

2 Arquitetura moderna e tradição clássica

Referências à tradição clássica – especialmente à Antigüidade greco-romana – não chegaram a desaparecer por completo da arquitetura moderna, embora tenham sido incorporadas de modo abstrato à nova linguagem. Boa parte da crítica ortodoxa rechaçou essas relações ou evitou propositalmente colocá-las em evidência, para não corromper a idéia do novo que sustentou o Movimento Moderno. Por outro lado, é amplamente difundida pela historiografia da arte e da arquitetura a tese de que a arte moderna produzida no século XX tem sua origem mais remota no final do século XVIII, quando surge o Neoclassicismo. Como afirmou Argan,

“com Ledoux – escrevia Kaufmann em 1933 – tem início uma ‘nova continuidade’ que chega até Le Corbusier. Hoje, sabemos que prossegue ao menos até Louis Kahn e constitui um dos termos alternativos do debate contemporâneo segundo o qual a forma arquitetônica é autônoma e intrinsecamente significativa, no sentido de que não significa nada que lhe preexista, nem a configuração do espaço, nem a ordem da sociedade, nem a coerência de sua técnica”.¹

A origem da arquitetura moderna pode ser localizada no Neoclassicismo porque foi a cultura iluminista desse momento – caracterizada pela crítica radical dos princípios de autoridade vigentes – a primeira a pôr em cheque uma visão de mundo baseada em certezas intocáveis, ditadas em grande parte por dogmas religiosos, amplamente enraizados até então. O estudo da arquitetura neoclássica mostra-se de grande interesse para compreender as relações entre modernidade e tradição arquitetônica, uma vez que essa produção cumpriu um papel revolucionário ao mesmo tempo que operou uma volta severa à Antigüidade, estabelecendo com ela uma relação muito diversa daquela produzida nos períodos identificados com as culturas renascentista e barroca.

Ao contrário do que ocorria até aquele momento, o emprego do vocabulário da Antigüidade na arquitetura neoclássica está vinculado a um interesse arqueológico, de

¹ ARGAN, Giulio Carlo. “Arquitetura e ‘Enciclopédia’”. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 197. Os estudos que Emil Kaufmann dedicou aos arquitetos Boullée, Ledoux e Lequeu (realizados na década de 1930) mostraram que a arquitetura neoclássica – desprezada pelos modernos por ser considerada uma produção estéril, voltada à mera repetição dos exemplos do passado – tinha operado uma verdadeira revolução na disciplina arquitetônica. Conferir KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier - origem e desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

fundo científico, relacionado à motivação compartilhada por diversos campos do conhecimento em investigar as origens da civilização.² Índice disso é a valorização inédita da arte grega, que ocorreu quando os novos estudos de objetos e monumentos antigos mostraram que a arte romana, principal referência até meados do século XVIII, tinha como verdadeira matriz a produção artística da Grécia Antiga.³ Os artistas e teóricos neoclássicos rejeitavam os excessos retóricos da arte barroca, identificada com a decadência do Antigo Regime e da Igreja, e propunham uma volta ao momento originário em que a arte ocidental atingira a plenitude e ainda não fora corrompida pela história. Como mostrou Jean Starobinski, tratava-se de uma postura reflexiva, baseada numa atitude essencialmente crítica:

“eles retornam à Antigüidade – à escultura grega, aos desenhos dos vasos, à arquitetura romana – voltam a Mantegna, a Rafael, a Michelangelo, a Corregio: mas esse retorno não é, para eles, um capricho do gosto, uma preferência impulsiva; é uma decisão fundada em argumentos, uma escolha meditada. Depois de um século que lhes parece caracterizado pela exaltação desordenada dos valores sensíveis e das felicidades epidérmicas, eles se atribuem a missão de recolocar a arte sob a autoridade do pensamento. (...) E para redescobrir ao mesmo tempo a simplicidade e o vigor, para libertar a alma cativa de demasiados adornos, apelam à natureza, ao ideal, à arte dos primeiros séculos. Procuram retomar posse de uma verdade da qual acusam o barroco e o rococó de havê-los separado por uma floresta de ilusões”.⁴

Embora o Barroco e o Rococó sejam o alvo principal da rejeição dos neoclássicos, sua volta ao passado tampouco tem a ver com a visão humanista do Renascimento, pois no Iluminismo já não se acreditava mais na idéia de harmonia cósmica e divina. O abandono do sistema clássico de proporção matemática – fundamental nos séculos XV e XVI – revela, como veremos a seguir, as profundas transformações operadas pela arquitetura neoclássica por trás do vocabulário tradicional que continuava a ser adotado.

2.1

A visão humanista de harmonia cósmica e o sistema proporcional

No ambiente intelectual do Renascimento, o sistema proporcional numérico fazia parte de um conjunto de regras que circulava amplamente entre escolásticos, humanistas

² Conferir FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

³ Foram fundamentais para a valorização da arte grega no século XVIII os estudos do alemão Johannes Joachim Winckelmann, cuja obra mais conhecida, que trata da história da arte antiga, foi publicada pela primeira vez em 1764, provocando enorme impacto no ambiente artístico. Conferir WINCKELMANN, Johannes Joachim. *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar, 1989.

⁴ STAROBINSKI, Jean. *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, pp. 95-6.

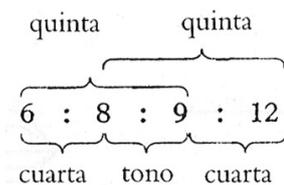
e artistas. Tratava-se de um conhecimento vinculado à ideia de que todas as manifestações da natureza, nas mais diversas escalas, seriam determinadas por um mesmo e único sistema de relações matemáticas. A crença de que esse conjunto de regras regia a harmonia universal (tanto no micro quanto no macrocosmo) fundamentava a concepção humanista de união entre arte e ciência.

Como esclarecem os estudos de Rudolf Wittkower,⁵ o sistema de harmonia musical era considerado a expressão mais evidente da ordem matemática universal, tendo sido ampla e duradoura a influência da descoberta feita por Pitágoras de que os intervalos mais consoantes entre as notas musicais eram determinados por relações matemáticas entre números inteiros 1, 2 e 3. Duas notas soando em intervalo de oitava, o menos tenso de todos, estabelecem uma relação de 1:2 entre a frequência de suas ondas sonoras, enquanto no intervalo de quinta, o segundo mais harmônico, a relação é de 2:3. Esses dois intervalos somados ao de quarta (3:4) formam a base do sistema musical grego. A partir dessa concepção, Platão estabeleceu que as relações entre os números pertencentes às progressões geométricas 1:2:4:8 e 1:3:9:27 determinavam a estrutura de todos os elementos da natureza e, conseqüentemente, da própria alma humana.

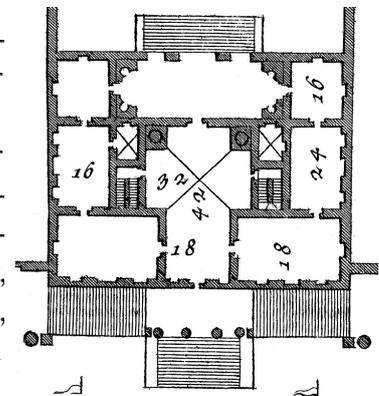
É por esse motivo que os arquitetos do Renascimento buscavam estruturar os projetos a partir do sistema proporcional harmônico, seguindo as regras estabelecidas por Leon Batista Alberti em meados do século XV. De acordo com esse sistema, cada elemento do edifício deveria estar em correspondência com o todo, como demonstraria Palladio no século seguinte, ao indicar as dimensões dos cômodos nas plantas de suas casas. Ainda segundo Wittkower, Palladio já acrescentara alterações ao sistema de Alberti, incluindo relações matemáticas inéditas que correspondiam às novidades do sistema musical do século XVI.⁶ Intervalos mais dissonantes que os determinados por Pitágoras haviam sido incorporados à música, dando origem a relações harmônicas não restritas às seqüências de números fundamentais.

Quase simultaneamente, Michelangelo já deixara de lado a noção humanista de equilíbrio estático em sua arquitetura, estabelecendo, nas palavras de Giulio Carlo Argan, “o valor absoluto e autônomo de uma plástica que não tem justificações naturalistas”.⁷ A tradição do século XVI foi sendo rompida paralelamente às profundas transformações na ciência e noutros campos da cultura. Com a ruína progressiva da crença humanista de harmonia universal, o sistema proporcional foi caindo em desuso até deixar de ser

⁵ WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.



A relação numérica entre os intervalos musicais.



Palladio, *Villa Pisani*, Bagnolo: planta cotada publicada nos *Quatro Livros da Arquitetura*.

⁶ Idem, “El problema de la proporción armónica en arquitectura”. In: *ibidem*. Texto publicado pela primeira vez em 1949.

⁷ ARGAN, “Módulo-medida e módulo-objeto”. In: *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, p. 97.

um conhecimento difundido entre os arquitetos, e restringir-se ao pequeno círculo teórico especializado. O impacto das idéias iluministas no século XVIII e seus conseqüentes desdobramentos no século XIX agravaram ainda mais o processo de ruína do sistema clássico de proporções, como afirma Wittkower:

“Uma nova concepção de mundo determinou a demolição sistemática de toda a estrutura da estética clássica, e a visão humana experimentou uma transformação decisiva neste processo. A proporção se converteu numa questão de sensibilidade individual, e o arquiteto se libertou por completo da escravidão das proporções matemáticas. Esta é a atitude que foi inconscientemente adotada pela maioria dos arquitetos e pelo público até os nossos dias”.⁸

⁸ WITTKOWER, ibidem, p. 194 (tradução minha).

A nova maneira de conceber a idéia de proporcionalidade indica a mudança radical da abordagem estética consolidada com o Iluminismo, pois o valor dos objetos artísticos deixa de ser determinado pela conformidade a regras pré-definidas e passa a ser construído na relação direta com o indivíduo.

2.2

O Neoclassicismo e o nascimento da arquitetura autônoma

O sentido revolucionário da arquitetura neoclássica foi encarnado de modo exemplar na arquitetura dos franceses Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), mais célebres por seus projetos visionários que por suas escassas obras construídas. Segundo Emil Kaufmann,⁹ a principal inovação promovida na arquitetura a partir da obra desses dois mestres foi a conquista da *autonomia*, dada pela possibilidade inédita de conceber os edifícios fora do domínio de princípios externos à disciplina, como as leis que determinavam previamente as proporções segundo a crença na perfeita proporcionalidade do cosmos. Se as novas descobertas científicas vinham destruindo progressivamente a concepção de um universo regido harmoniosamente por forças divinas, a arte não podia permanecer incólume. A noção de representação, baseada na expressão de conceitos sustentados antes pela autoridade da tradição que pela comprovação científica, passou por sucessivos abalos, até ser plenamente rejeitada pelas vanguardas modernas do século XX. O pensamento iluminista está na origem desse processo porque se caracteriza, na definição

⁹ KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, op. cit.

de Argan, pela “consciência de que em uma cultura livre e leiga o método crítico deve ocupar o lugar da autoridade do sistema”.¹⁰

Um dos aspectos que indicam as profundas transformações operadas pela nova estética do século XVIII é a substituição da noção de *modelo* pela de *tipo*. Os dois conceitos indicam diferentes maneiras de lidar com referências, pois, como explicou Argan, o modelo está no “objeto cuja forma pode ser imitada” – o que pressupõe uma realidade dada *a priori* –, enquanto o tipo funciona como uma “constante que se transmite através das mudanças históricas”, ou como um “esquema conceitual que pode se manifestar em muitas configurações diversas”.¹¹ Há “imitação” em ambos os casos, mas a noção de modelo pressupõe uma “imitação mecânica”, enquanto a idéia de tipo indica uma “imitação moral”,¹² que não determina de antemão qualquer configuração formal. É por essa razão que, ainda que a referência às formas e estilos do passado não tenha desaparecido na obra de Boullée e Ledoux, o sentido dessa arquitetura é fundamentalmente antiestilístico, por trabalhar com as formas em sua acepção tipológica, buscando extrair delas as qualidades *essenciais* que residem por trás da imagem exterior. A natureza prossegue sendo uma referência, mas é vista agora como uma realidade a ser conhecida empiricamente, tomada como o “ambiente da vida social e individual”,¹³ e não mais como criação divina a ser revelada e reproduzida. É da análise dos fenômenos singulares e variados da natureza que se podem extrair as características comuns que formam o tipo, ou sua configuração irreduzível, procedimento que pode ser aplicado também aos monumentos da história.

A manipulação tipológica que se desenvolve na arquitetura neoclássica é a responsável por “qualificar” os edifícios, para que cada um deles possa manifestar sua destinação no ambiente público da cidade. Foi a atenção à dimensão simbólica e comunicativa desenvolvida por essa produção que a levou a ser conhecida como *architecture parlante*. Usando para a distinção de seus edifícios a definição tipológica, o neoclassicismo abriu novas possibilidades de resolver uma questão que esteve sempre presente na tradição arquitetônica: a expressão do *caráter*.

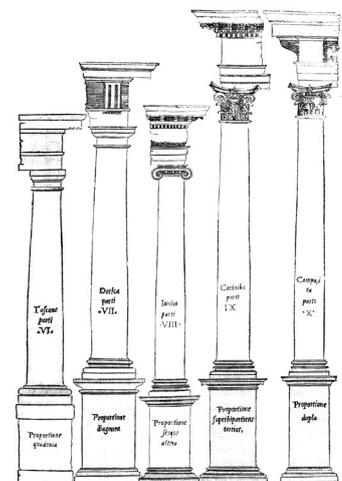
Tão antigo quanto a história da disciplina, o tema da caracterização na arquitetura já tinha sido tratado por Vitruvius, que ensinava como a forma dos templos antigos e seus ornamentos se adequavam à natureza das divindades aos quais eram dedicados: a ordem dórica, proporcionada de acordo com o corpo masculino, expressaria força e virilidade; a ordem coríntia, mais delgada como os corpos femininos, evocaria graça e delicadeza, e assim por diante. No

¹⁰ ARGAN. “Arquitetura e ‘Enciclopédia’”. In: op. cit., p. 199.

¹¹ Idem, ibidem, p. 199.

¹² Idem, ibidem, p. 199.

¹³ Idem, ibidem, p. 199.



As ordens da arquitetura segundo Sebastiano Serlio (1540).

século XVIII, os ensinamentos vitruvianos foram a base da nova abordagem de Jacques-François Blondel, figura central da *Académie Royale d'Architecture* de Paris de 1762 até o seu falecimento, em 1774. O teórico e professor difundiu a idéia de que a expressão que definia o caráter bem como a monumentalidade de uma *grande architecture* deveria ser obtida sobretudo com a manipulação das massas, legando à ornamentação um papel acessório e quase supérfluo. Foi essa a concepção que fundamentou o desenvolvimento da arquitetura neoclássica, que, sem deixar de empregar as referências da Antigüidade, em especial as da cultura grega, afastou-se da tradição renascentista e barroca ao associar a expressão de monumentalidade e caráter principalmente à experiência estética proporcionada pela composição de volumes prismáticos e pouco adornados.¹⁴ As ordens clássicas passaram ao plano decorativo, que é apenas uma das dimensões a considerar na expressão arquitetônica.¹⁵

Segundo Kaufmann, a nova maneira de compor as massas adotada pela arquitetura neoclássica representa uma profunda ruptura com o sentido de *unidade* que se apresentava, com algumas particularidades, tanto no Renascimento como no Barroco. Vale lembrar a célebre concepção defendida por Alberti que, inspirado em Vitruvio, escrevera em seu tratado *De re aedificatoria*, de 1452, que a obtenção de beleza depende da:

“integração racional e proporcional de todas as partes de um edifício, de tal modo que cada elemento mostre dimensões e formas absolutamente estáveis e que nada possa ser acrescentado ou subtraído sem destruir a harmonia do conjunto”.¹⁶

A definição de Alberti indica que, se é típico do Renascimento que cada uma das partes possa ser distinguível individualmente, elas continuam dependentes do conjunto unitário, não sendo separáveis dele. Isso se agrava no Barroco, quando as partes se fundem numa totalidade mais orgânica, tornando difícil sua própria percepção individual, uma vez que o todo se sobrepõe às partes. Kaufmann mostra como, na arquitetura neoclássica, “ritmo, simetria de proporções, equilíbrio das partes – preceitos importantes para os artistas e teóricos clássicos, todos esses meios eficazes de unidade – começam a ser desatendidos de forma visível”,¹⁷ dando lugar a maior liberdade na disposição de fachadas e a uma independência particular nas grandes massas das partes internas. Para o autor, “a independência das partes constitui a conquista mais relevante do processo de renovação arquitetônica do final do século XVIII”.¹⁸ Tão nova é a maneira de relacionar as partes de um edifício, livre dos

¹⁴ Conferir ETLIN, Richard A. *Symbolic Space: French Enlightenment architecture and its legacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

¹⁵ Quatremère de Quincy (1755-1849), importante membro da *Académie des Beaux-Arts de Paris* e teórico vinculado à estética neoclássica, escreveu em *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques* [Paris: A. Le Clère, 1832], que o *caráter* que manifesta o propósito do edifício deveria ser obtido de três maneiras principais: pelas formas em planta e elevação; pelo uso dos ornamentos; e pela disposição das massas e dos materiais na construção.

¹⁶ Apud WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., p. 20 (tradução minha).

¹⁷ KAUFMANN. *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, op. cit., p. 71 (tradução minha).

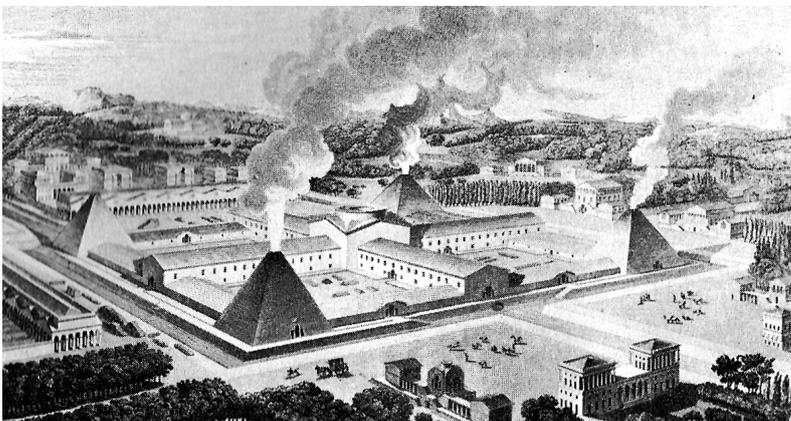
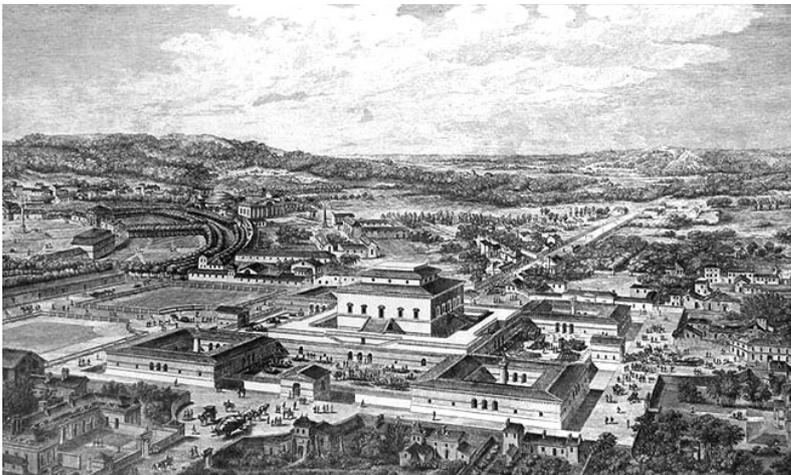
¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 70 (tradução minha).

princípios clássicos de harmonia proporcional pré-estabelecida, que Kaufmann prefere não mais falar em partes, mas em *unidades independentes*, que possuem existência autônoma, e sintetiza:

“por moderna disposição das partes pressupomos a livre união entre elementos individuais que não precisam sacrificar sua existência particular e cuja forma obedece tão somente ao fim a que se destina. Sua própria lei interna determina sua forma”.¹⁹

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 71 (tradução minha).

É o que vemos nos projetos que Ledoux elaborou para a Cidade Ideal de Arc-et-Senans, ao redor das Salinas de Chaux, em 1773. Os projetos para o mercado e para a fundição de canhões são ambos feitos por diversos blocos contidos num perímetro quadrado com um edifício mais alto no centro. Kaufmann observa que a rígida geometria dos conjuntos indica antes uma organização racional que uma postura contemplativa, pois, ao contrário dos espaços cenográficos barrocos, de nenhum lugar se pode ver as partes fundirem-se numa imagem única. São exemplos da livre associação de elementos independentes, cujas formas não



Ledoux, mercado e fundição de canhões, Cidade Ideal de Chaux, Arc-et-Senans, 1778.

são geradas por um crescimento orgânico, mas mantêm sua integridade na composição do complexo.

A mudança de rumo da arquitetura neoclássica deve ser compreendida além dos aspectos formais – a ruptura com a unidade das partes da arquitetura clássica vem junto com o abandono da noção de “representação” da harmonia cósmica divina, o que indica uma visão de mundo completamente transformada. Assim como os diversos campos do conhecimento devem obedecer às suas próprias regras, definidas de acordo com princípios leigos e racionais, a arquitetura autônoma pressupõe que cada parte do edifício tenha como principal referência a lógica interna do projeto, dentro da qual as formas são livremente definidas, como nas composições com pavilhões independentes de Ledoux, ou nos sólidos geométricos grandiosos de Boullée. Desvinculando-se de conceitos exteriores à disciplina e assumindo sua capacidade de autodefinição, a arquitetura integra-se, por fim, à cultura iluminista da determinação, por cada área do saber, de suas próprias especificidades.

2.3

A composição elementar na tradição acadêmica e na arquitetura moderna

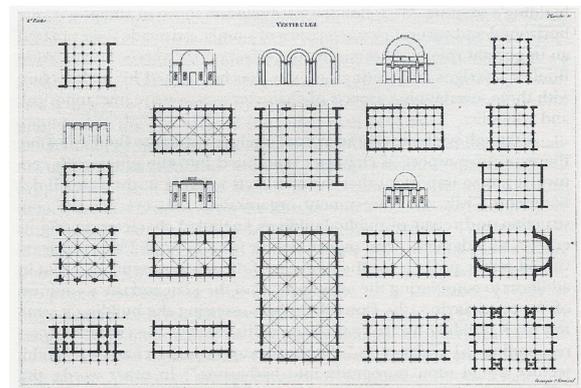
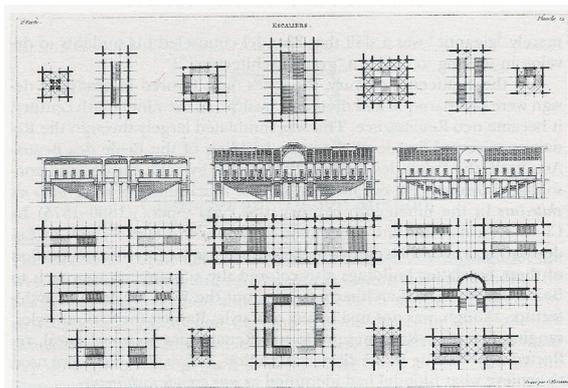
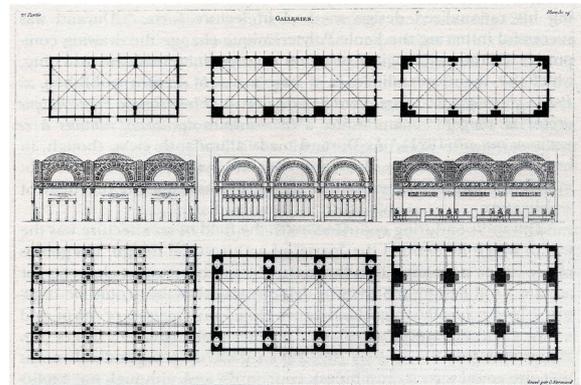
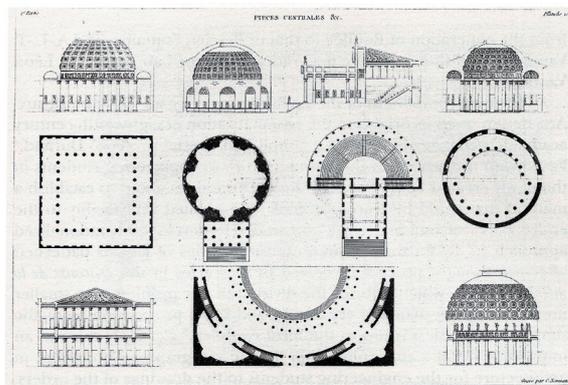
O êxito da revolução arquitetônica provocada pelas obras de Boullée e Ledoux deve-se em grande medida à incorporação de seus preceitos no sistema acadêmico de ensino na França, de onde puderam se espalhar para diversas partes do mundo ocidental. O princípio compositivo que tinha sido então inaugurado foi sistematizado pelo aluno de Boullée, Jean-Nicolas-Louis Durand, cujas lições de arquitetura – publicadas em 1802 e 1805 e aperfeiçoadas em 1821 – levaram as idéias dos mestres revolucionários a serem amplamente difundidas e ensinadas oficialmente ao longo de todo o século XIX e ainda nas primeiras décadas do século XX.²⁰ O fato de Durand ter atuado como professor apenas na *École Polytechnique* de Paris – no curso de arquitetura para estudantes de engenharia – não foi empecilho para a consolidação de suas idéias entre os arquitetos, pois seus ensinamentos foram rapidamente adotados pela *École de Beaux-Arts*, que os desenvolveu e os transformou na própria base do bem sucedido ensino acadêmico.

Como explica Richard Etlin, o que fazia com que a abordagem extremamente racionalizada de Durand não fosse voltada apenas para engenheiros, mas para quaisquer profissionais envolvidos com a produção arquitetônica, era o fato de seu método poder ser perfeitamente aplicado a

²⁰ O primeiro livro de Durand, publicado em dois volumes em 1802 e 1805, foi *Précis de leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. O aperfeiçoamento dessas lições foi publicado em 1821 sob o título *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique depuis sa réorganisation: Précédée d'un sommaire des leçons relatives à ce nouveau travail*.

uma extensa gama de programas e a diversas escalas de edifícios.²¹ Sua principal contribuição para o projeto de arquitetura foi a forma didática de definir o edifício como um conjunto de partes articuladas entre si, sendo as principais correspondentes aos vestibulos, escadas, cômodos, pátios, galerias e corredores. Com plantas desenhadas em papel reticulado, Durand ensinava como esses elementos fundamentais da constituição dos edifícios podiam ser organizados hierarquicamente, dispondo-os de acordo com uma estrutura de eixos principais e secundários. A ordenação hierárquica ao longo de eixos de simetria era um aspecto firmemente enraizado na prática acadêmica do século XVIII, mas a composição neoclássica caracterizava-se por uma ordem mais idealizada, que valorizava o uso de apenas dois eixos perpendiculares de simetria, dividindo o edifício preferencialmente em quatro partes iguais. Os exemplos pedagógicos de Durand ajudaram a liberar a arquitetura dessa rigidez, organizando os edifícios de acordo com uma simetria bilateral mais flexível, com um eixo principal cortado por diversos outros perpendiculares a ele. Embora ainda vinculada à organização simétrica e ao sentido monumental, a flexibilidade que passava a ser admitida no projeto foi fundamental para que a nova noção de articulação do espaço arquitetônico chegasse até o século XX. Segundo Etlin, na aplicação do método de Durand,

²¹ ETLIN. *Symbolic Space: French Enlightenment architecture and its legacy*, op. cit.



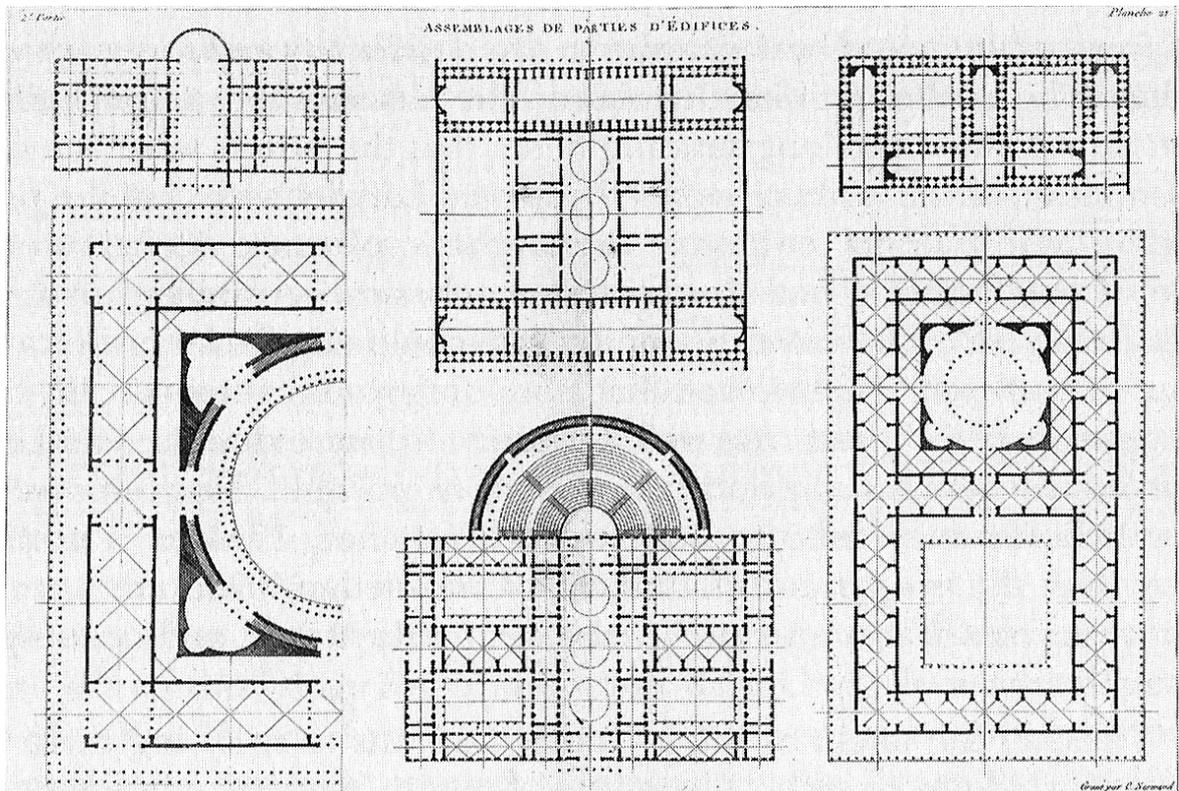
Durand, as partes da composição arquitetônica: salões, galerias, escadas, foyers.

“o resultado era uma composição na qual o encadeamento monumental da circulação gerava uma clara e hierárquica organização do espaço interior que, por sua vez, complementava a *grande architecture* das fachadas exteriores e a grandiosa proporção dos cômodos internos e corredores. A habilidosa coordenação seqüencial entre os espaços de circulação e os cômodos criou o que Le Corbusier chamou nos anos de 1920 de ‘*promenade architecturale*’”.²²

²² ETLIN, *ibidem*, p. 53 (tradução minha).

Diferente de seu mestre Boullée e da grande maioria de seus contemporâneos da *École de Beaux-Arts*, Durand não valorizava a dimensão estética da arquitetura, mas concentrava-se sobretudo em seus aspectos utilitários, acreditando que a adequação ao caráter e a própria obtenção da beleza seriam consequência automática da correta aplicação de princípios econômicos e funcionais ao projeto e à construção do edifício. Mesmo sendo essa uma concepção limitante da disciplina, trata-se de um passo adiante na liberação da arquitetura de preceitos longamente consolidados pela tradição. Como observou Kaufmann, “os esquemas planimétricos elementares de Durand devem ser avaliados como soluções novas e independentes, liberadas de toda vinculação anterior, de toda a opinião preconcebida de ‘beleza’”.²³ Exemplos extraídos da obra de Boullée, dos projetos que concorriam ao *Grand Prix de Rome* e de outros edifícios

²³ KAUFMANN, *ibidem*, p. 81 (tradução minha).



Durand, princípios de composição: articulação de partes dos edifícios.

acadêmicos, eram analisados em sua lógica abstrata nas lições de Durand, baseadas sobretudo num *método* de projeto, que não determinava de antemão o aspecto final da composição. É por essa razão que seus princípios analíticos, embora amplamente consolidados pelo ensino acadêmico, puderam continuar a ser valorizados por alguns arquitetos de vanguarda.

O elo entre o método ensinado por Durand e o sistema compositivo aplicado no século XX passa pela atuação de um outro professor acadêmico, Julien Guadet, cujos cursos ministrados na *École de Beaux-Arts* de Paris foram reunidos nos cinco volumes de *Éléments et Théories de l'Architecture*.²⁴ Apesar de ter sido publicado pela primeira vez em 1901, essa obra sintetiza o conhecimento acumulado durante décadas de ensino acadêmico, e não introduz novidades significativas ao que já tinha sido dito por Durand em 1821. O livro de Guadet foi a base dos estudos de boa parte dos arquitetos modernos, e sua influência sobre eles foi um dos objetos de análise de Reyner Banham em *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*.²⁵

Banham mostra que, na concepção que Guadet desejava perpetuar, a arte de projetar era sinônimo de composição, ou seja, a arquitetura deveria preocupar-se sobretudo com o modo de organizar espacialmente elementos funcionais e estruturais, previamente estabelecidos pela análise do programa e pelas características dos materiais. O resultado dessa operação, similar ao método de Durand, era a determinação de volumes funcionais que, por sua vez, deviam ser devidamente arranjados na configuração do todo do edifício. Essa abordagem não é nada incompatível com as noções vigentes na arquitetura da primeira metade do século XX que, segundo o autor, baseava-se nos mesmos princípios de distinção analítica de funções e de articulação volumétrica.

Mesmo que continuassem a aplicar esses princípios em seus projetos, os arquitetos modernos não admitiam de modo algum que sua prática fosse identificada com a disciplina acadêmica. A concepção científica e funcional que defendiam não parecia compartilhar dos mesmos princípios de uma arquitetura envolvida com os estilos antigos, como a produzida pelo sistema *Beaux-Arts*. A teoria de Guadet estava de fato vinculada àquela combatida estética acadêmica; no entanto, suas lições não tratavam diretamente de considerações estilísticas. Na opinião de Banham, “o ponto central de seu afastamento do problema estilístico é o sentido *large et sévère* em que ele entendia a palavra *classique*”.²⁶ Guadet tinha em mente um “classicismo a-histórico”, de acordo com o qual o sentido profundo da arquitetura

²⁴ GUADET, Julien. *Elements et théorie de l'architecture*. Paris: Librairie De La Construction Moderne, 1909.

²⁵ BANHAM, Reynar. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979. O autor investiga os elementos históricos que prepararam a gestação da arquitetura moderna – a influência dos escritores acadêmicos e racionalistas e dos movimentos artísticos de vanguarda –, e chega até as diversas tendências que efetivamente deram corpo ao Movimento Moderno na década de 1920 – a arquitetura holandesa, em particular o *De Stijl*, o caso francês, personificado em Le Corbusier, e o exemplo alemão, especialmente a Bauhaus.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 33.

grega seria o *modo racional e correto de construir*. Esses pressupostos racionalistas vinculam-se, como já vimos, aos valores iluministas corporificados na arquitetura neoclássica do século XVIII, e estão na origem tanto da arquitetura acadêmica do século XIX, quanto do Movimento Moderno do século XX, apesar das radicais diferenças de linguagem nos dois últimos casos. Estando o discurso de Guadet sobre o método de projeto desvinculado, em tese, de proposições estilísticas, as lições que veiculava no ambiente da tradição acadêmica puderam permanecer silenciosamente nas obras de uma nova arquitetura, cujas formas com certeza estavam muito além do que ele poderia imaginar.

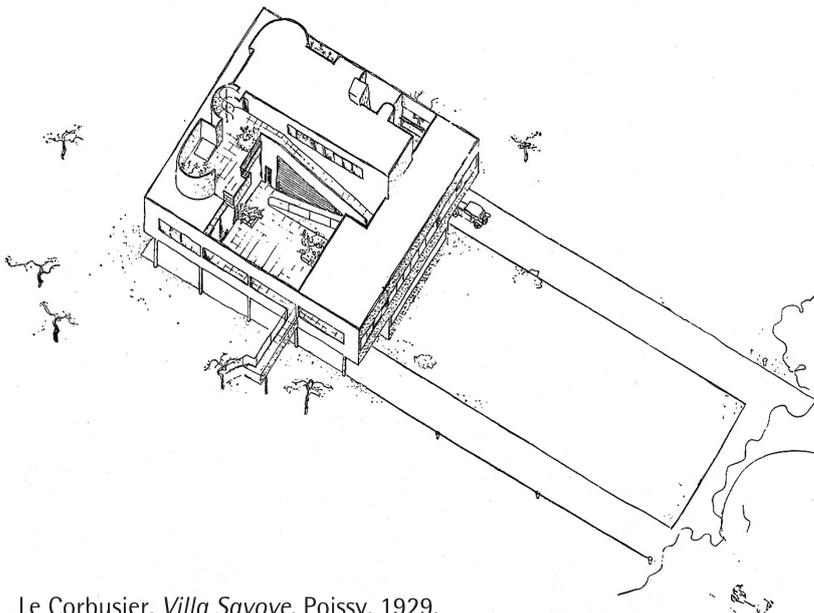
De acordo com Banham, nem mesmo o desejo de afirmar uma estética que expressasse a nova condição industrial foi, nos anos 1920, capaz de substituir a concepção tradicional amplamente enraizada na disciplina arquitetônica, pois “o método cumulativo de projetar perseguido em muitos ramos da tecnologia da máquina era surpreendentemente semelhante à composição elementar de Guadet”.²⁷ O autor seleciona dois exemplos que demonstram sua opinião. Mies van der Rohe, no Pavilhão de Barcelona, de 1928, “segue um modo de ocupar o espaço que é estritamente elementarista”, baseado na composição de planos verticais e horizontais, ainda que seu objetivo fosse simbolizar algo bem distinto da arquitetura tradicional: o “espaço contínuo mensurável”.²⁸ Algo semelhante poderia ser dito sobre o modo de formalização empregado por Le Corbusier na *Villa Savoye*, de 1929. A casa, rica em símbolos da vida moderna, seria facilmente comparável a uma composição abstrata feita do arranjo de distintos elementos geométricos dentro de uma moldura pré-determinada pela planta quadrada. Para Ban-



Mies van der Rohe,
Pavilhão de Barcelona, 1928.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 512.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 502.



Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1929.

ham, a condição de obras de arte de exemplos como esses estava muito mais nos aspectos simbólicos e visuais da composição que nos funcionalistas e, no entanto, a última acepção prevaleceu sobre as primeiras na interpretação da arquitetura moderna durante as décadas seguintes. Mesmo se admitíssemos que a arquitetura moderna foi norteadada por uma concepção mais funcionalista que formal e simbólica, não haveria nesse aspecto específico uma ruptura profunda com o sistema de projeto ensinado no século XIX, uma vez que a abordagem utilitária já tinha sido defendida por Durand muito antes dessa polêmica vir à tona. Sendo assim, o aspecto funcionalista não é empecilho para a compreensão da influência dos ensinamentos acadêmicos na produção do século XX.

2.4 Modernidade e Classicismo na arquitetura “purista” de Le Corbusier

Se no século XVIII a arquitetura já tinha conquistado seu estatuto de autonomia, rompendo com boa parte dos ideais preconcebidos de beleza difundidos pela cultura clássica, como podiam esses valores continuar a ser defendidos pelo mais influente dos arquitetos modernos, Le Corbusier? Essa é a questão que não cessou de intrigar Argan, um defensor da idéia de modernidade como ruptura, na qual se insere a produção racionalista da arquitetura.

Em “Arquitetura e Ideologia”,²⁹ o autor discute as afinidades e diferenças entre o “Racionalismo” e o “Classicismo”. Mesmo considerando-as posições fundamentalmente opostas, Argan admite influências entre as duas visões de mundo, sobretudo nos períodos de vigência do racionalismo filosófico. Seria afim com o Racionalismo a noção clássica de ordenação da natureza segundo leis cognoscíveis, se não fosse a crença na imutabilidade dessas leis. Ele explica como o fundamento geométrico construtivo da forma, compartilhado por ambas as visões, estaria, no Classicismo, baseado nas estruturas fundamentais da natureza, enquanto no Racionalismo, a geometria diria respeito a uma concepção inatural, baseada na “estrutura lógica da consciência”.

Segundo Argan, os arquitetos racionalistas não estariam preocupados com a natureza, mas com a sociedade. Além da diferença de foco, o autor defende que há uma diferença de postura, já que o sujeito moderno não atuaria de acordo com verdades imutáveis encontradas na natureza, mas buscaria agir sobre a sociedade no sentido de transformá-la.

²⁹ ARGAN. “Arquitetura e Ideologia”. In: *Projeto e Destino*, op. cit.

Em suma, a arte moderna seria essencialmente oposta ao Classicismo, porque este estaria baseado na manutenção de valores pré-estabelecidos de “eterna beleza universal”, enquanto aquela teria um sentido fundamentalmente antinaturalista e progressista, assentado no “processo de contínua determinação e superação de valores”.³⁰ Mais que “racionalista”, a arte moderna exige, para Argan, uma “racionalidade em ato”, uma consciência que construiria a si e ao mundo simultaneamente.

³⁰ Idem, *ibidem*, p.76.

Partindo do pressuposto de que o valor de toda arte define-se pelo caráter projetivo, dado pela capacidade de transformar o contexto em que se insere, Argan não podia aceitar que a arquitetura moderna mantivesse os parâmetros estabelecidos de beleza clássica, como fazia Le Corbusier. Não que o autor não reconhecesse o sentido transformador das obras do arquiteto. O alvo da antipatia de Argan era sua atuação, que partia da constituição de um *sistema* – uma analítica pronta para ser empregada em qualquer situação –, diferente de um *método* de enfrentar os problemas à medida que esses se apresentam.

“Ao termo de seu processo, Le Corbusier se encontra numa posição fundamentalmente clássica, é um classicismo sem frisos, ordens, colunas, mas igualmente certo dos valores fundamentais, em certo sentido, igualmente naturalistas: o equilíbrio dos volumes, o harmônico desdobrar-se das superfícies, a clareza das linhas simples e das proporções claras, a ‘beleza’ do problema bem colocado são apenas o segredo de um novo acordo entre o homem e o mundo natural. Tudo, para ele, se torna fácil, lógico, espontâneo: talvez demais.”³¹

³¹ ARGAN. “A Arquitetura Moderna”. In: *Projeto e Destino*, op. cit., p. 169.

Havia, de fato, um aspecto paradoxal na modernidade de Le Corbusier, o que não ofuscava seu empenho em defender uma renovação radical na produção artística, incorporando à arquitetura os benefícios da era industrial para torná-la uma expressão afinada com o espírito de seu tempo. No entanto, o arquiteto não desejava aderir à efemeridade característica da era industrial, pretendia antes produzir uma arte que fosse conectada com o modo de produção contemporâneo e, ao mesmo tempo, exprimisse as qualidades de “beleza universal” das grandes obras da tradição clássica. Sua obra, tanto arquitetônica quanto teórica, é marcada por esse dualismo fundamental.

Para Le Corbusier, o que caracterizava sua época não era a aceleração que desestruturava cada vez mais as certezas estabelecidas; a atualidade seria, ao contrário, uma nova era de equilíbrio em que o homem, munido das recentes conquistas tecnológicas, disporia dos meios adequados às

suas aspirações artísticas, estando por fim apto a devolver à arte o sentido de harmonia fundamental. No raciocínio de Le Corbusier, a técnica moderna, racionalista por essência, não era um fim em si mesma, mas deveria pôr-se a serviço de um particular idealismo estético, mais exatamente, aquele que voltava a identificar o belo ideal com a forma bem proporcionada.

Visando a restabelecer o mesmo sentido de harmonia presente nas obras da Antigüidade, Le Corbusier não hesitou em recorrer, em plena efervescência das vanguardas históricas dos anos 1920, ao tradicional sistema de proporções matemáticas em alguns de seus projetos. Trata-se, de fato, de um procedimento bastante estranho à atitude típica moderna, de constante eliminação de todo tipo de convenção, como demonstrou Argan. Ainda assim, é preciso reconhecer que o uso que Le Corbusier faz das relações proporcionais numéricas, a princípio pertencentes a um conjunto de regras “convencionais”, não ameaça o evidente caráter moderno de sua arquitetura; ao contrário, revela que o sistema harmônico de proporções não é incompatível com a linguagem moderna.

Em seu texto de 1947, “The Mathematics of the Ideal Villa”,³² Colin Rowe investigou os elementos constituintes da linguagem arquitetônica de Le Corbusier, estabelecendo suas afinidades e diferenças com relação aos procedimentos clássicos da arquitetura. O autor analisa lado a lado pares de casas do arquiteto moderno e do renascentista italiano Andrea Palladio, procurando mostrar de que forma cada um deles utilizava os princípios da proporção matemática em seus projetos. Na análise comparativa entre a *Villa Stein* (1927) de Le Corbusier e a *Villa Foscari* (1550-1560) de Palladio, o autor mostra que ambas estão contidas em blocos únicos de volume correspondente, e são organizadas por um ritmo estrutural análogo. No transcorrer da argumentação, Rowe deixa claro que, apesar dessas e de outras semelhanças entre as duas casas, a utilização dos sistemas estruturais matemáticos em cada uma delas leva a resultados espaciais bastante distintos.

³² ROWE, Colin, “The mathematics of the ideal villa”. In: *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982-1997.

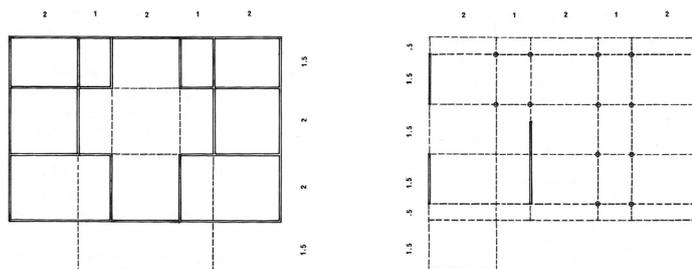
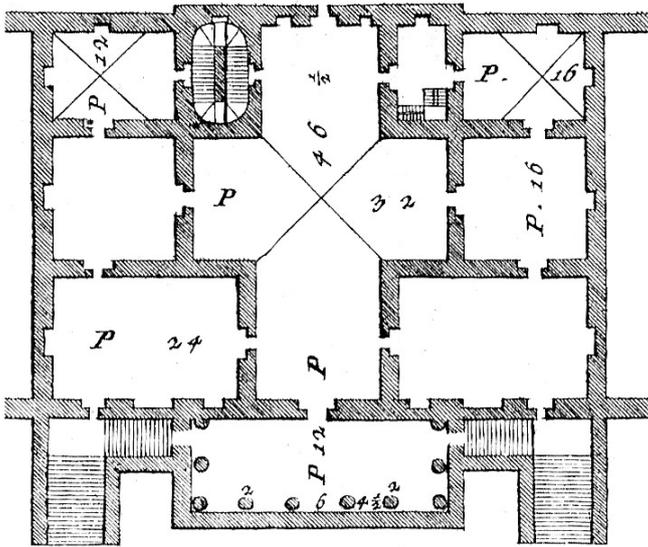


Diagrama analítico das plantas da *Villa Foscari* (Palladio) e da *Villa Stein* (Le Corbusier), segundo Colin Rowe.

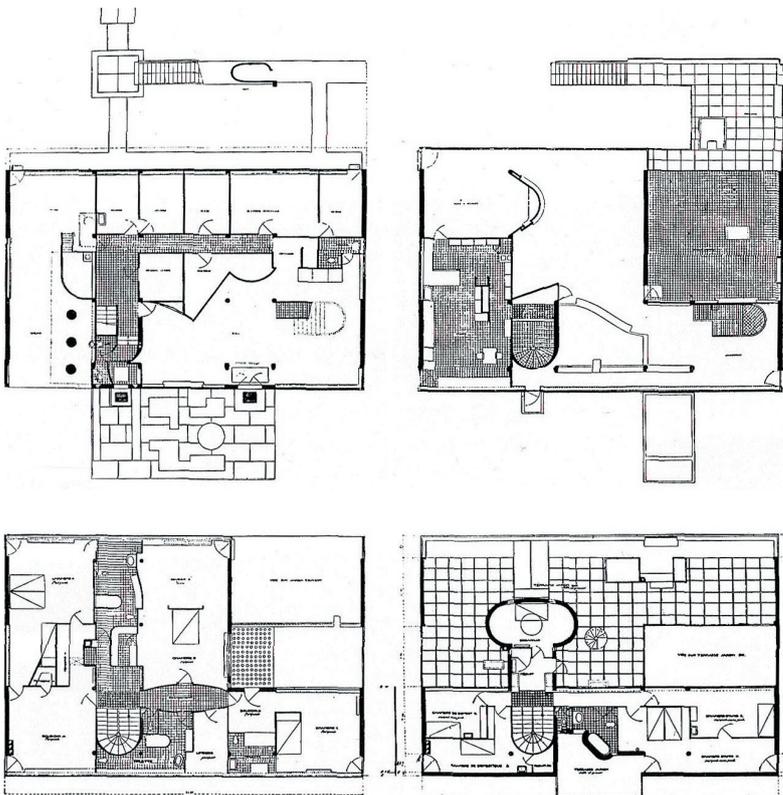


Palladio, *Villa Foscari*: planta, fachadas e saguão central.

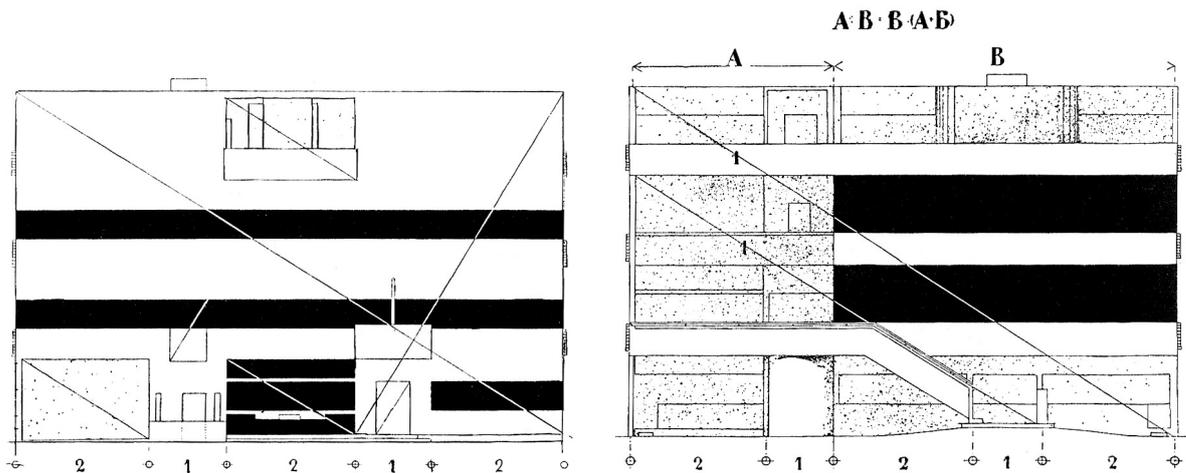
É na planta que Palladio aplica as regras com maior rigor, organizando-a ao longo de um eixo de simetria e dimensionando todos os cômodos por meio de relações proporcionais entre si. Na *Villa Foscari*, como em outros projetos do arquiteto, a liberdade de expressão plástica é maior no sentido vertical, como se vê tanto no interior, com o saguão central de altura dupla, quanto na fachada do edifício, onde a organização proporcional dilui-se na convivência com os elementos do repertório das ordens clássicas.



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210194/CA



Le Corbusier, *Villa Stein*, Garches, 1927: plantas e fachadas.

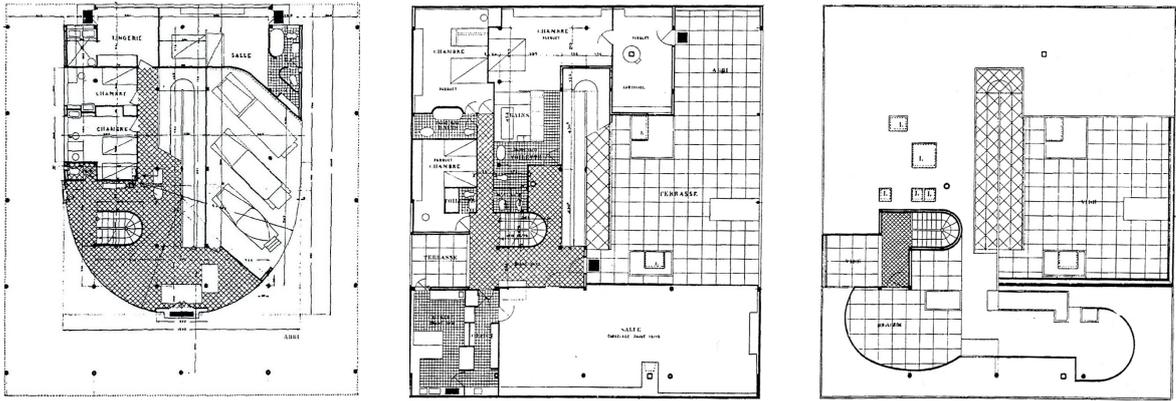


Le Corbusier, *Villa Stein*: desenho das proporções das fachadas norte e sul.

Le Corbusier, ao contrário de Palladio, não foca a atenção no centro espacial, mas dispersa o interesse visual nas extremidades do plano; por isso, distribui a malha estrutural de modo mais regular na *Villa Stein*.³³ A interpretação que o arquiteto faz das possibilidades abertas pela tecnologia do concreto armado é a exploração plástica da independência entre estrutura e vedação, que é visível na planta livre da casa, com encadeamento fluido e horizontal entre os espaços internos, distinto do sentido centralizado e hierárquico da obra de Palladio. Na *Villa Stein*, o sistema proporcional está menos na planta que na fachada, determinando a ordem visual dos elementos funcionais como janelas, portas, terraços e marquises. Desse modo, os rasgos, perfurações ou acréscimos ao bloco construído tencionam o volume, sem, contudo, destruir a imagem de sólido regular.

A utilização que Le Corbusier faz do sistema de proporção harmônica – condição que considerava vital para a manutenção da pureza visual dos volumes geométricos – é suficiente para vincular suas estratégias ao idealismo Platonico. Por outro lado, o funcionamento de suas operações de projeto está intimamente ligado aos desenvolvimentos da tecnologia da construção de seu tempo. O projeto para a *Villa Savoye* (1928-1929) exemplifica de modo paradigmático o procedimento plástico do arquiteto. A casa é uma demonstração cristalina do sistema dos “Cinco pontos para uma nova arquitetura”: planta livre, pilotis, teto-jardim, fachada livre e janela em fita. Conforme mostrou Alan Colquhoun, esses princípios são uma reinterpretação dos elementos tradicionais da arquitetura, segundo a dialética que confronta a ordem geométrica ideal com as necessidades da vida moderna:

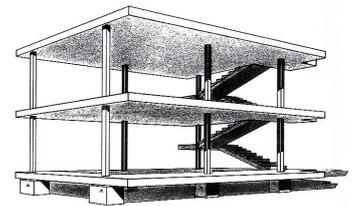
³³ Colin Rowe mostra como as duas casas estão estruturadas longitudinalmente segundo a proporção 2:1:2:1:2, enquanto transversalmente a *Villa Foscari* segue a proporção 1,5: 2: 2 (+1,5 no pórtico) e a *Villa Stein* 0,5:1,5:1,5:1,5:0,5 (+1,5 no terraço). Le Corbusier distribui a estrutura de modo mais igualitário e Palladio concentra maiores intervalos da malha no centro e na frente da planta. Conferir idem, *ibidem*.



Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1929: plantas.

“Em primeiro lugar, a planta e os volumes internos são liberados das restrições de estrutura e assumem configurações exigidas pela utilidade e conveniência. Ao mesmo tempo, tal liberdade permite que esses volumes assumam uma importância antropomórfica por meio de metáforas visuais, de uma maneira que esteja intimamente relacionada aos objetos representados nas pinturas puristas. Em terceiro lugar, o edifício é levantado sobre pilotis e possui uma cobertura plana, e a fachada (a superfície) projeta-se mais à frente da estrutura. Qualquer dessas três ações ajuda a conferir ao volume total o máximo isolamento e pureza”.³⁴

O sistema de Le Corbusier sem dúvida responde a aspirações ideais, mas não está de forma alguma restrito a elas, pois com o emprego de planta e fachada livres, os volumes prismáticos regulares podem acomodar em seu interior as necessidades funcionais do programa moderno. É o emprego da nova tecnologia do concreto armado, como definido na estrutura *Dom-ino*, que permite ao arquiteto conciliar rigor funcional e liberdade plástica. Embora tenha aberto um amplo campo de possibilidades para a arquitetura, seu



Le Corbusier, sistema *Dom-ino*, 1914.

³⁴ COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*, Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 110 (tradução minha).



Le Corbusier, *Villa Savoye*, vistas externa e internas.

sistema está circunscrito a um determinado conjunto de regras, que seria, na opinião de Colquhoun, a “purificação de uma tradição arquitetônica, e não o seu abandono”.³⁵ Enquanto no âmbito teórico permanecem sempre inconciliáveis as atitudes de idealidade formal e objetividade funcional, é este mesmo par de opostos que dá qualidade estética aos projetos de Le Corbusier. A convivência entre volumes puros e elementos utilitários nos edifícios corresponde à interação dialética entre ordem ideal (estética) e ordem programática (funcional).

Seguindo esse raciocínio, mesmo a metáfora de Le Corbusier da casa moderna como “máquina de morar” não pode ser entendida como pura exaltação das novas tecnologias, nem como um desejo de reproduzir na arquitetura a imagem dos objetos industriais. O que interessa ao arquiteto na máquina é sobretudo o aspecto auto-referente de suas formas, pois cada um de seus elementos é determinado estritamente pela função que desempenha no conjunto. Ainda segundo Colquhoun, outro engano seria deduzir daí que o procedimento do arquiteto é “funcionalista” no sentido pragmático do termo. É preciso afirmar que, para Le Corbusier, a função da arquitetura estava muito além da atenção às exigências da vida prática, sendo seu objetivo principal promover a elevação do espírito. É a essa função específica que deveriam se reportar as formas de sua arquitetura, que, igualmente às da máquina, não diriam respeito a nada exterior a elas. Colquhoun afirma que, assim como na pintura cubista, que abandonara a representação para fazer do quadro uma realidade plástica em si, o significado da arquitetura de Le Corbusier estaria inteiramente contido em suas próprias formas. O Cubismo, entretanto, apresentava certos limites para o arquiteto, que também se dedicava à pintura. Para retificá-lo, ele fundou com Amédée Ozenfant outra tendência – o Purismo – que pretendia fazer avançar a pesquisa Cubista, “purificando-a” dos excessos de deformação e desintegração da forma. O que importava, então, era encontrar as qualidades formais essenciais dos objetos, tornando-os “objetos-tipo”. Trata-se, mais uma vez, de um procedimento evidentemente Platônico.

É dessa mesma maneira que Le Corbusier se relaciona com os variados exemplos da arquitetura do passado. Mesmo compartilhando com Palladio a admiração pela Antigüidade e pelos princípios harmônicos dos edifícios da tradição clássica, o arquiteto moderno tinha plena consciência de que aquele universo não lhe pertencia e que não podia relacionar-se com ele tão abertamente como o arquiteto renascentista. Ele só poderia incorporar as referências concretas da história “purificando-as”, extraindo delas as

³⁵ Idem, *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 148 (tradução minha).

características essenciais. Das ruas, praças e edifícios de Atenas, Roma, Istambul ou mesmo Paris, era preciso reter as qualidades de “objetos-tipo”, aquelas elementares e repetíveis, para só então introduzi-las novamente na arquitetura, promovendo uma *síntese abstrata* de referências históricas. É a autonomia plástica do objeto arquitetônico que confere à obra de Le Corbusier seu caráter irrevogavelmente moderno. Apenas no regime moderno da autonomia da arte poderiam conviver elementos tão díspares como funcionalismo e idealismo estético.

2.5

Autonomia versus representação

A condição de autonomia é, para muitos autores, a própria definição de modernidade artística, e, como vimos, começou a ser conquistada principalmente durante o século XVIII, com o abandono de preceitos essenciais da tradição clássica, como a idéia pré-concebida de beleza universal e eterna. No campo das idéias, uma atividade autônoma não é compatível com a noção de representação – inerente aos ideais clássicos – pois pressupõe uma prática que não se apóia em quaisquer princípios exteriores a si mesma. Na produção artística, essa contraposição nem sempre é evidente, como se vê no dualismo das obras de Le Corbusier e de Mies van der Rohe, que, apesar de sensíveis ao idealismo estético clássico, nunca deixaram de ser considerados grandes mestres da arquitetura moderna.

Enquanto as obras desses mestres podem ser relacionadas à tradição clássica por meio de leituras atentas a seus aspectos singulares, há uma outra forma bem mais radical de abordar a questão, generalizando o sentido de continuidade com a tradição para toda a arquitetura moderna. É o que faz Peter Eisenmann, em seu texto “O fim do clássico, o fim do começo, o fim do fim”,³⁶ escrito em 1984, em plena efervescência do Pós Modernismo. Como descreveu Kenneth Frampton, as diversas tendências que caracterizavam esse movimento rompiam com a linguagem moderna e abstrata da arquitetura, ao reincorporar às obras “citações” do passado – clássicas ou vernaculares –, manipulando-as de modo livre e descomprometido, e de modo mais cenográfico que tectônico.³⁷ Desde o fim da década de 1960, Eisenmann liderava em Nova Iorque o grupo chamado *Five Architects*, que se unia em torno da idéia de produzir uma arquitetura autônoma, mas distante dos limites do funcionalismo. O arquiteto norte-americano também se afastava de alguns pressupostos vinculados à linguagem moderna e defendia

³⁶ EISENMANN, Peter. “O Fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim”. In: *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenmann*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Catálogo da exposição realizada entre maio e junho de 1993, pp. 27-36.

³⁷ Conferir FRAMPTON, *História crítica da arquitetura moderna*, op. cit.

uma nova postura para a prática atual da disciplina, mas procurava estabelecer princípios artísticos e teóricos tão rigorosos quanto os envolvidos na vanguarda europeia dos anos 1920. Daí seu esforço em compreender os princípios norteadores dessa produção.

Partindo de pressupostos de ordem filosófica, acima de considerações particulares sobre as obras, Eisenmann busca revelar a base comum, supostamente “fictícia”, de sustentação conceitual de toda a produção arquitetônica dos séculos XV ao XX. O ponto central de seu texto é identificar, no longo período chamado por ele de “clássico”, o modo contínuo pelo qual a noção de significado foi sendo buscada em valores exteriores à realidade do objeto arquitetônico, independentemente das evidentes transformações de linguagem. Escrevendo no final do século XX, foi possível a Eisenmann considerar a arquitetura moderna como fato histórico, cujo ciclo já teria se completado. Essa é a condição que viabilizou a compreensão do “clássico” como um “sistema abstrato de relações”, desvinculado dos estilos “classicistas” dominantes até o século XIX. O paradigma comum (“clássico”) adotado pela arquitetura desde o século XV é, como descreve o autor, a aspiração pelo *significativo*, pelo *verdadeiro* e pelo *eterno*. Essas seriam as três “ficções” que, finalmente caducas, teriam resistido por meio milênio.

Segundo Eisenmann, mesmo empenhada em libertar-se das referências ao passado, a arquitetura moderna teria mantido o significado de seus objetos presos à noção de “representação”. Se as formas modernas não mais representavam a harmonia cósmica como no sistema de ordens clássicas, o sentido representativo estaria mantido no desejo de expressar formalmente a “verdade” dos aspectos funcionais e tecnológicos da arquitetura. Trata-se de uma mesma maneira de construir formas com base em dados externos ao próprio objeto arquitetônico. O período “clássico” seria caracterizado pela manutenção de valores pré-estabelecidos, embora esses tenham se alterado ao longo dos tempos: no Renascimento representava-se a ordem natural e divina; no Iluminismo, a ordem racional e tipológica; e no Modernismo, a ordem racional e funcional.

Apesar de a justificativa teórica da arquitetura moderna basear-se na idéia de ruptura com a história, ela esteve apoiada na concepção progressiva da própria história, por meio da valorização do “espírito da época”. De acordo com Eisenmann, “a pertinência da arquitetura moderna repousava na incorporação de valores outros que não os naturais ou divinos e o *Zeitgeist* passou a ser visto como contingente e atual, não mais como absoluto e eterno”.³⁸ No entanto, a diferença de valores resultou, na opinião do autor, prin-

³⁸ EISENMANN, *ibidem*, p. 30.

principalmente numa mudança estilística, propícia a acompanhar a supostamente neutra “vontade da época”. No “estilo” moderno, substituiu-se simetria por assimetria, estabilidade por dinamismo e hierarquia pelo equilíbrio das diferenças. Segundo esse raciocínio, foi por meio da adequação ao novo momento histórico que a arquitetura moderna atingiu a condição de significativa, verdadeira e eterna – valores fundamentalmente clássicos.

Buscando uma justificativa para o fato de os modernos não se reconhecerem nessa continuidade, Eisenmann aventa a hipótese de estes terem se iludido com a possibilidade de seu próprio tempo ser eterno, já que a idéia de presente permanente parecia livrá-los da história. O esgotamento dessa crença no final do século XX resultou no “fim da capacidade de uma arquitetura clássica ou referencial para expressar seu próprio tempo como eterno”.³⁹ Prosseguindo no seu argumento o arquiteto afirma que:

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 31.

“o resultado, então, de se ver o classicismo e o modernismo como partes de uma única continuidade histórica é a compreensão de que não há mais nenhum valor auto-evidente na representação, na razão, ou na história capaz de conferir legitimidade ao objeto. Este esvaziamento do valor auto-evidente permite que o eterno seja separado do significativo e do verdadeiro. Dá vazão à perspectiva de que não exista uma única verdade (a verdade eterna), ou um único significado (o significado eterno), mas meramente o eterno. Quando se aventa a possibilidade de que o eterno possa ser alijado do temporal (história), então igualmente o temporal poderia ser alijado da universalidade a fim de produzir uma eternidade não universal. Esta separação torna sem importância se as origens são naturais ou divinas ou funcionais; portanto, torna-se desnecessário produzir uma arquitetura clássica – isto é, eterna – recorrendo-se aos valores clássicos inerentes à representação, à razão e à história”.⁴⁰

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 31.

O vínculo de continuidade que Eisenmann estabelece entre a arquitetura moderna e os pressupostos da tradição clássica é, de certa forma, conceitualmente convincente, e pode funcionar muito bem para seus objetivos de justificar a necessidade de novos fundamentos para a arquitetura atual. No entanto, não contribui nem para a compreensão das profundas transformações que a arquitetura sofreu durante esses cinco séculos, nem para o reconhecimento das múltiplas faces da produção arquitetônica do início do século XX, já que sua discussão está voltada sobretudo para os princípios filosóficos do Modernismo, compreendido de modo monolítico. Assim, todos os variados recursos formais

opostos à tradição do Classicismo poderiam ser enquadrados como meras alterações estilísticas, que não levam a arquitetura a romper com a função representativa – “clássica” em sua essência. Permanece a questão: é possível eliminar da arquitetura, enquanto expressão artística, todo seu teor simbólico – representativo em última instância?

2.6 Arquitetura moderna e monumentalidade

No início da década de 1940, fermentava no cenário internacional a discussão sobre a adoção da linguagem moderna nos novos edifícios e marcos de caráter representativo, campo ainda fortemente dominado pela linguagem tradicional acadêmica. Modernidade e monumentalidade nem sempre foram vistas como pares possíveis para emblemas sociais coletivos. Isso se deveu, em parte, à opinião mais conservadora, que julgava que os símbolos longamente consagrados pela história eram os únicos aptos a garantir às instituições a imagem de respeitabilidade. Havia ainda, entre os próprios defensores da modernidade, dificuldades conceituais em dissociar monumentalidade e linguagem clássica. Para Argan, só se obtém monumentalidade com o recurso à *autoridade*, ou seja, por meio da imposição de valores pré-estabelecidos ao espectador no momento da fruição estética – como ocorre entre os edifícios acadêmicos e a linguagem clássica. A monumentalidade é, portanto, o oposto do que o autor compreende por arte moderna, cujo pressuposto fundamental é a *atualidade* da experiência. Segundo esse raciocínio, a arquitetura moderna caracteriza-se, por princípio, por seu caráter *anti-representativo* e *antimonumental*.

A teoria, que parece consolidar a oposição entre modernidade e monumentalidade, choca-se com a forte tendência de valorização do aspecto monumental para a arquitetura que surge no seio do próprio movimento moderno, quando os arquitetos modernistas passaram a reivindicar para si a tarefa de construir os novos edifícios representativos, que fossem concebidos para corporificar e manter atuais valores coletivos tidos como exemplares. É a *qualidade* dos conteúdos representados – que não interessa ao raciocínio de Argan – que justifica a defesa da chamada “Nova Monumentalidade”. Essa tendência, marcado pelos textos do crítico Siegfried Giedion,⁴¹ propunha que a arquitetura moderna, em colaboração com as demais artes visuais, desenvolvesse sua linguagem no sentido de expressar os valores das comunidades nas quais se insere. Nas palavras do autor:

⁴¹ O texto “Nine points on Monumentality” foi escrito em 1943 pelo crítico Siegfried Giedion em colaboração com o arquiteto catalão Josep Lluís Sert e o pintor francês Fernand Léger. Conferir OCKMAN, Joan (ed.). *Architectural culture 1943-1968: a documentary anthology*. New York: Rizzoli, 1993.

“A *monumentalidade* surge da eterna necessidade do homem de criar *símbolos*:

nos quais se reflitam suas ações e seu destino,
nos quais se animem suas convicções religiosas e sociais.

Cada época sente a necessidade de erguer monumentos que, de acordo com a etimologia latina da palavra, sejam algo que deva ser transmitido às gerações seguintes. É impossível aplacar completamente esse anseio de monumentalidade. Quaisquer que sejam as circunstâncias, sempre se procurará manifestá-lo.”⁴²

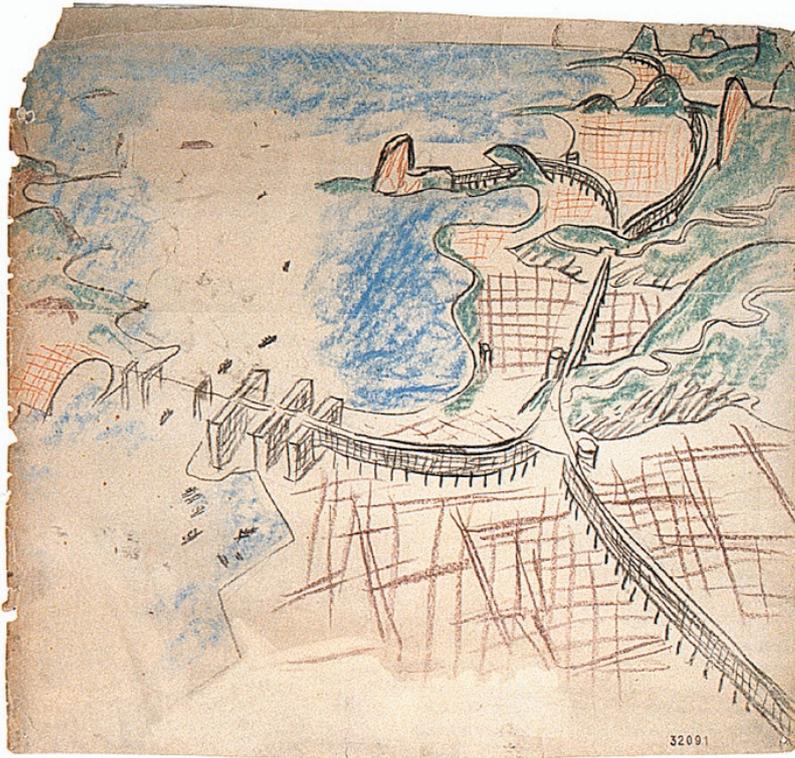
O sentido monumental imaginado por Giedion não se identifica com a idéia de suntuosidade memorial, mas com o desenvolvimento do caráter expressivo da arquitetura moderna, oposto ao da linguagem utilitária que predominava então. Nas primeiras décadas do século XX, boa parte dos arquitetos de vanguarda tinha de fato concentrado suas energias na solução de problemas funcionais, e, se havia algo que a produção conhecida como *International Style* procurava expressar, era sua identificação com a modernidade, e não as particularidades dos valores comunitários.⁴³

Quem introduziu definitivamente na pauta da arquitetura moderna o problema da expressão ligado às questões de ordem regional foi Le Corbusier, que, no final dos anos 1920, começava a dar um novo rumo à sua obra, com seus projetos na América do Sul e na África. O arquiteto possuía as qualidades de talento e imaginação que Giedion considerava indispensáveis para o sucesso da construção de novos centros cívicos capazes de exprimir de uma só vez modernidade e monumentalidade. A oportunidade de concretizar essas idéias de maneira grandiosa só viria para Le Corbusier bem mais tarde, em 1951, com o projeto para o capitólio de Chandigarh, capital do novo estado indiano de Punjab Leste, concluído em 1963.

Bem antes disso, o arquiteto mostrava que o alcance da monumentalidade pela arquitetura moderna não se restringia ao campo dos edifícios institucionais, mas era aplicável também a programas tão utilitários quanto o habitacional. Exemplo disso são os projetos em grande escala que elaborou em 1929 para o Rio de Janeiro e em 1933 para Algiers. Concebidos para sítios concretos, esses projetos diferenciavam-se da idealidade esquemática da *Ville radieuse*, e conferiam um novo significado para o diálogo entre arquitetura e natureza. Diferente dos textos de *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), que proclamavam a harmonia entre a tecnologia moderna e os valores eternos de beleza universal, por meio da pureza das formas platônicas, o arquiteto valorizava agora a fusão da modernidade com as especificidades naturais e

⁴² GIEDION, Siegfried. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957, p. 33 (tradução minha).

⁴³ No início dos anos 1940, nos Estados Unidos, quando o programa governamental do New Deal estava em prática, a questão da monumentalidade na arquitetura moderna foi freqüentemente associada ao enaltecimento dos valores democráticos. Conferir COLQUHOUN. *Modern Architecture*, op. cit..

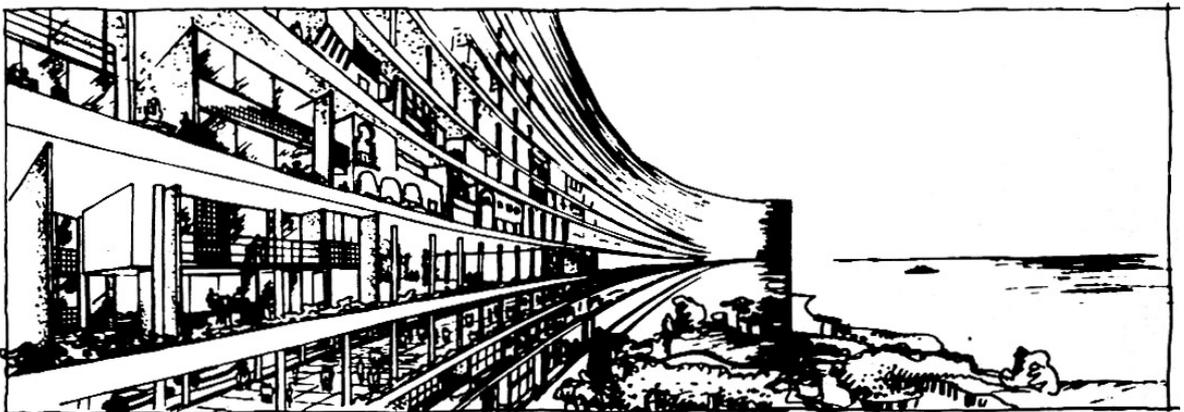


Le Corbusier, *Rio Auto-estrada*, Rio de Janeiro, 1929.

culturais de cada região. Como afirmou Colquhoun, “no Rio e em Algiers, Le Corbusier não abandona seu antigo urbanismo, mas suas formas tornam-se mais sensíveis à topografia local, e há uma maior absorção da vida privada pelas formas coletivas e monumentais”.⁴⁴ Nesses projetos de edifício sob auto-estrada, a habitação ganha monumentalidade ao compartilhar da mega estrutura de circulação viária. A solução arquitetônica equivale à aplicação em larga escala do sistema *Dom-ino* de 1914, que permite a cada habitante configurar livremente sua moradia dentro de seu “lote” particular, gerando uma configuração plástica inevitavelmente aleatória das fachadas, como sinalizam os croquis para o projeto de Algiers.⁴⁵

⁴⁴ COLQUHOUN, *Modern Architecture*, op. cit., p. 209 (tradução minha).

⁴⁵ Como o projeto não chegou a ser desenvolvido, não se pode ter certeza de que Le Corbusier manteria a diversidade apresentada em seus croquis iniciais, cujas variações admitem até mesmo a presença de citações históricas, como o módulo desenhado com elementos da arquitetura árabe.



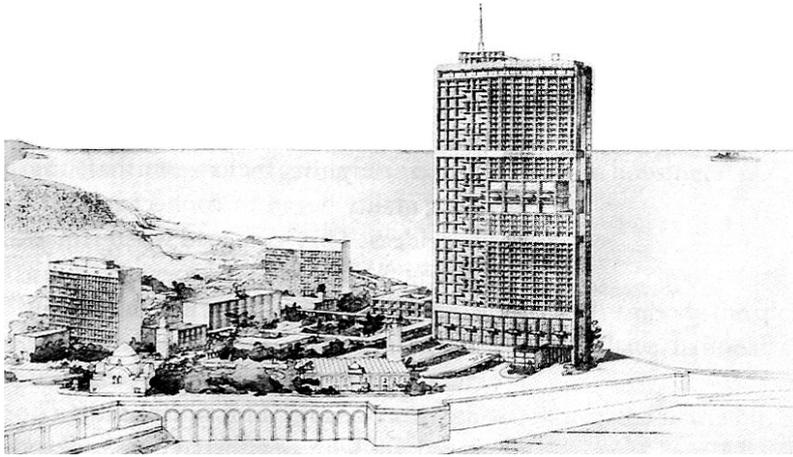
Le Corbusier, *Obus A*, Algiers, 1933.



Le Corbusier, *Unité d'habitation*, Marselha, 1952.

Em sua mais célebre realização habitacional, a *Unité d'habitation* de Marselha, projetada em 1946 e concluída em 1952, Le Corbusier experimentou outra maneira de conferir monumentalidade ao edifício. O contexto do pós-guerra conferia importância simbólica à construção de um edifício habitacional de amplas proporções, pois se tratava de uma oportunidade de concretizar um dos programas mais caros ao Movimento Moderno, que, adiada por tanto tempo, marcava a aguardada era de paz e prosperidade. Além de concebê-lo como uma grande estrutura que continha programas complementares à habitação, dispostos em andares de serviço configurados como “ruas”, o arquiteto deu ao edifício a unidade plástica ausente nos esboços do edifício de Algiers. Ao invés da diversidade que vemos nas imagens dos enormes edifícios lineares, ou da homogeneidade da superfície das fachadas de suas casas dos anos 1920, Le Corbusier controlou a plasticidade da fachada da *Unité* com um movimento variado de contraste entre planos de concreto vazado e superfícies de vidro mais ou menos recuadas, dispostos numa grelha estrutural regular, que funciona também como *brise-soleil*.

Explorada pela primeira vez por Le Corbusier em 1939, no projeto não construído para um grande edifício de escritórios também em Algiers, a combinação de estrutura com elementos de proteção contra a incidência solar transcendia o aspecto funcional, ao contribuir decisivamente para a força plástica do edifício. Comentando o uso expressivo que o arquiteto faz do *brise-soleil*, Colquhoun afirma que “nada mostra mais claramente as similaridades e diferenças entre Le Corbusier e a *Beaux-Arts*”, pois o arquiteto “retrocede a um classicismo primitivo bastante distinto do classicismo histórico de Auguste Perret”. Para o autor, o novo emprego do *brise-soleil* desempenha o mesmo papel que as “ordens”



Le Corbusier, *Obus E*, Algiers, 1939.

na tradição acadêmica – o de “dar escala e significado à fachada pela representação da hierarquia dos espaços internos do edifício”.⁴⁶

Mesmo distante da idealidade platônica que dominava sua arquitetura “purista” de sólidos geométricos delimitados por superfícies lisas e brancas, a nova qualidade expressiva e monumental que Le Corbusier passa a explorar não significa o abandono de procedimentos afins com a tradição arquitetônica. A idéia de um objeto arquitetônico resolvido como uma unidade plástica fechada em si mesma, monumental e impactante na paisagem, não contradiz as aspirações da arquitetura neoclássica. Trata-se, afinal, da antiga preocupação com o *caráter* arquitetônico – colocada agora sob o viés romântico –, que havia sido banida da linguagem moderna, justamente por sua conotação representativa. Como veremos a seguir, a questão da monumentalidade e da caracterização arquitetônica é crucial para a arquitetura moderna brasileira, não apenas no seu período de formação, marcado pelo projeto do Ministério da Educação e Saúde, em 1936, mas pelo menos até o final da década de 1950, com a realização de Brasília.

⁴⁶ COLQUHOUN, *ibidem*, pp. 210-1 (tradução minha).

2.8

Arquitetura moderna brasileira: monumentalidade e caráter

Nos manuais internacionais de história da arquitetura moderna, a discussão sobre a produção brasileira é frequentemente inserida no âmbito da “Nova Monumentalidade”.⁴⁷ Nos anos 1940, quando a discussão sobre o tema esquentou o debate internacional, Giedion apontava como exemplo bem sucedido de combinação entre modernidade e monumentalidade o edifício do Ministério da Educação e Saúde

⁴⁷ Conferir *idem*, *ibidem*; CURTIS, William J. R.. *Modern architecture since 1900*. New Jersey: Prentice Hall, 1987.

no Rio de Janeiro. Projetado na década anterior por Lucio Costa e equipe,⁴⁸ essa foi a primeira realização em grande escala dos princípios de Le Corbusier, cuja consultoria foi fundamental na elaboração do projeto. O debate não era novo no Brasil, pois, segundo observou Roberto Conduru, “a questão da monumentalidade aparece desde os primeiros textos dos arquitetos modernistas”,⁴⁹ como nos artigos de jornal de Rino Levi e Gregori Warchavchik, publicados em 1925. O autor relata também que, desde a década de 1930,

“os arquitetos filiados ao movimento moderno no Rio de Janeiro foram solicitados a responder aos anseios de sucessivos governos municipais, estaduais e federais para construção de obras monumentais. Nos projetos de edifícios, públicos ou não, os arquitetos modernistas foram obrigados a enfrentar programas nos quais a problemática do monumental ou ao menos da representação era incontornável. Se corriam o risco da monumentalização conservadora, tinham também a possibilidade de instituir um novo sentido de monumentalidade. Assim, bem ou mal, construíram edifícios que são monumentos das instituições que abrigam, do próprio movimento moderno de arquitetura, das cidades em transformação, da dinâmica histórica da sociedade”.⁵⁰

Importante não apenas por ser marco fundador da linguagem moderna no Brasil, mas também pela qualidade de sua arquitetura – que, segundo Giedion, exerceu ampla influência no projeto de grandes edifícios por todo o mundo –, o edifício do ministério condensa muitas das questões centrais da relação entre modernidade e tradição arquitetônica no país. Além de ser um exemplo de monumentalidade moderna, seu projeto revela ainda a forma recorrente com que a arquitetura moderna brasileira viria a se relacionar com os princípios tradicionais de *composição* e *caráter*.

Apesar da distância dos grandes monumentos da Antigüidade, o Brasil não esteve à margem da influência da tradição clássica. O ensino acadêmico a ela vinculado pôde penetrar o país de modo especialmente consistente a partir da implantação, em 1826, da Academia Imperial de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Essa foi a ação essencial da missão francesa, que chegara ao Brasil dez anos antes, dando impulso à difusão da cultura formal européia no país. Fizeram parte do grupo os artistas Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, que eram discípulos do Neoclassicismo, assim como o arquiteto Grandjean de Montigny, autor do projeto da primeira sede da escola. Dentre as diversas gerações formadas pela instituição – origem das atuais Escola de Belas-Artes e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

⁴⁸ Participaram da equipe que trabalhou no projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde os arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer.

⁴⁹ CONDURU, Roberto. “Ilhas da razão: arquitetura racionalista do Rio de Janeiro no século XX”. Niterói: Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. Tese de doutorado (não publicada), 2000, p. 174.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 177.

UFRJ –, estavam os primeiros arquitetos a se converterem ao Movimento Moderno, que ainda estudaram nos moldes da arquitetura *Beaux-Arts*.⁵¹

Entre as décadas de 1920 e 1930, quando essa “conversão” começa a tomar forma, o Movimento Moderno da arquitetura desenvolvia-se internacionalmente em diversas frentes, mas a tendência corbusiana, embora não tenha sido a única, tornou-se indubitavelmente a mais influente entre os pioneiros brasileiros. Há outras justificativas para isso além do fato de o próprio Le Corbusier ter visitado o país por duas vezes, em 1929 e 1936, e de ter, na segunda vez, montado uma equipe com os brasileiros para a elaboração do projeto do Ministério da Educação e Saúde. Le Corbusier não foi imposto por Gustavo Capanema; muito ao contrário, o ministro teve de ser convencido por Lucio Costa, que lideraria a equipe nacional, da importância da vinda do arquiteto franco-suíço ao Brasil naquela ocasião, quando a proposta bastante conservadora de Archimedes Memória já havia vencido o concurso para a escolha do projeto do edifício.

Nos anos iniciais da década de 1930, marcados pela intensa luta contra a arquitetura acadêmica dominante, a obra de Le Corbusier podia ser um exemplo de modernidade para a arquitetura brasileira porque, como defendera Lucio Costa em “Razões da Nova Arquitetura”, a produção nacional compartilhava com a linguagem corbusiana a mesma origem, a racionalidade greco-latina:

“Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza nada tem do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no *Quattrocento*, para logo depois afundar sob os artificios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor”.⁵²

É bastante provável que a concepção moderna de Le Corbusier parecesse, naquele momento, mais sedutora que as outras porque possuía diversos pontos de afinidade com a formação dos arquitetos daquela geração, treinados no ensino tradicional acadêmico, curiosamente o mesmo que estava sendo combatido. Comentando a relação entre as conotações classicizantes de *Vers une Architecture*⁵³ e o prestígio internacional alcançado por Le Corbusier, Reyner Banham afirma que:

“foi precisamente essa redescoberta do velho no novo, essa justificação revolucionária por meio do familiar, que garan-

⁵¹ Formaram-se de acordo com o ensino tradicional praticado na antiga Escola Nacional de Belas Artes até as reformas de 1930 os arquitetos Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Marcelo Roberto, Atilio Corrêa Lima, Paulo Antunes Ribeiro e Jayme da Silva Teles. Conferir SOUZA, Abelardo de. “A Enba, antes e depois de 1930”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.

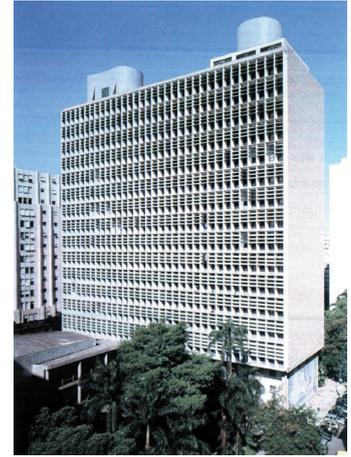
⁵² COSTA, Lucio. “Razões da nova arquitetura”. In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 116. A esse respeito, conferir também MARTINS, Carlos. “Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lúcio Costa, 1929-1936”. In: *Revista Caramelo*, São Paulo: Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, pp. 129-36.

⁵³ Livro de Le Corbusier publicado originalmente em 1923. Conferir LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

tiu ao livro seu enorme número de leitores e uma influência, inevitavelmente superficial, além daquela de qualquer outra obra arquitetônica publicada até hoje neste século [XX]. Ele permitiu que os homens, vendo os edifícios indubitavelmente revolucionários do autor, encontrassem neles justificativas para seus preconceitos mais enraizados – pode-se perceber que sua influência foi maior onde a tradição francesa da *Beaux-Arts* é mais forte”.⁵⁴

Como visto anteriormente, Banham expôs de que modo os princípios de composição elementar ensinados na academia continuavam presentes nos projetos modernos. O tema foi também abordado por Colquhoun no ensaio de 1987, “The Strategies of the Grands Travaux”,⁵⁵ que trata dos edifícios públicos de Le Corbusier. Segundo Colquhoun, a elementarização foi uma maneira de conciliar as necessidades contraditórias dos edifícios públicos modernos, sendo elas: a adaptação a um contexto urbano real, a explicitação do caráter simbólico e a configuração prototípica.

Os princípios compositivos que Colquhoun aponta em alguns edifícios públicos de Le Corbusier são perfeitamente reconhecíveis no edifício brasileiro do Ministério da Educação e Saúde, como mostrou Carlos Comas em seu texto “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”, também de 1987.⁵⁶ O projeto do ministério elimina o esquema tradicional de massas indistintas ao redor de um pátio fechado, radicalizando a separação das partes funcionais em volumes com formas próprias, articulados entre si. Nesse edifício estão presentes todos os pontos da estratégia de composição corbusiana descrita por Colquhoun: o programa repetitivo da administração é acomodado em lâmina, enquanto o uso especial do auditório recebe maior expressão volumétrica; a articulação dos blocos dá-se ortogonalmente, de modo a oferecer ao público o interior da quadra em forma de esplanada; a fluidez de percurso no

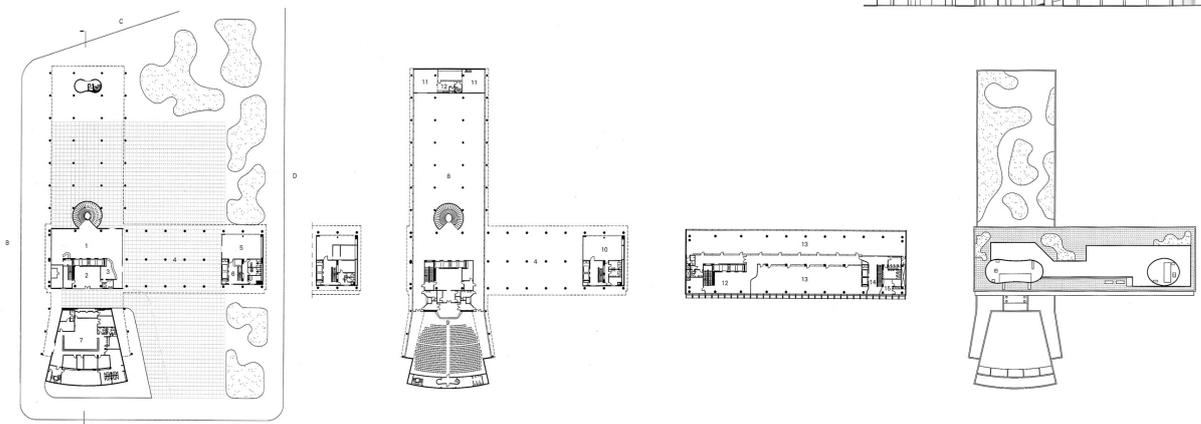


Lucio Costa e equipe (com consultoria de Le Corbusier), Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936.

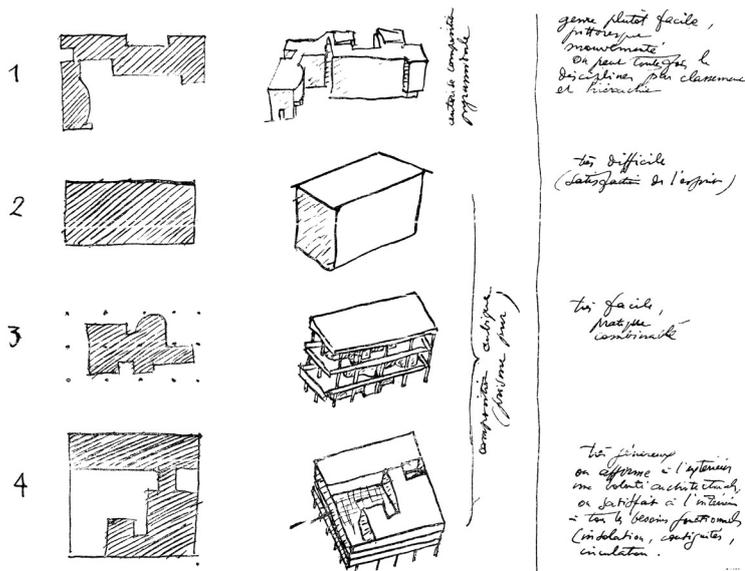
⁵⁴ BANHAM, *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, op. cit., p. 379.

⁵⁵ COLQUHOUN, *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*, op. cit., pp. 121-61.

⁵⁶ COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”. In: Revista *Projeto*, no. 102, agosto de 1987.



Ministério da Educação: corte longitudinal e plantas térreo, sobreloja, pavimento tipo e cobertura.



Le Corbusier, "Quatro Composições", 1929.

térreo, possibilitada pelos pilotis, contrapõe-se à circulação disciplinada nos andares burocráticos.

O tema da composição moderna foi tratado por Le Corbusier no conhecido esquema com quatro de suas principais estratégias de projeto. A primeira delas, ilustrada com a *Villa la Roche* (1923), é apresentada como "gênero fácil" de "composição pitoresca", na qual o conjunto do edifício é constituído pela articulação de volumes diferentes entre si. A preferência do arquiteto recai sobre o último tipo, o exemplificado pela *Villa Savoye* (1929) – o gênero mais "difícil", e também mais apto a "satisfazer o espírito" –, por acomodar um arranjo volumétrico complexo dentro de uma volumetria pura. No caso dos edifícios públicos, Le Corbusier optou constantemente por inverter o procedimento preferencial das casas ao enfatizar no exterior o jogo volumétrico, reaproximando-se, até certo ponto, do gênero que identificara como "composição pitoresca" – com a articulação de volumes variados –, ao invés da acomodação do programa total num sólido regular e unitário.

"Pitoresco" é o adjetivo usado também pelo historiador racionalista Auguste Choisy, contemporâneo a Julien Guadet na *École de Beaux-Arts* de Paris, para descrever como os gregos respeitavam os acidentes naturais na implantação dos conjuntos de edifícios. Nos comentários sobre a Acrópole de Atenas publicados no livro *Histoire d'Architecture*, de 1899, o autor valoriza a acomodação dos edifícios ao sítio independente de alinhamentos axiais, contrariando os princípios tradicionais da rigorosa simetria. "Assim faz a natureza... a simetria reina em cada parte, mas o todo está sujeito somente àquelas leis de equilíbrio para as quais a palavra 'balanço' é, ao mesmo tempo, expressão física e

imagem mental”, escreve Choisy.⁵⁷

Em *Vers une Architecture*, Le Corbusier comenta que, na Acrópole, “as massas assimétricas dos edifícios criam um ritmo intenso. O espetáculo é elástico, nervoso, esmagador de acuidade, dominador”.⁵⁸ Isso não significa que o arquiteto considere o conjunto uma ocupação desordenada, como pode parecer. Ele está antes chamando a atenção para a sua potência, obtida com uma implantação complexa, que respeita a irregularidade do sítio. Isso é esclarecido mais adiante, quanto utiliza justamente a ilustração do livro de Choisy, acompanhada da legenda:

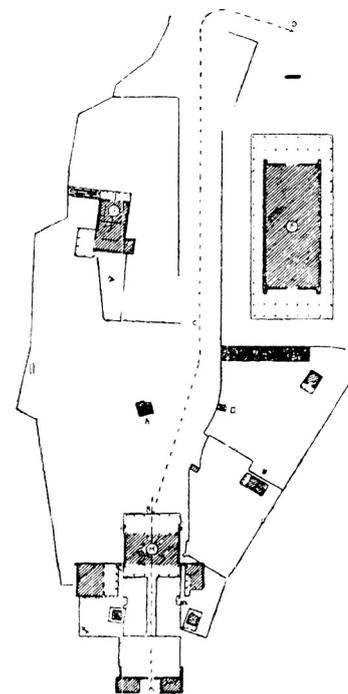
“A desordem aparente da planta só engana o profano. O equilíbrio não é mesquinho. É determinado pela paisagem famosa que se estende do Pireu ao Monte Pentélico. O conjunto é concebido para ser visto de longe: os eixos seguem o vale e os ângulos falsos são habilidades do grande cenarista. A Acrópole sobre seu rochedo e seus muros de sustentação é vista de longe, como um bloco. Seus edifícios se concentram na incidência de seus planos múltiplos”.⁵⁹

Considerado por Le Corbusier um princípio ordenador da grande escala, o recurso do “equilíbrio assimétrico” é comum em seus edifícios públicos, e é utilizado também no edifício brasileiro do Ministério da Educação e Saúde. A leitura de Comas chama a atenção para a implantação assimétrica dos volumes, que favorece a aproximação diagonal ao edifício e elimina a possibilidade de coincidência entre centro geográfico e hierárquico da composição. Mesmo a existência de um foco principal, localizado na articulação dos blocos, não permitiria a percepção de um centro hierárquico, já que o vestibulo é apenas um espaço de passagem, que sugere a continuidade do percurso escada acima, ao invés de configurar-se como espaço de chegada. O dinamismo provocado pela ausência de um foco central é uma das marcas mais evidentes da modernidade do edifício.

Apesar da assimetria que organiza o conjunto volumétrico do ministério, a simetria é, no entanto, um aspecto visualmente significativo do projeto, como se vê no bloco do salão de exposições e do auditório, que possui disposição simétrica ao longo de um eixo longitudinal. Além disso, a linha de elevadores que limita visualmente o salão coincide com um dos dois eixos de simetria do bloco perpendicular que aloja o setor administrativo. Externamente, a impressão mais forte dessa lâmina vertical é a da perfeita simetria, que não é perturbada pelos volumes de geometria livre da cobertura – lidos como elementos destacados do bloco. Tampouco se nota a real diversidade do tratamento



Acrópole de Atenas, vista aérea atual.

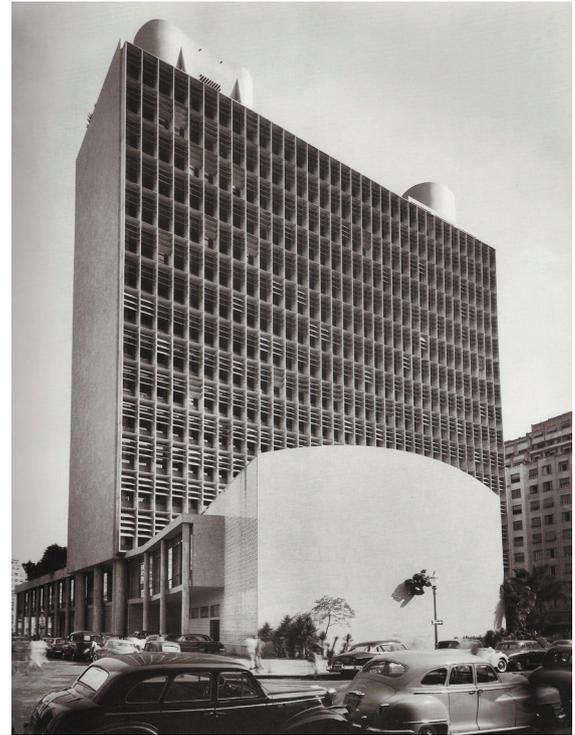


Planta da Acrópole de Atenas, segundo Auguste Choisy.

⁵⁷ Apud BANHAM, op. cit., p. 56.

⁵⁸ LE CORBUSIER, op. cit., p. 26.

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 30.



Ministério da Educação e Saúde: vista das esquinas entre a Rua Pedro Lessa e a Avenida Graça Aranha e entre as ruas Araújo Porto Alegre e da Imprensa.

de cada uma das duas maiores fachadas, que, por serem opostas, nunca participam de uma mesma visada. Também não é possível identificar a diferença entre os dois blocos de circulação vertical, que são invisíveis ao transeunte. Constata-se, no edifício do ministério, que a simetria, longe de ter sido efetivamente abandonada, foi deslocada a um outro plano, o da organização individual de cada elemento funcional do conjunto. Não deixa de ser paradoxal que em muitos dos edifícios modernos, inclusive nos que serviram de bandeira para o “funcionalismo”, a simetria foi um recurso perseguido por si só, independente da imposição de necessidades externas de qualquer natureza.⁶⁰ Nesse ponto, não há contradição com o método projetual elaborado por Durand no início do século XIX – com partes articuladas de acordo com uma simetria bilateral mais flexível –, que chegara a arquitetos modernos como Le Corbusier e Lucio Costa por meio dos ensinamentos do professor acadêmico Julien Guadet. Na linguagem moderna, o método de elementarização compositiva aliado ao “equilíbrio assimétrico” é capaz de incorporar a simetria e a regularidade ao “purificar” os blocos das diversidades funcionais, tornando compatível o dinamismo formal moderno com o sentido tradicional de regularidade.

A análise do edifício do ministério confirma o argumento de Banham, que indica na arquitetura moderna a continuidade com o método de composição elementar dissemi-

⁶⁰ Frank Lloyd Wright organizava suas composições de modo assimétrico, mas não hesitava em usar a simetria no interior de cada ambiente. Na arquitetura de Mies van der Rohe, a simetria contribuía para a pureza geométrica de seus sólidos, e estava vinculada também à idéia de organismo estrutural, e à de serialização.

nado no século XIX. Vemos, assim, que a adesão brasileira à linguagem corbusiana, como defendida por Lucio Costa, é facilitada pela familiaridade de ambos com a mesma tradição acadêmica de projeto. Como afirmou Comas,

“apesar de seu rechaço ao ecletismo e ao historicismo como soluções para os problemas de construção e representação do século XX, em nenhum momento Lucio renegou os fundamentos conceituais e metodológicos da tradição acadêmica, como nos demonstra sua preocupação com a composição arquitetônica e, correlativamente, sua preocupação em transmitir seus princípios através de um projeto de ensino”.⁶¹

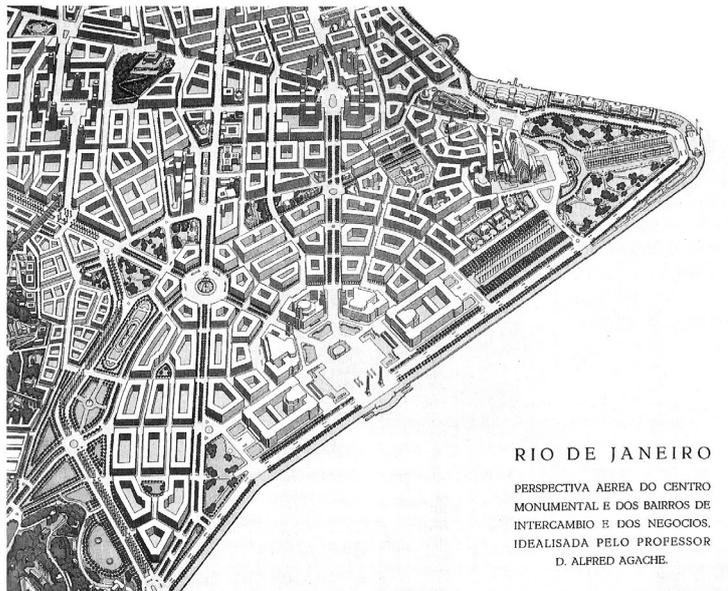
Além do princípio abstrato de composição elementar, é possível estabelecer vínculos de ordem mais figurativa entre o ministério e os elementos da tradição arquitetônica. Foi o que fez Comas, afirmando que as elevações do edifício possuem uma organização “tripartida” (como na metáfora clássica do corpo humano), na qual o ático (cabeça) corresponde aos volumes curvos da cobertura, o corpo principal (tronco) ao bloco administrativo, e o embasamento (pernas) aos pilotis e ao bloco horizontal. O autor observa ainda que as colunas do bloco horizontal estão dispostas segundo a “ordem colossal” e que a relação entre a esplanada e os pilotis da administração equivale à de um adro com seu pórtico de entrada. O percurso que interliga esplanada, pórtico, vestíbulo, salão de exposições, auditório e ainda o gabinete do ministro forma um verdadeiro circuito cerimonial, indispensável na arquitetura tradicional. Para Comas, esses paralelos não corrompem a modernidade do ministério porque seus elementos se articulam no conjunto de modo mais complexo e “poroso” que nos espaços tradicionais.

Se há pontos de contato entre o projeto do ministério e a tradição arquitetônica vistos no procedimento compositivo, na simetria de cada parte ou na origem de certos elementos do conjunto, esses aspectos não são suficientes para explicar o sentido monumental do edifício. Como vimos, o ministério não apresenta uma linguagem grandiloqüente, não organiza os espaços de maneira hierárquica, nem se vale do recurso à autoridade dos elementos reconhecidos pela história. Na opinião de Phillip Goodwin, o projeto tem todos os requisitos de um típico edifício administrativo moderno, estando de acordo com os critérios “funcionalistas” que serviriam de base para a nova arquitetura a ser disseminada no país.⁶² Nesse sentido, sua condição é a de protótipo, e não a de monumento, que tem a *singularidade* como princípio, como ato inaugural do novo.

A natureza monumental não se revela, de fato, na aná-

⁶¹ COMAS, Carlos. “Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a re-conhecer”. In: *Arquitetura Revista*. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, volume 5, 1987, p. 25.

⁶² Conferir GOODWIN, Philip. *Brazil builds: architecture new and old, 1852-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.



Agache, perspectiva aérea do centro do Rio de Janeiro, 1930.

lise isolada das características plásticas do ministério, mas no modo com que o edifício se insere num determinado contexto urbano e histórico. Na década de 1930, a esplanada do Castelo na região central do Rio de Janeiro era ocupada por recentes edifícios institucionais e comerciais, que seguiam os critérios de implantação definidos pelo projeto urbano de Alfred Agache, e eram em grande parte construídos de acordo com o Classicismo mais solene.⁶³ A modernidade do edifício do ministério é, paradoxalmente, um dos traços que o leva à condição de monumento, apesar da natureza essencialmente antimonumental de sua linguagem. Com seus sólidos geométricos sem adornos e sua ocupação excepcional do lote – subvertendo o alinhamento e o gabarito .convencionais e deixando o térreo vazado –, o edifício se distingue na paisagem urbana sobretudo por oposição às maciças construções que o circundam. Essa é a própria natureza do monumento, que, no paradigma tradicional, conforme explica Comas, deve necessariamente ser uma “figura” destacada contra o “fundo” mais homogêneo da cidade.⁶⁴ Sendo obtida por contraste, a singularidade do edifício seria, na opinião do autor, menos perceptível se o ministério fosse rodeado por outros edifícios modernos, ou se tivesse sido construído no terreno à beira mar, isolado de outras construções, como queria Le Corbusier.

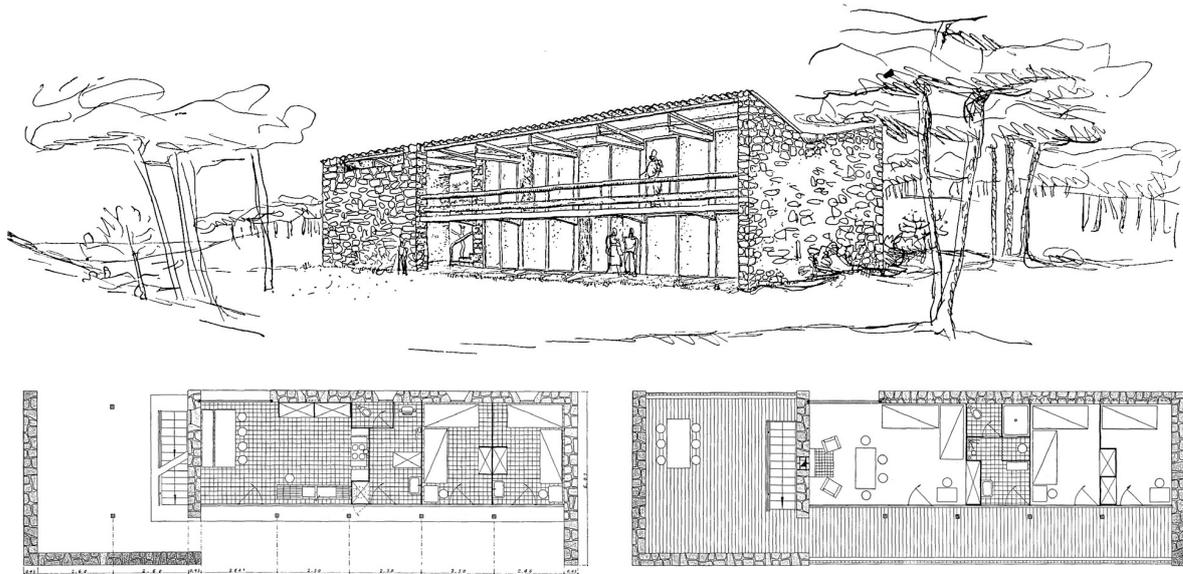
Outro aspecto fundamental na constituição da monumentalidade do edifício é o fato de este ter incorporado elementos imediatamente identificados com a cultura construtiva local, como os revestimentos em granito e os painéis de azulejo decorado em branco e azul, usados desde os tempos da colônia. O desejo de fundir modernidade e tradição regional era mais uma das afinidades entre Le Corbusier e

⁶³ O arquiteto francês Alfred Agache elaborou, entre 1927 e 1930, um projeto urbanístico para o centro do Rio de Janeiro – parcialmente concretizado –, considerado “moderno” em seu tempo. Conferir MELEMIS, Steven. “Donat-Alfred Agache e o processo de ‘remodelação’”. In: TSIOMIS, Yannis (ed.). *Le Corbusier – Rio de Janeiro: 1929, 1936*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura do Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.

⁶⁴ Conferir COMAS. “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”, op. cit.



Ministério da Educação e Saúde: painéis de azulejos pintados por Cândido Portinari.



Le Corbusier, Casa de férias em Mathes, La Rochelle, 1935.

Lucio Costa. Depois de suas viagens à América do Sul e à África, o arquiteto franco-suíço vinha fazendo experiências desse tipo em projetos como as casas Errazuris no Chile (1930) e as que construiu nos arredores de Paris e de La Rochelle (1935), nas quais a tecnologia do concreto armado e a pureza da superfície dos sólidos geométricos são substituídas pela tradicionais técnicas locais de alvenaria de pedra, reinterpretadas de acordo com a linguagem moderna. Lucio Costa, por sua vez, sempre se interessou pela expressão da identidade local, tanto que antes mesmo de tomar conhecimento da obra de Le Corbusier e de aderir ao modernismo, foi um dos mais importantes representantes no Brasil da arquitetura neocolonial, tendência que abandonou justamente quando questionou sua autenticidade. Para o arquiteto brasileiro, a modernidade não era ruptura com todo o passado, mas apenas com aquele que “mascarava” o que havia de legítimo na tradição local, como o ecletismo típico do final do século XIX. A arquitetura moderna oferecia, a seu ver, a possibilidade do reencontro com as verdadeiras raízes da cultura brasileira, pois possuía as mesmas propriedades de racionalidade e honestidade construtiva que as edifica-

ções civis da colônia. Ao selar a aliança entre a modernidade e a tradição local, o edifício do ministério se torna uma obra “representativa” da cultura nacional, suprindo, como é próprio ao monumento, a necessidade simbólica que o país tinha então de participar do mundo moderno não como um eco dos países desenvolvidos, mas com a originalidade de sua contribuição.

Vemos, portanto, que a dimensão monumental que o edifício alcança é intrinsecamente vinculada à expressão de seu *caráter*, pois, como definiu Comas, a arquitetura do ministério cumpre a função de “representar simbolicamente as especificidades de um programa ou situação de projeto ou de expressar os valores com ela associados”.⁶⁵ O autor defende que, sendo edifício público e administrativo constituído ao mesmo tempo como monumento moderno e nacional, o ministério obtém seu caráter pelos mesmos critérios definidos por Quatremère de Quincy em 1799, de acordo com quem a caracterização arquitetônica é “a arte de tornar sensível e fazer compreender as qualidades e propriedades inerentes à sua finalidade através de suas formas materiais”.⁶⁶

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 25.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 26.

Embora essa definição tenha sido cunhada pelo teórico francês no ambiente da arquitetura neoclássica, seu conteúdo é suficientemente amplo e genérico para que não fosse incompatível com a linguagem moderna. Para Comas, é a “vontade deliberada de caracterização” que define a originalidade do caminho trilhado pela arquitetura moderna brasileira até as obras de Brasília; a combinação da idéia de representação de uma identidade nacional com uma visão mais ampla e universal da arquitetura é o que a leva a transcender os limites da matriz inicial da linguagem corbusiana. O autor atribui o alto grau de sofisticação dessa produção em grande medida à “influência de uma tradição disciplinar acadêmica que havia desenvolvido categorias teóricas de valor genérico, não sujeitas a uma formulação estilística determinada”.⁶⁷

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 28.

O surgimento da arquitetura moderna brasileira não se explica apenas como obra de um “milagre”, como afirmava Lucio Costa. Embora seu rápido sucesso tenha contado com fatores externos à disciplina – como o ambiente cultural e político favorável ao seu desenvolvimento –, o solo para que frutificasse estava preparado por um sistema de ensino artístico e arquitetônico articulado e consistente, ainda que contrário aos preceitos modernos. O sistema *Beaux-Arts* tinha, de fato, produzido uma arquitetura profusamente estilística, identificada com as piores frivolidades da sociedade burguesa, mas, sendo filiado ao espírito crítico do Iluminismo, tinha deixado também um legado metodológico

que fora – é preciso reconhecer – valioso para a formação cultural dos arquitetos que viriam a aderir ao Modernismo.

A herança da tradição clássica para a arquitetura moderna brasileira não se manifestou de uma única maneira, e, mesmo se observamos a recorrência dos princípios de composição e caráter num número significativo de obras, é preciso atentar para as particularidades de cada uma delas, para inseri-las com propriedade nessa discussão. Veremos, a seguir, que o diálogo com a tradição foi especialmente rico em edifícios cuja dimensão representativa era uma demanda do programa, e que tinham como missão corporificar e fazer perdurar ideais caros a seus próprios autores.