietveld, depois do término do movimento não construiu nada de significativo.”⁶⁹⁰ A Bauhaus sem Doesburg “não teria sabido identificar sua linha de ação didática”⁶⁹¹. Zevi sugere que ropius tentou barrar a avassaladora presença de Doesburg em Weimar a ponto de que na entrada do prédio da escola se afixou um aviso proibindo os *bauhäusler* de freqüentarem o curso de Doesburg⁶⁹². Mas sua influência ali foi inevitável e, ao final das contas, até Le Corbusier julgava a Bauhaus como “uma academia de arte moderna influenciada sobre tudo pelo movimento holandês De Stijl”⁶⁹³. Zevi publica ao final de seu livro uma carta inédita de Gropius datada de 3 de novembro de 1953⁶⁹⁴

explicando que nunca convidou Doesburg para ensinar na Bauhaus e que nem lhe deu um cargo porque o julgava “agressivo e fanático, com uma visão teórica tão estreita que não tolerava nenhuma diversidade de opiniões”. Gropius nessa carta não nega que Doesburg tenha influenciado a Bauhaus “como também influenciaram muitos outros movimentos”, pois ele permitia que todos os movimentos dela se aproximassem e fossem ali estudados. Porém, diz Gropius na citada carta, o “caráter de van Doesburg era tão unilateralmente agressivo que ele queria anular todos os demais, destruindo o espírito de colaboração” que o diretor da Bauhaus considerava importante cultivar. Zevi comenta tal carta expressando sua opinião de que Gropius coloca as divergências no campo psicológico, enquanto que ele acredita que as divergências estavam realmente “no tema substancial da criação de uma linguagem arquitetônica moderna e portanto de um método didático de acordo”⁶⁹⁵.

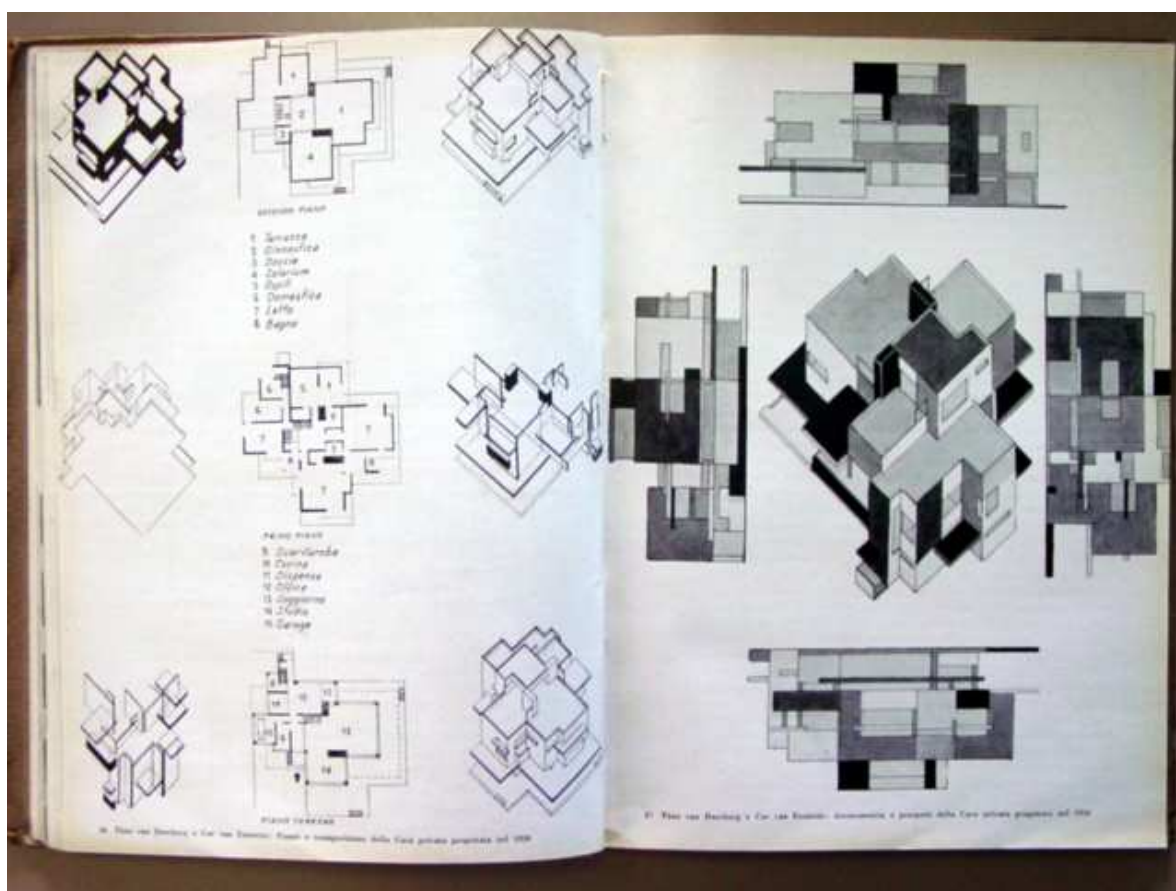


figura 88 - Página de Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*.

E qual a fonte de tanto poder de influência de Doesburg? Em primeiro lugar sua exponencial compreensão das possibilidades do Cubismo que “excitava uma maravilhosa expectativa, uma efervescência de idéias e de experiências, um despertar poético sobre amplos horizontes”⁶⁹⁶. No entanto, toda essa ‘excitação’ não poderia ter se traduzido em arquitetura, não fosse Doesburg, pois a questão posta era “(...) qual o sistema para traduzir as conquistas da pintura cubista em termos de arquitetura? Theo van Doesburg respondeu. Explicou o conteúdo, ensinou o modo, disse com exatidão o porquê”⁶⁹⁷. Assim, o De Stijl foi “a original conclusão de um longo e exaustivo processo da história”⁶⁹⁸.

Está claro que Zevi não poderia ignorar, por exemplo, a contribuição de Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) e Wright para o De Stijl, e pôs ambos situados nessa cadeia histórica que se ‘conclui’ no De Stijl. Essa cadeia encontra suas raízes não no Gótico, mas no neo-gótico Rijksmuseum de Amsterdam, do arquiteto Petrus Hubertus Cuypers (1827-1921), projeto que “dá confiança aos caminhos da nova arquitetura” e segue com contribuições de Otto Wagner (1841-1918), Josef Hoffman (1870-1956) e Charles Mackintosh (1868-1928) até Berlage, o qual propagandeou Wright na Holanda como o maior arquiteto vivo. Daí em diante, “com efeito, a adesão a Wright foi (...) absoluta desde Berlage”⁶⁹⁹. E porque seria Wright tão grande? Zevi responde: “Gênio e poética: Wright foi neoplástico antes do De Stijl e depois”⁷⁰⁰. Assim, fica o dito (aqui) pelo não dito (em Saber Ver...) e é o Cubismo, através de Doesburg, que conduz a arquitetura moderna à sua conclusão histórica.

Mas é Mies van der Rohe quem surge como “a mais alta personificação do Neoplasticismo, livre e, no entanto, a única historicamente fiel”⁷⁰¹. Para provar essa sua última tese, Zevi recorre aos 17 pontos da arquitetura Neoplástica enumerados por Doesburg em artigo de 1925 e reformulados numa palestra proferida em 1930 em Madri⁷⁰². Ponto a ponto, Zevi examina as obras de Le Corbusier, Wright, Gropius, Oud e Erich Mendelson (1887-1953) para finalmente concluir que a obra de Mies van der Rohe posterior ao De Stijl é a única que atende a cada um daqueles 17 pontos. E mais, ao analisar as propostas urbanísticas do De Stijl, Zevi resume: “Imagina dez casas de Mies construídas uma perto da outra: terás a idéia da cidade neoplástica”⁷⁰³.

Para concluir a questão do Cubismo, Zevi resume assim as conseqüências daquele movimento levadas por Doesburg à arquitetura: “o velho edifício estático devia ser destruído e reconstruído dinamicamente, a massa e o volume reduzidos a linhas e superfícies, planos que se interceptam ou se justapõem, mas de todas as maneiras

independentes e em dissonância entre eles, espaço e tempo necessários para realizar uma sucessão ininterrupta, filmada de perspectivas”⁷⁰⁴.

Ao analisar as diferenças entre uma cadeira de Rietveld de 1917 e uma outra de Marcel Breuer de 1924, Zevi resume essas operações explicitando que o fundamento dos ensinamentos de Doesburg é “a análise dos elementos e sua separação”⁷⁰⁵. Trata-se então, se pergunta o autor, de uma arquitetura “raciocinada”, o que Doesburg propôs? Pode ser, é sua resposta lacônica⁷⁰⁶. Talvez por isso ela tenha oferecido à análise crítica, instrumentos essenciais para a compreensão da disciplina. É o que sugere a conclusão final de seu livro:

(...) em todo edifício a decomposição das partes, sua caracterização, sua montagem, constituem um exercício mental indispensável, um processo analítico didaticamente proveitoso (...). [A] busca neoplástica, posto que indique melhor que qualquer outra o tempo e o procedimento da composição arquitetônica, subministra um instrumento fecundo também no campo histórico-crítico e novamente confirma a atualidade e abrangência de um método dinâmico de leitura da arquitetura⁷⁰⁷.

3.2.12. Benevolo (1960)

No volumoso ‘História da Arquitetura Moderna’ Benevolo se opõe à prioridade que os historiadores precedentes deram à morfologia da arquitetura moderna.

Por volta de 1890, a cultura artística tradicional entra rapidamente numa crise cujos “motivos remotos e gerais, que podem ser” associados à ‘transformação do repertório arquitetônico’, entre os quais destacam-se:

1) As novas teorias sobre a arte.

K. Fiedler, publica ensaio sobre a origem da Arte em 1887 em cuja explanação, Benevolo, na verdade esclarece a posição de Kaufmann, enquanto indiretamente critica sua adesão a Le Corbusier por pretender que “a arte verdadeira pode encontrar sua própria realização somente em personalidades singulares isoladas”

A Estética de B. Croce, “reivindica o caráter fantástico e intuitivo da arte, criticando com a máxima energia toda contaminação de ordem racional ou prática”, esclarecendo indiretamente a posição de Zevi;

Riegl, que afirma que "mesmo o crítico de arte não pode libertar-se das exigências particulares de seus contemporâneos em relação à arte", esclarecendo indiretamente porque Pevsner, Kaufmann e Giedion permitem-se adotar um arquiteto favorito.

2) O exemplo dos pintores

“A obra inovadora dos arquitetos de vanguarda de 1890 em diante está em íntima relação com a obra dos pintores”. Os pintores trazem: *A disposição ativa, construtiva, em relação à realidade* (Van Gogh, que se pergunta "para que poderei servir, como poderei ser útil de alguma maneira, como poderei saber mais e aprofundar isto ou aquilo?"); *O isolamento de cada artista* (Cézanne: "Permanecerei apenas um primitivo no caminho que eu mesmo descobri"); *A tendência a teorizar*, “Freqüentemente essas formulações teóricas são o caminho das influências entre pintura e arquitetura como ocorre em relação ao cloisonismo e o simbolismo, que estão por certo entre as fontes da art nouveau”.

É na arquitetura que os experimentos da pintura podem mostrar serem válidos ou não:

“Uma vez que as inovações no campo da pintura precedem geralmente aquelas na arquitetura - o mesmo ocorre mais tarde para o Cubismo e o abstracionismo em relação ao movimento moderno -, tentou-se mais de uma vez explicar as segundas como derivações das primeiras, e atribuir à pintura, neste período, uma função de prioridade e de guia.”

Mas “[p]intores e arquitetos (...) não apenas influenciam-se entre si como, a rigor, fazem o mesmo trabalho”. E, logo conclui:

“Na pintura, dado a maior imediatividade dos procedimentos, as novas descobertas vêm à luz antecipadamente, mas são fixadas apenas provisoriamente, e destinam-se a serem postas em funcionamento para dar nova forma ao ambiente em que vive e trabalha o homem, para projetar os objetos de uso, os móveis, os edifícios, as cidades. As contribuições de Cézanne, de Gauguin, de Van Gogh - como as de Braque, de Mondrian, de Van Doesburg - podem ser avaliadas concretamente somente tendo-se em vista essa utilização; é Van de Velde quem convalida os *cloisonnistes*, como, no pós-guerra, é Oud quem convalida Mondrian, é Breuer quem convalida Klee, e não vice-versa”.

Em resumo, se “as inovações principais amadurecem já entre 1890 e 1895, (...) delineiam-se somente no quinquênio sucessivo, sobretudo nos primeiros anos do século XX.” Finalmente, nesses anos, a questão da vanguarda vista negativamente: “prepotência do compromisso artístico sobre o compromisso humano encontram-se na pintura”, diferentemente do que ocorre na arquitetura. “Na arquitetura, as coisas acontecem de modo um tanto diverso, porque o arquiteto não está jamais tão-só face a suas obras, mas muitos, como Mackintosh e Loos pagam pessoalmente por sua vocação artística anticonformista.”

CONCLUSÃO

As primeiras obras de arte abstratas datam da segunda década do século XX, pinturas Européias e Russas. As pesquisas da pintura abstrata contribuíram para o desenvolvimento da linguagem abstrata da arquitetura moderna e o estabelecimento dos valores da leveza, da simplicidade, da transparência e do novo. Na pintura abstrata a vontade de autonomia do artista face ao mundo visível pode se manifestar na radicalidade de uma pintura cujo ‘espaço’ simplesmente não é habitável. Na tela, as formas abstratas organizam-se autônomoamente por conta de suas próprias leis. O espectador igualmente liberta-se do mundo e contempla a obra abstrata com a plena autonomia que apreciação do olhar da pura visualidade lhe confere. Tudo parece funcionar dentro de uma dialética do visível e do invisível. O pintor pinta formas que não vê no mundo, dando ao espectador a possibilidade de ver o invisível do mundo através do visível na tela. O que parece perfeita circularidade de autonomies na pintura abstrata sofre questionamentos. As formas de Maliévitch dependem muito da iconologia bizantina. O gestual puro do artista livre depende imensamente das condições sociais. O olhar do espectador nunca é um mesmo e uniforme olhar inocente.

Quando as idéias da abstração contagiam Gropius e Corbusier, elas precisam ser ‘filtradas’.

Na arquitetura moderna, falar em autonomia formal na prática do arquiteto, só por força de expressão. A questão formal na arquitetura moderna será sempre uma questão *post factum*, isto é, uma vez determinado o programa e escolhido método construtivo, o jogo pode ser formal. Nesse caso, a abstração na arquitetura moderna é uma questão de adoção de um certo padrão de linguagem formal, isto é, de construção geométrica tridimensional. E assim não há dúvida de que o mais correto é se reconhecer que existe o fator ‘estilo’ na arquitetura moderna, e que Hitchcock está mais que correto em tentar identificá-lo.

Esse estilo abstrato na arquitetura foi inicialmente visto como não possuindo atributos para fins de simbolização, desconsiderando a questão do caráter dos edifícios, mas quando chega ao Brasil, instala-se num ambiente onde não há espaço para a abstração e é aqui, parece, que se impregna de simbolismo. Aqui o olhar de ‘pura visualidade’ perde a pureza e adquire o interesse da representação do nacional. Nem por isso a arquitetura moderna brasileira deixa de ser vista pelos críticos como uma imensa e penetrável obra de arte.

Mas essa visão relativamente abstrata do edifício, o arquiteto moderno praticante não pode ter em seu dia a dia. Então ele precisa se ater ao espaço da funcionalidade tanto quanto precisa de um historiador que lhe diga que o que ele faz é arte. E precisa também se cercar de artistas, desde que cada um em seu nicho. Os historiadores fizeram seu papel. Contrariamente a ressaltar diferenças estéticas entre arte e arquitetura, a nascente historiografia da arquitetura moderna que se inaugura ao final dos anos 1920 atravessou as décadas de 1930 a 1950 preocupando-se em encontrar analogias, semelhanças, paralelismo e mesmo identidade entre a obra plástica e a arquitetônica. Nessa historiografia, a arquitetura como tal não se apresenta como uma ciência social: a arquitetura é encarada como uma disciplina artística e o arquiteto como um artista a enfrentar os desafios estéticos que seu tempo lhe oferece.

A arquitetura contemporânea aos que pioneiramente a historiaram e teorizaram procurando legitimá-la foi oferecida como um triunfo artístico de estatura comparável aos dos grandes períodos históricos. Logo, como o templo Grego ou a catedral Gótica, o edifício moderno deveria apresentar uma linguagem artística nitidamente distinta, articulada e coesa. Essa linguagem, apresentada e fundamentada de formas diversas pelos historiadores pioneiros, é a linguagem da abstração. Assim, os fundamentos da arte abstrata tornam a estética da arquitetura idêntica àquela das artes plásticas, partilhando com elas os mesmos elementos e valores, ancorando-se solidamente nos mesmos princípios ditos universais e eternos.

Em sua formulação mais acabada, a linguagem da abstração é apresentada como sendo a estética que permitiu a arquitetura moderna fundir função/estrutura/forma num estilo coerente, original e totalmente independente de qualquer referência histórica, daí seu triunfo sobre o passado e sua validade histórica. Nessa historiografia que formou gerações de arquitetos parece estar em ação uma estratégia global para legitimar a linguagem da arte abstrata como um estilo verdadeiramente integrado, coeso e abrangente, válido para todas as artes contemporâneas, totalmente enraizado em sua época, e tão revolucionário em seu tempo quanto a pintura de perspectiva que revolucionou a Renascença. Na historiografia pioneira, a arquitetura moderna é uma arte que transcende função e construção porque as expressa na linguagem dada pela abstração.

Arquitetura como arte e abstração como linguagem geral das artes: essa proximidade, esse pertencer ao mesmo lugar estético através de uma verdadeira comunhão de elementos e valores surge nas narrativas da arquitetura moderna, ora como um ponto de

permeabilidade entre o fazer arquitetônico e as artes plásticas, ora como paralelismo entre campos disciplinares distintos. Numa vertente, o desenvolvimento da arquitetura moderna vem como que a reboque do desenvolvimento da pintura européia, ameaçando tornar a história da arquitetura moderna uma questão de ‘modernização’ disciplinar dependente de processos e parâmetros externos. No segundo caso, arquitetura e artes plásticas tem histórias paralelas, mas independentes, ambas referidas ao desenvolvimento global da sociedade européia, onde surgem as condições da modernidade, o que ameaça tornar arquitetura e artes plásticas espelhos passivos das transformações da sociedade européia.

Em ambos os casos, a abstração é a linguagem sem precedentes históricos, válida para todas as artes e a criação artística é uma atividade eminentemente experimental. É devido a esse caráter experimental que, por vias da abstração, a manipulação formal livre aparece na historiografia pioneira da arquitetura moderna como uma nítida possibilidade para o arquiteto no desenvolvimento do processo de concepção do edifício. Por outras palavras, surge aí, no próprio horizonte metodológico do arquiteto moderno o experimento formal autônomo. Vale dizer, a experimentação com formas totalmente desligada de preocupações com função ou construção. Ocorre, no entanto, que o pressuposto para a validade histórica da arquitetura moderna é ter fundido função/estrutura/forma numa linguagem artística coerente e nova. Logo, devendo atender tanto à defesa da liberdade artística do arquiteto moderno quanto à sua respeitabilidade técnica na sociedade, a questão que se coloca para os historiadores é afastar a defesa da abstração na arte arquitetônica da ameaça de contraditoriamente propugnar o desmantelamento da coerência interna da arquitetura moderna em nome da liberdade artística implícita na própria idéia de abstração.

Delineia-se assim um quadro em que os historiadores pioneiros devem dar uma resposta satisfatória ao problema de defender a autonomia da arquitetura frente às artes plásticas ao mesmo tempo em que defendem uma identidade de princípios estéticos abstratos.

Mas se a historiografia em questão está muito atenta ao problema de preservar a idéia de autonomia do campo disciplinar arquitetônico, por outro lado não se preocupa muito em aprofundar a questão da experimentação formal autônoma, limitando-se a apontar que, diferentemente do que ocorre na pintura, na arquitetura função e estrutura devem expressar-se com arte. Ora, se a abstração apresenta-se como novidade absoluta e como experimentação formal livre, como compatibilizar autonomia formal com os compromissos da arquitetura com programa e construção?

A contradição que ameaça se delinear entre arquitetura e experimentação formal livre parece ser afastada quando, por exemplo, Sigmund Giedion, comentando as complexas exigências do edifício moderno, defende o ponto de que o aspecto artístico da arquitetura deve ser encontrado na satisfação de seus compromissos práticos. Essa afirmação sugere que os limites da manipulação formal autônoma na arquitetura são estabelecidos pelos limites da coesão entre função/estrutura/forma proporcionada pela via da estética da abstração que a nascente historiografia da arquitetura moderna aponta como principal triunfo do edifício do século XX. Ou seja, no fundo, para essa historiografia pioneira, a experimentação formal autônoma tal como praticada nas artes plásticas abstratas não tem lugar na arquitetura moderna, uma vez que a forma arquitetônica deve se submeter a seus compromissos práticos. É por esse motivo que encontramos aqui e ali restrições a edifícios significativos no processo de desenvolvimento da arquitetura moderna que, na procura justificada de formas novas perdem-se em experimentações formais desnecessárias. É pelo mesmo motivo que se vê a crítica internacional desqualificar o formalismo da arquitetura brasileira.

Na historiografia pioneira a abstração veio para ficar. E para durar. Seja durar eternamente, como um ponto final na História, ou ao menos para se estender no que se supunha a longa duração da ‘nova era da máquina’. E é claro que se hoje nos parece um tanto curto o tempo de vida dessa promessa de longevidade dos novos tempos, por outro lado, não parece tão descabida assim a idéia de que a abstração durou como estilo hegemônico enquanto se pode sonhar a máquina como a provedora de abundância para os povos sofridos da Terra.

O tom que os autores usam para pontificar a validade da linguagem abstrata e seus efeitos na arquitetura não permite dúvidas e com exemplos de determinados edifícios prescrevem as qualidades visuais da arquitetura moderna, cada historiador elegendo seu ou seus arquitetos e edifícios favoritos.

O fato desses autores usarem dos poderes da retórica para legitimar a arquitetura moderna e seus princípios e efeitos estéticos estampados numa seleção edifícios exemplares cria uma circunstância em que os leitores arquitetos podem usar tais exemplos como modelos para uso em seus próprios projetos, ainda mais dado o caráter de ‘trabalho coletivo’ que o movimento moderno quis conferir à arquitetura. Daí esses livros poderem ser chamados de ‘manuais’ de arquitetura moderna. Manuais perversos, pois dão as fórmulas do resultado perfeito, enquanto exigem a criação original. Não sendo simples

encontrar expressão artística livre sob a pressão de ditames práticos, pode ser desestimulante para um jovem estudante ler em Giedion que fazer arquitetura não é tarefa para qualquer mortal: “somente uma mão de mestre como a de Gropius (...) é capaz de ousar manifestar independência entre expressão e função”. Mas se a arquitetura moderna assume uma linguagem universal, ainda que venha a se fazer de edifícios individuais, então pode ser bastante razoável aceitar que os historiadores se concentrem em sua morfologia, procurem exemplos e estimulem a imitação “criativa” do precedente. Isso no pressuposto de ser a arquitetura moderna uma criação coletiva baseada em pressupostos supra-individuais. Mas e quando surge a individualidade fantasiosa na arquitetura moderna brasileira?

Em 1931, dois anos após a publicação de *Modern Architecture: Romanticism and Integration*, de Henry-Russel Hitchcock, obra que inaugura a seqüência de narrativas da arquitetura moderna com a defesa da influência da pintura abstrata na arquitetura, Lucio Costa está às voltas com a montagem do que ficou conhecido como ‘Salão Revolucionário’, que bem poderia ser rotulado de ‘Salão Conciliatório’, dado o fato de que o arquiteto acolheu tanto os ‘modernos’ quanto os ‘acadêmicos’ na exposição. Uma das explicações dessa tentativa conciliatória é o fato demonstrável de que nem o jovem diretor da Escola de Belas Artes, nem os ‘modernos’ expositores haviam atingido o patamar onde se discutia a abstração como tendência historicamente válida, retirando da figuração seu valor tradicional. Os ‘modernos’ em questão estavam empenhados, e assim continuaram por todo o Estado Novo, na figuração das etnias identificadas com o que seria ‘o povo brasileiro’, de seus costumes, ambiente natural e artefatos. Essa arte figurativa nacionalista foi em todo o mundo explorada como meio de propaganda política por ideologias interessadas em identificar o regime no poder com o ‘verdadeiro’ povo nacional. No caso brasileiro a cooptação da arte por parte do regime de Vargas parece ter prolongado a compreensão da abstração no Brasil, onde ela só se firma plenamente nos anos 1950, com o fim do poder daquela ditadura nacionalista.

Pode-se argumentar que se olharmos com os olhos do Hitchcock de *Painting Toward Architecture* (1948) para a arquitetura brasileira que se impôs ao mundo, veremos em nossa arquitetura os efeitos do ‘surrealismo abstrato’ evidentes na colaboração de Burle-Marx (1909-1994) e Cândido Portinari (1903-1962) nos edifícios de Oscar Niemeyer

(1907-) a partir do seminal prédio do antigo Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936-1943). Isso sugere que o Palácio Gustavo Capanema pode ter sido um fator operativo atrasando o debate abstrato no Brasil. O edifício é para Hitchcock exemplo de uma colaboração real entre arquitetos e pintores ou escultores abstratos, colaboração que realça e não diminui a integridade do edifício, pois oposta a meros usos decorativos dos elementos característicos da pintura e da escultura modernas como embelezamentos superficiais da arquitetura . Essa atribuição de exemplaridade pode ser a tentativa de se estabelecer a norma modernista de colaboração entre artistas e arquitetos.

Sob o olhar de Hitchcock, as formas amebóides dos azulejos do Portinari colaborador de Niemeyer fazem parte da “*Later Abstract Art*” , isto é, a produção tardia abstrata que sofreu a simplificação própria do processo de abstração, sendo, no entanto, parcialmente representacional, isto é, relativamente livre em forma e cor. É a partir dessa visão de Portinari e Burle-Marx como artistas ligados ao ‘surrealismo abstrato’ e de sua compreensão da relação da arte abstrata com a arquitetura que Hitchcock legitima esta parte da produção brasileira no cenário americano. O argumento levar à falsa conclusão de que a arquitetura moderna brasileira amadurece enquanto reconhece a linguagem da abstração como fundamento comum entre arte e arquitetura.

No entanto, a produção pictórica de Portinari não recomenda sua classificação como abstracionista, e menos ainda como ‘surrealista abstrato’, embora suas ‘amebóides’ se aproximem em muito das formas de Arp. Mas qualquer sugestão de irracionalidade amebóide deve ser logo repelida. O sucesso do Palácio e da parceria de Portinari com Oscar Niemeyer pode ter retardado a emergência da abstração, ou embaralhado sua compreensão por aqui, uma vez que Portinari torna-se o ‘pintor oficial’ do Brasil de Vargas por conta da representação que faz do ‘povo brasileiro’ e não por sua arte amebóide ‘abstrata’. Mas há que se considerar também que o próprio uso dos azulejos dá um caráter nacionalista às amebóides ‘surrealistas’ recheadas de conchinhas e cavalos marinhos de Portinari no Palácio. Isso parece sugerir que se em 1931 a abstração sequer entrava em questão, obliterada pelo ‘nacional’, em 1943, no Palácio Capanema, a abstração aplicada aos azulejos ‘surrealistas’ pode ser, com certa ironia, a invenção da ‘abstração nacionalista’.

Em todo caso, a importância da abstração como conceito estético central e comum à arte e à nova arquitetura evidenciada na historiografia pioneira da arquitetura moderna quando contrastada com o panorama artístico no Brasil nos anos trinta, ressalta a

imaturidade do projeto artístico brasileiro, na qual se inclui a imaturidade da ‘modernidade’ do próprio Lucio Costa, que com grande eficiência mergulhou na tarefa de afastar a contradição entre os princípios abstratos e as necessidades da mentalidade nacionalista.

NOTAS

-
- 1 COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p.204.
 - 2 Ibidem, p.214.
 - 3 PANOFSKY, Erwin apud VENÂNCIO FILHO, Paulo. A unidade do pensamento de Meyer Shapiro in SHAPIRO, Meyer. A unidade da Arte em Picasso. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p. 9.
 - 4 Lillian Milgram in Prefácio, SHAPIRO, 2002, p. 15.
 - 5 HARRISON e WOOD (Org.). *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of Changing Ideas*. Mlden, Oxford e Carlton: Blackwell Publishing, 2003, p. 2.
 - 6 Ibidem, p. 2.
 - 7 Ibidem.
 - 8 Ibidem.
 - 9 Ibidem.
 - 10 GROSZ, Georg apud HARRISON, Charles. Abstração, figuração e representação in HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis e PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 220.
 - 11 MALGRAVE, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 307.
 - 12 HARRISON, Charles. Abstração, figuração e representação in HARRISON, FRASCINA e PERRY, op. cit., p. 185.
 - 13 Ibidem, p. 185.
 - 14 Ibidem.
 - 15 HARRISON, Charles. Op. cit., p. 195.
 - 16 GREENBERG, Clement. Arte abstrata in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
 - 17 Ibidem, p. 61.
 - 18 Ibidem, p. 62.
 - 19 Ibidem, p.107.
 - 20 Ibidem, p.106.
 - 21 CRIQUI, J-P. O modernista e a Via Láctea (Nota sobre Clement Greenberg) in FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.), op. cit., p. 238.
 - 22 GREENBERG, op. cit., p. 45.
 - 23 Ibidem, p. 58.
 - 24 GOLDHAMER, ARTHUR & SERGE GUILBAUT. *How New York stole the idea of modern art*. Chicago: university of Chicago press, 1985.
 - 25 Cf. KANTOR, Gordon Sybil. Alfred H. Barr, Jr. And the intellectual Origins of the Museum of Modern Art. Cambridge, Massachusettes: Massachusettes Institute of Technology, 2002.
 - 26 BOWIE, Andrew . Autonomy, aesthetic in COOPER, David. *A Companion To Aesthetics*. 1997, p. 33-37.
 - 27 SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1980, p.182.
 - 28 GREENBERG, op. cit., p. 67.
 - 29 Ibidem, p.101.
 - 30 Ibidem, p. 68.
 - 31 Ibidem, p.101.
 - 32 Ibidem, p. 102.
 - 33 Ibidem, p. 103.
 - 34 Ibidem, p. 65.
 - 35 HARRISON, Charles. Abstração, figuração e representação in HARRISON, FRASCINA e PERRY, op. cit., pp. 221-223.
 - 36 Ibidem, p. 221.
 - 37 ADORNO, Theodor apud HARRISON, Charles in HARRISON, FRASCINA e PERRY, op. cit., p. 221.
 - 38 BELL, Clive apud HARRISON, Charles. Abstração, figuração e representação in HARRISON, FRASCINA e PERRY, op. cit., p. 221.
 - 39 FRY, Roger apud HARRISON, Charles. Abstração, figuração e representação in HARRISON, FRASCINA e PERRY, op. cit., p. 221.
 - 40 HARRISON, Charles. Op. cit., p. 222.
 - 41 Ibidem, p. 222.

-
- 42 POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. U.S.A.: Harvard University Press, 1968, p.73.
- 43 Ibidem, p.73.
- 44 Ibidem, p.57.
- 45 DOUGLAS, Charlotte. *Malevich and Western Art Theory* in PETROVA, Evgenya et altri. *Malevich – Artist and Theoretician*. Paris: Flammarion, 1990, p. 58.
- 46 Nesta pesquisa escolhemos adotar a grafia deste nome conforme faz Amy Dempsey em seu livro *Estilos, Escolas & Movimentos – Guia Eiclopédico da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 47 Conforme DOUGLAS, Charlotte, op. cit., 58.
- 48 Catherine Cooke. *The Development of the Constructivist Architects' Design Method* apud PAPADAKIS, A., COOKE, C. e BENJAMIN, A. (Org.). *Deconstruction: omnibus volume*. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 1989, p. 24.
- 49 Tradução livre do autor.
- 50 RODCHENKO, Aleksandr apud COOKE, Catherine. *The Development of the Constructivist Architects' Design Method* in PAPADAKIS, COOKE e BENJAMIN, 1989, p. 24.
- 51 APOLLINAIRE, Guillaume. *On the Subject in Modern Painting*. Republicado em HARRISON e WOOD, 2004, pp. 186-187.
- 52 HARRISON, Charles. ³, op. cit., p. 194.
- 53 Ibidem, p. 194.
- 54 Ibidem, p. 190.
- 55 Ibidem p. 194.
- 56 Segundo MACARDÉ, Jean Claude. *Malevich, Painting and Writing: On the Development of a Suprematist Philosophy* in GUGGENHEIM MUSEUM. Kazimir Malevich *Suprematism*. Catálogo. New York: Guggenheim Museum Publication, 2003, p. 39.
- 57 DOUGLAS, Charlotte. *Malevich and Western European Art Theory*, in PETROVA, Evgenya (et altri). *Malevich – Artist and Theoretician*. Paris: Flammarion, 1990, p. 56.
- 58 Ibidem, p.58.
- 59 Ibidem, p.59.
- 60 Como afirma LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983, p. 8.
- 61 GINZBURG, M. *Results and Prospects* (1927) in BENTON, Tim, BENTON, Charlotte e SHARP, Dennis. *Form and Function – A source book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. Londres: The open University, 1975, p. 158.
- 62 GINZBURG, M. op. cit., p. 158.
- 63 BRUMFIELD, William Craft. *A History of Russian Architecture*. Cambridge: The University of Washington Press, 2004, p. 471.
- 64 Ibidem, p. 471.
- 65 Ibidem.
- 66 Ibidem, pp. 472-473.
- 67 HARRISON, Charles. op.cit., p. 202.
- 68 EL LISSITZKY apud HARRISON, Charles. *Abstração, figuração e representação* in HARRISON, FRASCINA e PERRY, op. cit., p. 203.
- 69 NAKOV, Andrei B. *Malevitch Ecrits*. Paris: Champ Libre, 1975, p. 91.
- 70 Ibidem, p. 183.
- 71 JUDD, Donald in *Malevich - Independent Form, Color, Surface* apud *Art in America*, vol. 62, no.2 (March-April 1974), pp. 52-5B; reprinted in Donald Judd: *Complete Writings 1959-1975* (New York. New York University Press, 1975), pp. 211-15.
- 72 Ibidem, p. 57.
- 73 CHILVERS, Ian. *A Dictionary of Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 29.
- 74 WARNCKE, Carsten-Peter. *De Stijl 1917-1931*. Frankfurt: Benedikt Taschen, 1994, p. 206.
- 75 CHILVERS, op. cit., 1999, p. 29.
- 76 LEMOINE, Serge. *Dada*. Paris: Éditions Hazan, 2005, p. 13.
- 77 Ibidem, p. 17.
- 78 ARP, Hans (declaração de 1962) apud LEMOINE, 2005, p. 17.
- 79 MILNER, John. *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- 80 GUGGENHEIM MUSEUM, op. cit., p. 261.
- 81 *Deus Não Caiu – A Arte, A Igreja, A Fábrica., 1922*, in NAKOV, Andrei B. op. cit..
- 82 Kazimir Malevich *Introdução Ao Album Litográfico “Suprematismo – 34 Desenhos”*. Ed. UNOVIS. Vitebsk, 1920 Reimpressão em fac-simili Ed. Dês Massons, Lausanne, 1974.
- 83 MILNER, John. op. cit., p. 127.
- 84 Jean Claude Macardé, in GUGGENHEIM MUSEUM, op. cit., p. p.67.
- 85 OHAYON, Jacques. *Le degré zero de l’architecture* in MUSÉE NATIONAL D’ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1980, p. 21.
- 86 Tatiana Mikhienko in GUGGENHEIM MUSEUM, op. cit., p.79.
- 87 Ibidem, p. 78.
- 88 Transcript Of The Ogpu (United State Political Agency) Interrogation Of Malevich, September 1930, Conducted in Pp Ogpu In Lvo in GUGGENHEIM MUSEUM. Kazimir Malevich *Suprematism*, op. cit., p. 249.
- 89 Tatiana Mikhienko in GUGGENHEIM MUSEUM, op. cit., p.80.
- 90 OHAYON, Jacques. in GUGGENHEIM MUSEUM, op. cit., p. 21.

-
- 91 Tatiana Mikhienko in GUGGENHEIM MUSEUM, op. cit., p. 80.
- 92 Ibidem.
- 93 OHAYON, Jacques. Le degré zero de l'architecture in MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, op. cit., p. 22.
- 94 MIKHENKO, Tatiana. The Suprematist Column - A Monument to Nonobjective Art in GUGGENHEIM MUSEUM, op. cit., p.81.
- 95 MILNER, op. cit., p. 179.
- 96 HULTEN, Pontus. Préface in MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, op. cit., pp. 7-8.
- 97 em ANDERSEN, Troels. Malevich. Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introd. to his work.
- 98 ANDERSEN, Troels. De R2 à R3 in MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, op. cit., p. 13.
- 99 Ibidem, p. 13.
- 100 Ibidem.
- 101 Ibidem.
- 102 OHAYON, Jacques. Le degré zero de l'architecture in MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, op. cit., p. 22.
- 103 CLARK. T. J. El Lissitzky in Vitebsk in PERLOFF, Nancy e REED, Brian (Org.). Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003, p. 209.
- 104 NAKOV, Andrei B. op. cit., pp. 327 a 363.
- 105 PEIPER, Tadeusz. At the Bauhaus (1927) in FORGÁCS, Benson. Between Worlds – a sourcebook of central european avant-gardes, 1910-1930. California: Los Angeles County Museum of Art and the MIT Press, 2002, p. 629.
- 106 Ibidem, p. 629.
- 107 Ibidem.
- 108 Ibidem, p. 630.
- 109 Ibidem.
- 110 Ibidem.
- 111 Ibidem.
- 112 COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo Geométrico e Informal. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 31.
- 113 CHILVERS, op. cit., p. 443.
- 114 COCCHIARALE e GEIGER, op. cit., p. 11.
- 115 DI CAVALCANTI, Emiliano apud COCCHIARALE e GEIGER, op. cit., p. 11.
- 116 COCCHIARALE e GEIGER, op. cit., p. 85.
- 117 MacCORMAC, Richard Art and Architecture in Architectural Design Profile nº 128, London, Academy Editions, 1997, p.9
- 118 Ibidem, p.9.
- 119 Ibidem.
- 120 Academy Forum – Transgressions: crossing the lines of art and architecture – Extracts in Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p. 17.
- 121 Ibidem.
- 122 MAXWELL, Robert Transgressions in Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p.12.
- 123 Ibidem, p.11.
- 124 Ibidem.
- 125 Ibidem.
- 126 Ibidem, p.12.
- 127 Ibidem.
- 128 Academy Forum – Transgressions: crossing the lines of art and architecture – Extracts in Architectural Design Profile nº 128, London, Academy Editions, 1997, p. 18
- 129 Ibidem.
- 130 Ibidem.
- 131 Ibidem.
- 132 Ibidem, p. 19.
- 133 Ibidem.
- 134 Academy Forum – Transgressions: crossing the lines of art and architecture – Extracts in Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p. 20.
- 135 MELHUIH, Clare. Art and architecture – the dynamics of collaboration. Architectural Design Profile nº 128, op. cit., pp. 25-29.
- 136 Ibidem, p. 25.
- 137 Ibidem.
- 138 MELHUIH, Clare. Art and architecture – the dynamics of collaboration. Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p. 25
- 139 Ibidem, p. 26.
- 140, Ibidem.
- 141 FRETTON, Tony, apud MELHUIH, Clare Art and architecture – the dynamics of collaboration. Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p. 26.
- 142 MELHUIH, Clare. Art and architecture – the dynamics of collaboration. Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p. 25.
- 143 CULLINAN, Ted apud MELHUIH, Clare. Art and architecture – the dynamics of collaboration. Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p. 27.
- 144 MELHUIH, Clare. Art and architecture – the dynamics of collaboration. Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p. 28.

-
- 145 WENTWORTH, Richard apud MELHUIH, Clare. Art and architecture – the dynamics of collaboration. Architectural Design Profile nº 128, op. cit., p. 28.
- 146 TSCHUMI, Bernard e CHENG, Irene (org.). The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century. New York: The Monacelli Press, Inc. 2003, p. 1.
- 147 TOURNIKIOTIS, Panatotis. The Historiography of Modern Architecture. Cambridge: The MIT Press, 1999, p. ix.
- 148 FERREIRA, A. B. de H. Novo Dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- 149 Ibidem.
- 150 TOURNIKIOTIS, op. cit., p. 7.
- 151 Cf. MOSCATELI, Renato. A narrativa histórica em debate: algumas perspectivas. Revista Urutágua, nº6. Maringá. Disponível em www.uem.br/urutagua/006/06moscateli.htm.
- 152 Ibidem.
- 153 THOMPSON, Edward P. apud MOSCATELI, Renato. A narrativa histórica em debate: algumas perspectivas. Revista Urutágua, nº6. Maringá. Disponível em www.uem.br/urutagua/006/06moscateli.htm.
- 154 TOURNIKIOTIS, op. cit., p.3.
- 155 RICOEUR, Paul apud MOSCATELI, Renato. A narrativa histórica em debate: algumas perspectivas. Revista Urutágua, nº6. Maringá. Disponível em www.uem.br/urutagua/006/06moscateli.htm.
- 156 BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- 157 BLACKBURN, Simon. Dictionary of Philosophy. Oxford, New York: Oxford University press, 1996, p. 233.
- 158 MONTANER, J. M. La historiografía operativa del movimiento moderno in MONTANER, J. M. Arquitectura y Crítica. 2002, pp. 52-53.
- 159 Ibidem, p. 34.
- 160 Ibidem.
- 161 Ibidem, p. 38.
- 162 Ibidem, p. 35.
- 163 Ibidem, p. 42.
- 164 Ibidem.
- 165 Ibidem, p. 45.
- 166 Ibidem, p. 46.
- 167 Ibidem, p. 47.
- 168 Ibidem.
- 169 Ibidem, p. 48.
- 170 Ibidem, pp. 48-49.
- 171 Ibidem, pp. 48-51.
- 172 Ibidem, p. 35.
- 173 VEYNE, Paul apud TINEM, Nelci. O Alvo do Olhar Estrangeiro – O Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Editora Universitária, 2006, p. 21.
- 174 TOURNIKIOTIS, op. cit., p. 226.
- 175 Ibidem, p. 227.
- 176 Ibidem, p. 231.
- 177 Ibidem, p. 193.
- 178 Ibidem, p. 4.
- 179 Ibidem, pp. 3-4.
- 180 Ibidem, pp. 3-4.
- 181 Ibidem, p. 226.
- 182 Ibidem, p. 240.
- 183 Ibidem, p. 241.
- 184 Ibidem.
- 185 Ibidem, p. 243.
- 186 Ibidem.
- 187 Ibidem, p. 243.
- 188 Ibidem, pp. 243-244.
- 189 Ibidem, p. 113.
- 190 Ibidem, p. 136.
- 191 Ibidem, p. 113.
- 192 Ibidem, p. 122.
- 193 Ibidem, p. 125.
- 194 Ibidem, p. 128.
- 195 Ibidem, p. 129.
- 196 Ibidem, p. 127.
- 197 Ibidem, p. 115.
- 198 Ibidem, p. 140.

-
- 199 Ibidem, pp. 139-140.
200 Ibidem, p. 138.
201 Ibidem, pp. 139-140.
202 Ibidem, p. 22.
203 Ibidem, p. 40.
204 Ibidem.
205 Ibidem, p. 48.
206 Ibidem, p. 57.
207 Ibidem, p. 80.
208 Ibidem, p. 81.
209 Ibidem.
210 Ibidem, p. 56.
211 Ibidem, p. 53.
212 Ibidem, p. 55.
213 Ibidem, p. 62.
214 Ibidem, p. 85.
215 BENEVOLO, Leonardo apud TOURNIKOTIS, op. cit., p. 27.
216 Ibidem, p. 94.
217 Ibidem, p. 96.
218 Ibidem.
219 BENEVOLO, Leonardo apud TOURNIKOTIS, op. cit., p. 100.
220 Ibidem, p. 107.
221 Ibidem, p. 96.
222 Ibidem, p. 107.
223 Ibidem, p. 108.
224 Ibidem, p. 107.
225 TOURNIKOTIS, op. cit., p. 108.
226 Ibidem, p. 98.
227 Ibidem, p. 99.
228 Ibidem, p. 98.
229 Ibidem, p. 105.
230 Ibidem, p. 146.
231 Ibidem, p. 151.
232 Ibidem, p. 150.
233 Ibidem, p. 162.
234 Ibidem, p. 163.
235 Ibidem, p. 165.
236 Ibidem.
237 Ibidem, p. 168.
238 Ibidem, p. 174.
239 Ibidem, p. 175.
240 Ibidem, p. 180.
241 Ibidem, p. 168.
242 PERRET, Auguste citado por COLLINS, Peter apud TOURNIKOTIS, op. cit., p. 178.
243 Ibidem, p. 178.
244 Ibidem, p. 179.
245 Ibidem, p. 180.
246 Ibidem, p. 169.
247 Ibidem, p. 188.
248 Ibidem, p. 183.
249 Ibidem, p. 181.
250 Ibidem, p. 176.
251 Ibidem, pp. 184-185.
252 Ibidem, p. 186.
253 Ibidem, p. 188.
254 Ibidem.
255 Ibidem, p. 198.
256 Ibidem, p. 193.

-
- 257 Ibidem, p. 198.
- 258 Ibidem, p. 212.
- 259 Ibidem, p. 214.
- 260 Ibidem, p. 202.
- 261 Ibidem, p. 198.
- 262 Ibidem.
- 263 Ibidem, p. 195.
- 264 Ibidem, p. 209.
- 265 Ibidem.
- 266 Ibidem, p. 210.
- 267 Ibidem, p. 199.
- 268 Ibidem, p. 214.
- 269 Ibidem, p. 211.
- 270 Ibidem, p. 199.
- 271 Ibidem, p. 215.
- 272 TINEM, Nelci. O Alvo do Olhar Estrangeiro – O Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Editora Universitária, 2006.
- 273 Ibidem, p. 212.
- 274 Ibidem, p. 25.
- 275 Ibidem.
- 276 Ibidem, p. 27.
- 277 Ibidem.
- 278 COSTA, Lúcio (1929) apud TINEM, op. cit., p. 44.
- 279 BRUAND, Yves (1981) apud TINEM op. cit., p. 56.
- 280 XAVIER, Alberto. (Org.). Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini/Abea/FVA, 1987.
- 281 FERRAZ, Geraldo (1965) apud TINEM, op. cit., p. 56.
- 282 BRUAND, Yves (1981) apud TINEM, op. cit., p. 57.
- 283 COSTA, Lúcio (1929) apud TINEM, op. cit., p. 28.
- 284 TINEM, op. cit., p. 27.
- 285 Ibidem, p. 34.
- 286 Ibidem.
- 287 Ibidem, p. 35.
- 288 Ibidem.
- 289 Ibidem.
- 290 Ibidem, p. 101.
- 291 PEVSNER, apud TINEM, op. cit., p. 102.
- 292 Ibidem, p. 102.
- 293 Ibidem, p. 103.
- 294 Ibidem.
- 295 Ibidem, p. 104.
- 296 BENEVOLO, Leonardo (1960) apud TINEM, op. cit., p. 114.
- 297 Ibidem, p. 116.
- 298 Ibidem, p. 113.
- 299 Ibidem, p. 116.
- 300 ARGAN, Giulio Carlo, segundo TINEM, op. cit., p. 21.
- 301 TINEM, op. cit., p. 123..
- 302 Ibidem, p. 93.
- 303 ZEVI, Bruno apud TINEM, op. cit., p. 96.
- 304 Ibidem, p. 96.
- 305 Ibidem, p. 97.
- 306 Ibidem.
- 307 TAFURI, Manfredo apud TINEM, op. cit. p. 125.
- 308 FRAMPTON, Kenneth apud TINEM, op. cit., p. 126.
- 309 Ibidem, p. 128.
- 310 Ibidem.
- 311 Ibidem, p. 129.
- 312 GROPIUS, Walter. Bauhaus: Novarquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 82.
- 313 Ibidem, p. 82.

-
- 314 Em depoimento a John Peter apud PETER, John. The oral history of modern architecture: interviews with the greatest architects of the twentieth century. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1994, pp. 73-74.
- 315 GROPIUS, op. cit., p. 76.
- 316 Ibidem, p. 76.
- 317 HITCHCOCK, H. R. Painting Toward Architecture. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948, p. 38.
- 318 GROPIUS, op. cit., p. 44.
- 319 Ibidem, p. 44.
- 320 Ibidem, p. 94.
- 321 Ibidem, p. 37-38.
- 322 Ibidem, p. 39.
- 323 Ibidem, p. 77.
- 324 Ibidem.
- 325 Ibidem, p. 88.
- 326 Ibidem, p. 89.
- 327 GROPIUS, Walter Address to the Bauhaus Students in BENTON, Tim, BENTON, Charlotte e SHARP, Dennis. Form and Function – A source book for the History of Architecture and Design 1890-1939. Londres: The Open University, 1975, p. 80.
- 328 PETER, op. cit., pp. 63-64.
- 329 Cf. Françoise Ducrot apud OZENFANT, Amedée e JEANNERET, Charles-Édouard. Depois do Cubismo. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 11.
- 330 OZENFANT e JEANNERET, op. cit., p. 76.
- 331 Ibidem, p. 73.
- 332 Ibidem, p. 56.
- 333 Ibidem, p. 25.
- 334 Ibidem, p. 50.
- 335 Ibidem, p. 57.
- 336 Ibidem, p. 55.
- 337 Ibidem, p. 58.
- 338 Ibidem, p. 52.
- 339 LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. XXXI.
- 340 Cf. COOKE, Catherine Chernikov – The construction of architectural and machine forms in Architectural Design 53 5/6-1983.
- 341 OZENFANT e JEANNERET, op. cit., p. 56.
- 342 Ibidem, p. 41.
- 343 Ibidem.
- 344 Ibidem, p. 63.
- 345 ATKINS, Robert. Art Spoke – A guide to Modern Ideas, Movements, and Buzzwords, 1848-1944. New York: Abbeville, 1993, p. 194.
- 346 OZENFANT e JEANNERET, op. cit., p. 32.
- 347 Ibidem, p. 75.
- 348 Ibidem, p. 77.
- 349 Ibidem, p. 66.
- 350 LE CORBUSIER, op. cit., p. 133.
- 351 OZENFANT e JEANNERET, op. cit., p. 44.
- 352 LE CORBUSIER, op. cit., p. 3.
- 353 Ibidem, p. 10.
- 354 Ibidem, pp. 16-17.
- 355 Ibidem, p. 27.
- 356 Ibidem, p. 27.
- 357 Ibidem, p. 101.
- 358 Ibidem, p. 47.
- 359 Ibidem, p. 153.
- 360 Ibidem, p. 89.
- 361 BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 357.
- 362 LE CORBUSIER e OZENFANT. Purism in BENTON, Tim, BENTON, Charlotte e SHARP, Dennis. Form and Function – A source book for the History of Architecture and Design 1890-1939. Londres: The Open University, 1975, pp. 89-90.
- 363 Ibidem, p. 90.
- 364 Ibidem, p. 89.
- 365 BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 120.
- 366 Ibidem, p. 120.
- 367 Ibidem, p. 121.
- 368 Ibidem.

-
- 369 NOBRE, Ana Luiza (et. altri). Um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, pp. 181-189.
- 370 LEONÍDIO, Otávio apud Lucio Costa, historiador? in NOBRE et altri, op. cit., p. 185.
- 371 XAVIER, Alberto. (Org.). Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini/Abea/FVA, 1987, p.27.
- 372 Ibidem, p. 26.
- 373 Ibidem, p. 28.
- 374 Ibidem, p. 26.
- 375 Ibidem, p. 27.
- 376 Ibidem, pp. 26 – 27.
- 377 Ibidem, p. 26.
- 378 Ibidem, p. 28.
- 379 Ibidem, p. 32.
- 380 WISNIK, Guilherme in A arquitetura lendo a cultura NOBRE et altri, op. cit., p. 39.
- 381 Ibidem, p. 38.
- 382 SEGRE, Roberto Ideologia e estética no pensamento de Lucio Costa in NOBRE et altri, op. cit., p. 105.
- 383 ARAÚJO, Ricardo Bezaquen apud Nas asas da razão: ética e estética na obra de Lucio Costa in NOBRE et altri, op. cit., p. 60.
- 384 MARTINS, Carlos A. F. Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas NOBRE et altri, op. cit., pp. 71-83.
- 385 ARANTES, Otília Beatriz Fiori in Esquema de Lucio Costa NOBRE et altri, op. cit., p. 89.
- 386 Ibidem, p. 93.
- 387 Ibidem, p. 98.
- 388 Ibidem, p. 87.
- 389 GRAY, Camilla. L'Avant Garde Russe dans l'Art Moderne. Paris: Thames and Hudson SARL, 2003.
- 390 ARANTES, Otília Beatriz Fiori, op. cit., p. 99.
- 391 Ibidem, p. 100.
- 392 COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura. Revista da Diretoria de Engenharia da PDF, Rio de Janeiro: 3-9, jan. 1936.
- 393 XAVIER, Alberto. (Org.), op.cit., p. 39.
- 394 Ibidem.
- 395 Ibidem, p. 40.
- 396 Ibidem, p. 39.
- 397 Ibidem, p. 30.
- 398 Ibidem, p. 35.
- 399 Ibidem, p. 31.
- 400 Ibidem, p. 35.
- 401 Ibidem.
- 402 Ibidem, 31.
- 403 Ibidem, p. 37.
- 404 HITCHCOCK, H. R. Modern Architecture – Romanticism and Integration. New York: Payson & Clarke Ltd., 1929, p. 187.
- 405 Ibidem, p. 161.
- 406 TOURNIKIOTIS, Panatotis. The Historiography of Modern Architecture. Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 136.
- 407 Hitchcock, 1929, p. 209.
- 408 Ibidem, p. 210.
- 409 Ibidem, pp. 60-61.
- 410 Ibidem, p. 201.
- 411 Ibidem, p. 188.
- 412 Ibidem, p. 156.
- 413 Ibidem, p. 181.
- 414 Ibidem, p. 167.
- 415 J.J.P. Oud, 1921 apud Hitchcock, 1929, p.175.
- 416 Hitchcock, 1929, p. 157.
- 417 Ibidem, p. 158.
- 418 Ibidem, p. 156.
- 419 Ibidem, p. 158.
- 420 Ibidem, p. 178.
- 421 Ibidem, p. 178.
- 422 Ibidem, p. 182.
- 423 HITCHCOCK, H.R. e JOHNSON, P. The International style: architecture since 1922. New York: W. W. Norton & Co. Inc., 1995.
- 424 FLEMING, John, HONOUR, Hugh e PEVSNER, Nikolaus. Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture. London: Penguin Books, 1999, pp. 285-286.
- 425 HITCHCOCK, H. R. e JOHNSON, P. op.cit..

-
- 426 TOURNIKIOTIS, op. cit., p. 140.
- 427 HITCHCOCK, H. R. e JOHNSON, P., op. cit..
- 428 JOHNSON, P. Foreword to the 1995 Edition in HITCHCOCK, H. R. e JOHNSON, P., op.cit., pp. 13-17.
- 429 HITCHCOCK, H. R., 1948, p. 27.
- 430 HITCHCOCK e JOHNSON, op.cit., pp. 38-39.
- 431 HITCHCOCK, 1948, p. 52.
- 432 Ibidem.
- 433 Ibidem, p. 53.
- 434 Ibidem.
- 435 Ibidem, p. 75.
- 436 Questão discutida no Capítulo VIII, Architecture and Building, HITCHCOCK, 1948, pp. 90-95.
- 437 HITCHCOCK, 1948, p. 85.
- 438 Ibidem, p. 88.
- 439 Ibidem, p. 247.
- 440 Ibidem, p. 34.
- 441 Ibidem, p. 35.
- 442 Ibidem, p. 36.
- 443 GROPIUS, op. cit., p. 132.
- 444 JOHNSON, P. Foreword to the 1995 Edition in HITCHCOCK, H. R. e JOHNSON, P., op. cit., p. 16.
- 445 SARTORIS, Alberto, cf. Françoise Jaunin em <http://www.athenaeum.ch/oeuvre.htm> (acesso 1/06/2006, 9:14hs)
- 446 KAUFMANN, Emil. De Ledoux a Le Corbusier – Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985, p.74.
- 447 Ibidem, pp. 70-71.
- 448 Ibidem, p. 51.
- 449 Ibidem, p. 29.
- 450 Ibidem, p. 22.
- 451 Ibidem, p. 89.
- 452 Ibidem, pp. 69-70.
- 453 Ibidem, p. 59.
- 454 Ibidem, p. 37.
- 455 Ibidem, p. 40.
- 456 Ibidem.
- 457 Ibidem, p. 33.
- 458 Ibidem, p. 71.
- 459 Ibidem, p. 34.
- 460 Ibidem, pp. 72-73.
- 461 Ibidem, p. 54.
- 462 Ibidem.
- 463 Ibidem.
- 464 Ibidem.
- 465 Ibidem, p. 65.
- 466 Ibidem, p. 74.
- 467 Ibidem, p. 72.
- 468 Ibidem, pp. 29-30.
- 469 Ibidem, pp. 70-71.
- 470 Ibidem.
- 471 Ibidem, p. 59.
- 472 Ibidem, pp. 34-35.
- 473 Ibidem, p. 90.
- 474 Ibidem, p. 89.
- 475 Ibidem, p. 80.
- 476 Ibidem, pp. 80-81.
- 477 Ibidem, pp. 79-80.
- 478 Ibidem, p. 91.
- 479 Ibidem, p. 90.
- 480 Ibidem, p. 91.
- 481 Ibidem, pp. 74-75.
- 482 Ibidem, p. 94.
- 483 Ibidem, p. 94.

484 PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design – From William Morris to Walter Gropius*. Middlesex: Penguin Books Ltd., 1974, p. 17.

485 Ibidem, p. 21.

486 Ibidem.

487 Ibidem, p. 22.

488 Ibidem, p. 23.

489 Ibidem, p. 24.

490 Ibidem, p. 26.

491 Ibidem.

492 Ibidem.

493 Ibidem, p. 31.

494 WRIGHT, F.L., apud PEVSNER, 1974, p. 31.

495 Ibidem, p. 32.

496 Ibidem, p. 37.

497 Ibidem.

498 Ibidem, p. 45.

499 Ibidem, p. 53.

500 Ibidem.

501 Ibidem.

502 Ibidem, p. 68.

503 Ibidem, p. 70.

504 Ibidem, p. 88.

505 Ibidem, p. 70.

506 Ibidem, p. 71.

507 Ibidem.

508 Ibidem, p. 75.

509 Ibidem, p. 88.

510 Ibidem, p. 89.

511 Ibidem, p. 96.

512 Ibidem, p. 147.

513 Ibidem.

514 Ibidem, p. 182.

515 GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo, Arquitetura – O desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: MartinsFontes, 2004, p. 701.

516 Ibidem, p. 896.

517 Ibidem, p. 701.

518 Ibidem, p. 51.

519 Ibidem, p. 463.

520 Ibidem, p. 466.

521 Ibidem, p. 462.

522 Ibidem, p. 461.

523 Ibidem, p. 472.

524 Ibidem, p. 473.

525 Ibidem, p. 463.

526 Ibidem, p. 549.

527 Ibidem, p. 466.

528 Ibidem, pp. 491-592.

529 Ibidem.

530 Ibidem, p. 178.

531 Ibidem, p. 897.

532 Ibidem.

533 Ibidem.

534 SHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso* in SHAPIRO, 2002, p. 36.

535 Ibidem, p. 39.

536 Ibidem.

537 Ibidem, p. 41.

538 Ibidem, p. 150.

539 Ibidem, p. 158.

540 Ibidem, p. 161.

541 GIEDION, op. cit., p. 471.

-
- 542 Ibidem.
- 543 Ibidem.
- 544 Ibidem.
- 545 Ibidem, p. 178.
- 546 Ibidem, p. 179.
- 547 Ibidem, p. 471.
- 548 Ibidem.
- 549 Ibidem.
- 550 Ibidem.
- 551 Ibidem.
- 552 Ibidem, p. 610.
- 553 Ibidem, p. 548.
- 554 Ibidem.
- 555 Ibidem, p. 549.
- 556 Sobre as relações desse expediente da pintura de Le Corbusier com sua arquitetura ver REICHLIN, Bruno. Jeanneret-Le Corbusier, Painter-Architect in BLAU, Eve and TROY, Nancy J.. Architecture and Cubism. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- 557 GIEDION, op. cit., p. 568.
- 558 Ibidem, p. 556.
- 559 Ibidem.
- 560 Ibidem, p. 568.
- 561 Ibidem.
- 562 Ibidem, p. 569.
- 563 FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. x.
- 564 FLEMING, John, HONOUR, Hugh e PEVSNER, Nikolaus. Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture. London: Penguin Books, 1999, p. 242.
- 565 GIEDION, op. cit., p. 521.
- 566 Ibidem, p. 237.
- 567 Ibidem, p. 493.
- 568 Ibidem, p. 524.
- 569 Ibidem, p. 525.
- 570 Ibidem.
- 571 Ibidem.
- 572 Ibidem, p. 524.
- 573 Ibidem.
- 574 Ibidem.
- 575 Ibidem, p. 521.
- 576 Ibidem.
- 577 ROWE, Colin e SLUTZKY, Robert. Transparency – With a Commentary by Bernhard Hoesli and an Introduction by Werner Oechslin. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1997.
- 578 Polêmica comentada em diversos artigos reunidos em BLAU, Eve and TROY, Nancy J., op. cit..
- 579 Le Corbusier apud BANHAM, op. cit., p. 500.
- 580 SARTORIS Alberto Introduzione alla architettura moderna. Milano: Ulrico Hoepli, 1943, p. 3.
- 581 Ibidem, p. 162.
- 582 The Architect's Yearbook: 2, London 1948, pp.12-23, cf. HITCHCOCK, 1948, p. 50.
- 583 HITCHCOCK, 1948, p. 11.
- 584 Ibidem, p. 54.
- 585 Ibidem, p. 44.
- 586 Ibidem, p. 14.
- 587 Ibidem, p. 16.
- 588 DENIS, Maurice. A Definition of Neo-Traditionalism (1890) in NOCHLIN, Linda. Impressionism and Post-Impressionism 1874-1904 – Sources and Documents. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966, p. 187.
- 589 HITCHCOCK, 1948, p. 14.
- 590 HARRISON, Charles. Abstração, figuração e representação in HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis e PERRY, Gill. Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX . São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 222.
- 591 HITCHCOCK, 1948, p. 13.
- 592 Ibidem, p. 14.
- 593 Ibidem, p. 22.
- 594 Ibidem, p. 23.

-
- 595 Ibidem.
- 596 Ibidem, p. 15.
- 597 Ibidem.
- 598 Ibidem.
- 599 Ibidem, pp. 8 a 10.
- 600 Ibidem, p. 9.
- 601 Ibidem, p. 10.
- 602 Ibidem.
- 603 Ibidem, p. 24.
- 604 Ibidem.
- 605 Ibidem.
- 606 Ibidem, p. 24.
- 607 Ibidem.
- 608 Ibidem, p. 26.
- 609 Ibidem.
- 610 Ibidem, p. 28.
- 611 Ibidem.
- 612 Ibidem, p. 30.
- 613 Ibidem.
- 614 Ibidem.
- 615 Ibidem, p. 32.
- 616 Ibidem.
- 617 Ibidem.
- 618 Ibidem.
- 619 Ibidem, p. 50.
- 620 Ibidem, p. 52.
- 621 Ibidem.
- 622 Ibidem.
- 623 Ibidem, p. 52.
- 624 Ibidem, p. 54.
- 625 Ibidem.
- 626 Ibidem, p. 45.
- 627 Ibidem, p. 48.
- 628 Ibidem, p. 20.
- 629 Ibidem, p. 10.
- 630 Ibidem, p. 20.
- 631 Ibidem.
- 632 Ibidem, p. 18.
- 633 Ibidem.
- 634 Ibidem, p. 20.
- 635 Ibidem, p. 34.
- 636 Ibidem.
- 637 Ibidem, p. 36.
- 638 Ibidem.
- 639 Ibidem.
- 640 Ibidem, p. 72.
- 641 Ibidem,
- 642 Ibidem, p. 38.
- 643 Ibidem.
- 644 Ibidem, p. 42, ver nota ao pé da página.
- 645 Ibidem, p. 44.
- 646 Ibidem.
- 647 Ibidem.
- 648 Ibidem, p. 42.
- 649 Ibidem, p. 38.
- 650 Ibidem, p. 42.
- 651 GROPIUS, op. cit., pp. 39-40 e HITCHCOCK, op. cit., p. 50.
- 652 ZEVI, Bruno. Poetica de la arquitectura neoplasticista. Buenos Ayres: Editorial Victor Lerú, 1966, p. 5.

-
- 653 Ibidem, p. 7.
- 654 Ibidem.
- 655 Ibidem, p. 24.
- 656 Ibidem.
- 657 Ibidem, p. 28.
- 658 Ibidem, p. 121-122.
- 659 Ibidem, p.7.
- 660 Ibidem, p. 12-25.
- 661 Ibidem, p. 12.
- 662 Ibidem.
- 663 Ibidem.
- 664 Ibidem, p. 13.
- 665 Ibidem, p. 12.
- 666 Ibidem, p. 13.
- 667 Ibidem.
- 668 Ibidem.
- 669 Ibidem.
- 670 Ibidem, p. 12.
- 671 Ibidem, p. 14.
- 672 Ibidem.
- 673 Ibidem.
- 674 Ver sobre isso o obituário de Zevi publicado no jornal Inglês The Guardian, disponível em <http://www.guardian.co.uk/obituaries/story/0,,230995,00.html> (acesso 28/05/2006 10:08hs).
- 675 ZEVI, op. cit., p. 15.
- 676 Ibidem.
- 677 Ibidem, p. 16.
- 678 Ibidem, p. 18.
- 679 PERLOFF, Nancy. The Puzzle of El Lissitsky's artistic Identity in PERLOFF, Nancy e REED, Brian (Org.). Situating El Lissitsky: Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles: Getty Reseach Institute, 2003, p. 7.
- 680 GIEDION, op. cit., p. 515.
- 681 ZEVI, op. cit., p.20.
- 682 Ibidem, p.22.
- 683 Ibidem, p.21.
- 684 Ibidem, p.23.
- 685 Ibidem.
- 686 Ibidem.
- 687 Ibidem, p.24.
- 688 Ibidem, p. 22.
- 689 Ibidem, p. 9.
- 690 Ibidem, p. 49.
- 691 Ibidem, p. 7.
- 692 Ibidem, p. 4.
- 693 Ibidem, p.21.
- 694 Ibidem, p. 101.
- 695 Ibidem.
- 696 Ibidem, p. 23.
- 697 Ibidem,.
- 698 Ibidem, p. 33.
- 699 Ibidem, p. 39.
- 700 Ibidem, p. 40.
- 701 Ibidem, p. 77.
- 702 Ibidem, p. 51.
- 703 Ibidem, p. 92.
- 704 Ibidem, p. 23.
- 705 Ibidem, p. 72.
- 706 Ibidem, p. 31.
- 707 Ibidem, p. 96.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – Do Iluminismo aos Movimentos contemporâneos*. São Paulo: Schwarcz, 1999.

_____. *A Crítica de Arte e a História da Arte*. In. . _____. *Arte e Crítica da Arte*. Tradução: Helena Gubernatis. Lisboa. Estampa, 1988.

ATKINS, Robert. *Art Spoke – A guide to Modern Ideas, Movements, and Buzzwords, 1848-1944*. New York: Abbeville, 1993.

ARCHITECTURAL DESIGN FRONTIERS: ARTISTS E ARCHITECTS. London, 1997.

BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BENTON, Tim, BENTON, Charlotte e SHARP, Dennis. *Form and Function – A source book for the History of Architecture and Design 1890-1939*. Londres: The Open University, 1975.

BLACKBURN, Simon. *Dictionary of Philosophy*. Oxford, New York: Oxford University press, 1996.

BLAU, Eve and TROY, Nancy J. *Architecture and Cubism*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

BOUDON, Philippe. *Phillippe Boudon Sur l'espace Architectural – Essai d'épistémologie de l'architecture*. Paris: Dunod, 1971.

BOUDON, Philippe (et. altri). *Enseigner la conception architecturale – Cours d'architecturologie*. Paris: Éditions de la Villette, 1994.

BOWLT, John E. (Org.). *Russian Art of the Avant-Garde – Theory and Criticism 1902-1934*. New York: The Viking Press, 1976.

BROADBENT, Geoffrey e WARD, Anthony. *Design Methods in Architecture*. Londres: Lund Humphries Publishers Limited, 1969.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRUMFIELD, William Craft. *A History of Russian Architecture*. Cambridge: The University of Washington Press, 2004.

CHILVERS, Ian. *A Dictionary of Twentieth-Century Art*. New York: Oxford University Press, 1999.

CHIPP, Herchel B. *Theories of Modern Art – A Source Book by Artists and Critics – With Contributions by Peter Selz and Joshua C. Taylor*. U.S.A.: The Regents of the University of California, 1968.

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CONRADS, Ulrich. *Programs and manifestoes on 20th century architecture*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press.

COSTAKIS, George. *Russian Avant-Grade Art – The George Costakis Collection*. London,: Thames and Hudson, 1981.

COTRIM, Cecilia & FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

COOPER, David (Org.). *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

COOPER, Douglas. *The Cubist Epoch*. Londres: Phaidon Press, 1998.

CROSS, Nigel. *Developments in Design Methodology*. Chichester: John Wiley and Sons, 1984.

CURTIS, Penelope. *Sculpture - 1900–1945*. New York: Oxford University Press, 1999.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos – Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DOIG, Allan. *Theo Van Doesburg: painting into architecture, theory into practice*. New York : Cambridge University Press, 1986.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus – 1919-1933*. Köln: Taschen, 2001.

ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ELLIOT, David. *New Worlds – Russian Art and Society 1900-1937*. London: Thames and Hudson, 1986.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FLEMING, John, HONOUR, Hugh e PEVSNER, Nikolaus. *Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*. London: Penguin Books, 1999.

FORGÁCS, Benson. *Between Worlds – a sourcebook of central european avant-gardes, 1910-1930*. California: Los Angeles County Museum of Art and the MIT Press, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GEIGER, Jason e WOOD, Paul. *Art of the Twentieth Century – A Reader*. New Haven e London: Yale University Press, 2003.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo, Arquitetura – O desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art – From Futurism to the Present*. New York: Thames & Hudson, 2001 (Edição revista e ampliada).

GRAY, Camilla. *L'Avant Garde Russe dans l'Art Moderne*. Paris: Thames and Hudson SARL, 2003.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUGGENHEIM MUSEUM. *Kazimir Malevich Suprematism*. Catálogo. New York: Guggenheim Museum Publication, 2003.

HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis e PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

_____ e WOOD (org.). *Art in Theory 1900-2000 – An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Oxford e Carlton: Blackwell Publishing, 2003.

HITCHCOCK, H. R. *Modern Architecture – Romanticism and Integration*. New York: Payson & Clarke Ltd., 1929

_____. *Painting Toward Architecture*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948

_____. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Penguin Books, 1958

_____ e JOHNSON, P. *The International style: architecture since 1922*. New York: W. W. Norton & Co. Inc., 1955.

JAFFE, Hans L. C.. *De Stijl*. London: Thames and Hudson, 1970.

_____. *Mondrian*. New York: Abrams, 1985.

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier – Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985.

KRAUSS, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. U.S.A.: MIT Press, 1981.

_____. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. U.S.A.: MIT Press, 1986.

KRUFT, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York: Zwemmer, 1994.

KUSPIT, Donald. *Signs of Psyche in Modern and Post-Modern Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

LAWSON, Bryan. *How designers think – the design process demystified*. Oxford: Architectural Press, 2000.

LEACH, Neil (ed.). *Rethinking Architecture – A Reader in Cultural Theory*. Londres: Routledge, 1997.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEMOINE, Serge. *Dada*. Paris: Éditions Hazan, 2005.

LODDER, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

LYNTON, Norbert (Org.). *O Mundo da Arte – Enciclopédia das Artes Plásticas em Todos os Tempos - Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, s.d..

_____. *The Story of Modern Art*. London: Phaidon Press, 1998.

MACEY, David. *Dictionary of Critical Theory*. Londres: Penguin Books, 2001.

MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da Universidade Federal de Viçosa, 1995.

MALGRAVE, Harry Francis. *Modern Architectural Theory – A Historical Survey, 1673-1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de Termos Artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1998.

MILNER, John. *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

MONTANER, J. M. *Arquitectura y Critica*. 2002.

MUMFORD, Lewis. *Art and Technics*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1952.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Malévitch architectones peintures dessins*. Collections. Paris: 1980.

NAKOV, Andrei B. *Malevitch Ecrits*. Paris: Champ Libre, 1975.

NELSON, Robert S., SHIFF, Richard. *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago, 1992.

NÉRET, Gilles. *Kazimir Malevitch e o Suprematismo*. Köln: Taschen, 2003.

NOBRE, Ana Luiza (et. altri). *Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

NOCHLIN, Linda. *Impressionism and Post-Impressionism 1874-1904 – Sources and Documents*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966.

OZENFANT, Amedée e JEANNERET, Charles-Édouard. *Depois do Cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PAPADAKIS, A., COOKE, C. e BENJAMIN, A. (Org.). *Deconstruction: omnibus volume*. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 1989.

PAYNE, Michael (Org.). *A Dictionary of Critical and Cultural Theory*. Oxford: Blackwell, 1997.

PERLOFF, Nancy e REED, Brian (Org.). *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2003.

PETER, John. *The oral history of modern architecture: interviews with the greatest architects of the twentieth century*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 1994.

PETROVA, Evgenya (et altri). *Malevich – Artist and Theoretician*. Paris: Flammarion, 1990.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design – From William Morris to Walter Gropius*. Middlesex: Penguin Books Ltd., 1974.

PIOTROWSKI, Andrej e ROBINSON, Julia. *The Discipline of Architecture*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2001.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. U.S.A.: Harvard University Press, 1968.

ROTZLER, Willy. *Constructive Concepts – A History of Constructive Art from Cubism to the Present*. Switzerland: ABC Edition Zurich, 1977.

ROWE, Colin e SLUTZKY, Robert. *Transparency – With a Commentary by Bernhard Hoesli and an Introduction by Werner Oechslin*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1997.
 ROWE, Peter. *Design Thinking*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

ROWELL, Margit. *Planes – The Planar Dimension*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979.

SARTORIS Alberto. *Introduzione alla architettura moderna*. Milano: Ulrico Hoepli, 1943.

SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da Arte em Picasso*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

SCULLY Jr., Vincent. *Modern Architecture – The Architecture of Democracy*. New York: George Braziller, 1961.

SCHULTZ-DORNBURG, Julia. *Arte y Arquitectura: nuevas afinidades/Art and Architecture: new affinities*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1980.

STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna – Segunda Edição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ltda, 1991.

STATE RUSSIAN MUSEUM (Leningrad); STATE TRETIAKOV GALLERY(Moscow);

STEDELIJK MUSEUM (Amsterdam). *Kazimir Malevich. 1878-193. C  t  logo*. Moscou, Ed. Ministry Of Culture, 1988.

TAYLOR Mark C. *Disfiguring – Art, Architecture, Religion*. U.S.A.: University of Chicago Press, 1992.

THE ARMAND HAMMER MUSEUM OF ART AND CULTURAL CENTER . Kazimir Malevich 1878 – 1935. Matthew Drutt (Org). C  t  logo. Los Angeles, 1990.

TINEM, Nelci. *O Alvo do Olhar Estrangeiro – O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. Jo  o Pessoa: Editora Universit  ria, 2006.

TOURNIKIOTIS, Panatotis. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

TSCHUMI, Bernard e CHENG, Irene (Org.). *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. New York: The Monacelli Press, Inc. 2003.

_____ e BERMAN, Matthew (Org.). *Index Architecture*. Cambridge and London: The MIT Press, 2003.

WARNCKE, Carsten-Peter. *De Stijl 1917-1931*. Frankfurt: Benedikt Taschen, 1994.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. S  o Paulo: Martins Fontes, 1989.

XAVIER, Alberto. (Org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma gera  o*. S  o Paulo: Pini/Abea/FVA, 1987.

ZEVI, Bruno. *Poetica de la arquitetura neoplastica*. Buenos Ayres: Editorial Victor Ler  , 1966.

_____. *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Giulio Einaudi editore, 5   ed    o, 1975.

_____. *Saber Ver a Arquitetura*. S  o Paulo: Martins Fontes, 2002.