



Antonio Renato Guarino Lopes

**Monumento, Simbolização e o Lugar da Monumentalidade
na Arquitetura Moderna**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em História pelo Programa de Pós-graduação em História Social
da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

**Rio de Janeiro
15 de março de 2022**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Antonio Renato Guarino Lopes

Monumento, Simbolização e o Lugar da Monumentalidade na Arquitetura Moderna

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

João Masao Kamita

Orientador
PUC-Rio

Ana Luiza de Souza Nobre

PUC-Rio

Maria Cristina Nascentes Cabral

FAU-UFRJ

Rodrigo Cristiano Queiroz

FAU-USP

José Tavares Correia de Lira

FAU-USP

Rio de Janeiro, 15 de março de 2022.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Antonio Renato Guarino Lopes

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ em 1989. Coursou pós-graduação (*latu sensu*) em Planejamento Municipal pela Universidade Federal de Viçosa UFV-MG, 1997. Coursou pós-graduação (*latu sensu*) em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica-Rio PUC-Rio-RJ, 1999. Coursou pós-graduação tecnológica (*latu sensu*) em Restauro de Bens Culturais pelo Palazzo Spinelli per l'Arte e il Restauro - Firenze-Itália / UGF-RJ, 2003. É mestre (pós-graduação *strictu sensu*) em História e Preservação do Patrimônio Cultural pelo PROARQ - Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ-RJ, 2002. Foi professor (2005 a 2012) (cursos de pós-graduação e graduação tecnológica) dos Cursos de Gestão de Bens Culturais, Gestão e Restauro Arquitetônico e Restauração de Bens Culturais – Universidade Estácio de Sá, Rio - UNESA-RJ. Foi professor (2018 a 2020) do curso de Arquitetura e Urbanismo da Unifaminas-MG. Atua como arquiteto desde 1989.

Ficha Catalográfica

Lopes, Antonio Renato Guarino

Monumento, simbolização e o lugar da monumentalidade na arquitetura moderna / Antonio Renato Guarino Lopes ; orientador: João Masao Kamita. – 2022.

481 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2022.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Arquitetura moderna. 4. Monumentalidade. 5. Monumento. 6. Simbolização. 7. Sigfried Giedion. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador, pelo acompanhamento na realização deste trabalho.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora.

À Débora Evelyn e à Edna, do departamento de História da PUC-Rio, que sempre estiveram presentes e sempre atenciosamente me ajudaram junto às minhas solicitações.

A meus irmãos Juliana, Carolina e Miguel e à minha amiga Márcia Grandi.

Resumo

Lopes, Antonio Renato Guarino; Kamita, João Masao (Orientador). **Monumento, Simbolização e o Lugar da Monumentalidade na Arquitetura Moderna**. Rio de Janeiro, 2022. 481p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A programada negação da história pelo Movimento Moderno tornou problemática a concepção do monumento, um tema fundamental à arquitetura em qualquer época de seu desenvolvimento. Somada a esta rejeição, o pensamento racionalista e a crença na máquina e na técnica como solucionadoras de problemas sociais levaram à minimização da importância da subjetividade e da simbolização como fatores essenciais à criação arquitetônica, especialmente para temas em que se exigia a monumentalidade.

São analisados contributos teóricos por parte de agentes culturais na modernidade, em especial os debates ocorridos entre as décadas de 1930 e 1950. Observa-se, entretanto, que, antes mesmo desses debates, a produção de arquitetos apontava direções para a concepção de monumentos que incorporassem o espírito de seu tempo.

Defende-se que as noções de monumento e monumentalidade tiveram, neste processo, que passar por uma reconsideração, adotando valores anteriormente desconhecidos ou pouco considerados, mas caros à modernidade. Desse modo novas noções de monumento e monumentalidade se consolidaram com o próprio desenvolvimento da modernidade, para se chegar hoje a entendimentos que incorporaram conhecimentos e desenvolvimentos realizados em outras áreas ao longo do século XX.

Palavras-chave

Arquitetura Moderna, Monumentalidade, Monumento, Simbolização, Sigfried Giedion.

Abstract

Lopes, Antonio Renato Guarino; Kamita, João Masao (Advisor). **Monument, Symbolism and the Place of Monumentality in Modern Architecture**. Rio de Janeiro, 2022. 481p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Modern Movement's planned denial of history rendered problematic the creation of monuments, a basic architectural theme throughout its history. Besides, rational thought and belief in technics and machines to resolve social matters guided to diminishment of the importance of subjectivity and symbolism as essential aspects to architectonic creation, particularly when monumentality counted.

Theoretical contributions by last century cultural agents are analyzed, especially debates that took place between the 1930's and the 1950's. One can notice, otherwise, that even before those debates, some architects' works pointed towards the creation of monuments in pace with the spirit of their time.

It is maintained in this work that the notions of monument and monumentality had to go through a reconsideration, when, accordingly to new cultural values, previously unknown or little considered aspects were taken. This process led to new notions of monument and monumentality that incorporated XX century developments and knowledge from other areas.

Key-words

Monument, Monumentality, Symbolism, Modern Architecture, Sigfried Giedion.

Sumário

INTRODUÇÃO	01
1. O MONUMENTO, ELO ENTRE PASSADO E FUTURO	08
1.1 O Monumento na História, a contribuição de Alois Riegl e a consideração de suas categorias a um monumento moderno	26
1.2 Da necessidade humana de simbolização e rememoração	38
1.3 O tema da monumentalidade nas primeiras décadas do século: Loos, os Futuristas, Oud e van Doesburg	49
1.4 O monumento moderno e o conflito entre modernidade e tradição	54
1.4.1 Arquitetura e política nos anos anteriores ao debate da monumentalidade	57
1.4.2 Modernidade e tradição	62
1.5 Monumento, racionalidade, simbolização e cultura moderna na primeira metade do século XX	68
1.6 Arte, técnica e arquitetura moderna	77
1.7 Abstração e figuração: os meios de simbolização e expressão de um monumento moderno	87
1.7.1 Apresentação e representação	89
1.7.2 Caráter no monumento moderno	97
1.7.3 Tipo e tipologia no monumento moderno	98
1.7.4 Modos de expressão do monumento moderno	100
1.8 Visões tradicionais	103
1.9 Arquitetura, monumento histórico e monumento moderno	113
1.9.1 Monumento, arquitetura e escultura: autonomia e confluência entre esses campos e a nova concepção e percepção do espaço na teoria de Moholy-Nagy	117
1.9.2 Monumento moderno: espaço moderno	122
1.10 A complexidade de um cubo preto	125
1.10.1 A complexidade da arquitetura moderna	127
1.11 A nova monumentalidade	132
2. A NOVA MONUMENTALIDADE E A NECESSIDADE DE UMA NOVA SIMBOLIZAÇÃO PARA A ARQUITETURA MODERNA	146
2.1 Walter Curt Behrendt e a “Incapacidade do Monumental”	146

2.2 Lewis Mumford e “A Morte do Monumento”	149
2.3 Léger, Sert e Giedion: arte, arquitetura, urbanismo e crítica	154
2.4 Fernand Léger e a imagem do mundo moderno: abstração, figuração, arte mural e síntese das artes	157
2.4.1 Abstração e figuração	157
2.4.2 A máquina	159
2.4.3 Arte para a coletividade	167
2.4.4 Contemporaneidade	171
2.5 Josep Lluís Sert e as pequenas revoluções internas: por um (novo) urbanismo	174
2.5.1 O Pavilhão Espanhol de 1937 e a monumentalidade moderna	174
2.5.2 Urbanismo	177
2.5.3 <i>Can our cities survive?</i>	177
2.5.4 História e cultura para a simbolização nas cidades	180
2.5.5 O centro cívico: <i>The Core</i> ou <i>The Heart of the City</i>	181
2.5.6 A escala humana no planejamento da cidade	184
2.5.7 A TPA e a Cidade dos Motores	188
2.6 Sigfried Giedion: uma monumentalidade para a arquitetura moderna e o reconhecimento da necessidade de comunicação	202
2.6.1 A crítica operativa: uma monumentalidade para a arquitetura moderna	205
2.6.2 Espaço, Tempo e Arquitetura	207
2.6.3 Passado e futuro	208
2.6.4 A mecanização tomando o comando	211
2.6.5 Arquitetura, você e eu: o reconhecimento da necessidade de comunicação	215
2.6.6 Nove Pontos sobre Monumentalidade	217
2.6.7 A Necessidade de uma Nova Monumentalidade	219
2.7 O Problema da Nova Monumentalidade: o simpósio promovido por Paul Zucker, 1944	224
Monumentos para a arquitetura da democracia	225
Monumentalidade pela técnica e os materiais	226
A integração entre as artes visando à realização de uma arte cívica, monumental e ligada à comunidade	227
A cidade como monumento e o monumento na cidade	227
A possibilidade do monumental na arquitetura moderna	230
Tentativas de conceituação e classificação da monumentalidade e do monumento modernos	231
2.8 O Problema da Nova Monumentalidade: o debate na revista britânica <i>The Architectural Review</i> , 1948-1949	234
2.8.1 O simpósio na edição de setembro de 1948	234

Henry-Russell Hitchcock: questões semânticas e de conceituação	234
William Holford e a ampliação do campo da monumentalidade	238
Lúcio Costa: a naturalidade do monumental na criação artística	240
Alfred Roth: questão de democracia e escala	241
Gregor Paulsson: história e sensibilidade nórdica	242
Walter Gropius e a reafirmação dos ideais de arte e ciência	244
2.9 A reação de Lewis Mumford na edição de abril de 1949	246
3. A SIMBOLIZAÇÃO E OS MONUMENTOS NA ARQUITETURA MODERNA	250
3.1 Buscando na história as chaves para o entendimento do monumento moderno	250
3.2 Mies van der Rohe: o monumento no espaço e no tempo	258
3.2.1 O monumento aos líderes comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo	261
3.2.2 O Pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Barcelona de 1929	265
A expressão de questões cívicas e comunitárias	266
O monumento como expressão da cultura e do rigor formal abstrato moderno	271
A permanência no tempo e no subjetivo coletivo através de materiais e técnicas modernas	277
A relação do monumento com seu meio físico	286
Monumento	292
3.3 Le Corbusier: o futuro da arquitetura em seus arquétipos	297
3.3.1 As Casas Puristas – Anos 1920	300
3.3.2 Elementarização	306
3.3.3 Monumentos Modernos: A Sede da Liga das Nações – 1926-27	311
3.3.4 Monumentos Modernos: O Mundaneum – 1928-29	315
3.3.5 Monumentos Modernos: O Centrosoyus – 1928-36	323
3.3.6 Monumentos Modernos: O Palácio dos Sovietes – 1931	324
3.3.7 O vernáculo e o orgânico – A partir dos anos 1930	326
3.3.8 Monumentos Modernos: O Pavillon des Temps Nouveaux – 1937	332
3.3.9 Monumentos Modernos: A sede da ONU em Nova Iorque – 1947-52	335
3.3.10 Monumentos Modernos: La Sainte-Baume – 1948	342
3.3.11 Monumentos Modernos: Ronchamp – 1950-55	345
3.4 Louis Kahn: geometria moderna e arquétipo universal	354
3.4.1 As instituições	355
3.4.2 Forma e Design	356
3.4.3 Ordem e Forma – a geometria	358

3.4.4 Monumentalidade pelo arquétipo dos volumes da geometria	360
3.4.5 Monumentalidade pelo arquétipo das formas, elementos e volumes da história da arquitetura	362
3.5 Philip Johnson: monumentos hedonistas para a sociedade do espetáculo	367
4. CONCLUSÃO: O MONUMENTO MODERNO	377
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	448

Lista de Figuras

- Fig. 01-01: Ragnar Östberg: edifício-sede do Conselho Municipal de Estocolmo, 1906-11. 389
- Fig. 01-02: Clemens Holzmeister: Crematório de Viena, 1921-24. 389
- Fig. 01-03: Auguste Perret e Gustave Perret: Igreja de Notre-Dame de Raincy, 1922-23. 390
- Fig. 01-04: Auguste Perret e Gustave Perret: Igreja de Notre-Dame de Raincy, 1922-23. 390
- Fig. 02-01: Fernand Léger: *A Mulher de Azul* [*La Femme en Bleu*], 1912. 391
- Fig. 02-02: Fernand Léger: *Contraste de Formes* [*Contraste de Formas*], 1913. 391
- Fig. 02-03: Fernand Léger: *La Partie de Cartes* [O Jogo de Cartas], 1918. 392
- Fig. 02-04: Fernand Léger: *La Ville* [A Cidade], 1919. 392
- Fig. 02-05: Fernand Léger: *Le Mécanicien* [O Mecânico], 1920. 393
- Fig. 02-06: Fernand Léger: *Le Ballustre* [O Balaústre], 1920. 393
- Fig. 02-07: Josep María Sert: *American Progress* (painéis para o Rockefeller Center), 1937. 394
- Fig. 02-08: Josep María Sert: *American Progress* (painéis para o Rockefeller Center), 1937. 394
- Fig. 02-09: Fernand Léger: Arte mural para a Universidade de Caracas, Venezuela, 1950. 395
- Fig. 02-10: Fernand Léger: *Les Constructeurs* [Os Construtores], 1950. 395
- Fig. 02-11: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Fachada principal. Maquete do Museu Reina Sofía, Madri 396
- Fig. 02-12: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Fachada posterior. Maquete do Museu Reina Sofía, Madri 396
- Fig. 02-13: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Foto da fachada principal. 396
- Fig. 02-14: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Reconstrução em 1992, Foto da fachada principal 397
- Fig. 02-15: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Interior com o painel *Guernica*, de Picasso e a Fonte de Mercúrio de Alexander Calder. 397
- Fig. 02-16: Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener: Cidade dos Motores, Xerém, Duque de Caxias-RJ (1943-1947). Fotografia do local com início da construção da indústria e vias de acesso. 398
- Fig. 02-17: Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener: Cidade dos Motores, Xerém, Duque de Caxias-RJ (1943-1947). Projeto de urbanização. 398
- Fig. 02-18: Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener: Cidade dos Motores, Xerém, Duque de Caxias-RJ (1943-1947). Perspectiva do projeto de urbanização. 399

- Fig. 02-19: Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener: Cidade dos Motores, Xerém, Duque de Caxias-RJ (1943-1947). Perspectiva do projeto de urbanização – o centro cívico, com a escola técnica o conjunto aquático e o estádio. 399
- Fig. 03-01: Mies van der Rohe: Monumento aos Mártires Comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, em Berlim (1926). Vista frontal. 400
- Fig. 03-02: Mies van der Rohe: Monumento aos Mártires Comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, em Berlim (1926). Vista em escorço. 400
- Fig. 03-03: Georges Vantongerloo: Relações de Massas (1919). 401
- Fig. 03-04: Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren, Gerrit Thomas Rietveld: Elementos da Arquitetura Neoplástica (1922). 401
- Fig. 03-05: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista externa. 402
- Fig. 03-06: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Planta baixa. 402
- Fig. 03-07: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista interna. 403
- Fig. 03-08: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista interna. 403
- Fig. 03-09: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista do espelho d'água no espaço aberto. 404
- Fig. 03-10: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista do espelho d'água com escultura. 404
- Fig. 03-11: Mies van der Rohe: Weissenhof Siedlung, bairro residencial em Stuttgart projetado por Mies e o edifício de sua autoria no ponto mais alto da fotografia. (1927). 405
- Fig. 03-12: Mies van der Rohe: Vista superior do Pavilhão de Barcelona em 1929, com colunas então existentes no local. 405
- Fig. 03-13: Mies van der Rohe: Projeto de edifício comercial em concreto e vidro em Berlim. (1922). 406
- Fig. 03-14: Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum, Berlim. (1822). 406
- Fig. 03-15: Mies van der Rohe: Casa em tijolos, Berlim (1923). Perspectiva e Planta baixa. 407
- Fig. 03-16: Mies van der Rohe: Casa em concreto, Berlim (1924). Perspectiva. 407
- Fig. 03-17: Adolf Loos: Casa Steiner, Viena (1910). Fachada posterior. 408
- Fig. 03-18: Adolf Loos: Casa Steiner, Viena (1910). Fachadas frontal e lateral. 408
- Fig. 03-19: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Detalhe do piso em mármore travertino, espelho d'água com fundo em seixos, parede em mármore grego de Tinos e pilar metálico revestido de metal cromado. 409
- Fig. 03-20: Mies van der Rohe: Seagram Building, Nova Iorque (1954-58). Fachada frontal. 409
- Fig. 03-21: Mies van der Rohe: Seagram Building, Nova Iorque (1954-58). Detalhes da fachada frontal. 410

- Fig. 03-22: Mies van der Rohe: residência para a família Kröller-Müller, Haia, Holanda (1912-13). Perspectiva. 410
- Fig. 03-23: Mies van der Rohe: concurso de um monumento dedicado a Otto von Bismarck, Bingen, Alemanha (1910). Fotomontagem. 411
- Fig. 03-24: Mies van der Rohe: concurso de um monumento dedicado a Otto von Bismarck, Bingen, Alemanha (1910). Perspectiva a partir do acesso. 411
- Fig. 03-25: Josep Puig i Cadafalch e outros: Plano da Exposição Internacional de Barcelona de 1929. 411
- Fig. 03-26: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29), com espelho d'água na praça e o muro do Palácio de Victoria Eugenia. 412
- Fig. 03-27: Mies van der Rohe: Crown Hall do Instituto de Tecnologia de Illinois - IIT, Chicago (1950-56). Vista externa. 412
- Fig. 03-28: Mies van der Rohe: Galeria Nacional (Neue Nationalgalerie), Berlim (1962-68). Fachada principal. 413
- Fig. 03-29: Mies van der Rohe: Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, EUA (1938). Maquete. 413
- Fig. 03-30: Mies van der Rohe: Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, EUA (1938). Fotomontagem da vista do interior para o exterior a partir da maquete. 413
- Fig. 03-31: Mies van der Rohe: Plano de implantação do Instituto de Tecnologia de Illinois - IIT, Chicago (1939-40). Fotomontagem de 1947. 414
- Fig. 03-32: Mies van der Rohe: Croqui para a Urbanização da Alexanderplatz, Berlim (1928). 414
- Fig. 03-33: Mies van der Rohe: Croqui para o Reichsbank, Berlim (1933). 414
- Fig. 03-34: Le Corbusier: Centrosoyus, Moscou (1928-1936). Vista externa. 415
- Fig. 03-35: Le Corbusier: Centrosoyus, Moscou (1928-1936). Vista interna. 415
- Fig. 03-36: Le Corbusier: Centrosoyus, Moscou (1928-1936). Vista interna. 416
- Fig. 03-37: Le Corbusier: Centrosoyus, Moscou (1928-1936). Vista interna. 416
- Fig. 03-38: Le Corbusier: Interior da Casa Savoie, Poissy, França (1928-1931). 417
- Fig. 03-39: Le Corbusier: Cobertura de Charles Beistégui, Paris (1928-1936). 417
- Fig. 03-40: Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): Natureza Morta com Pilha de Pratos (1920) (100 x 81 cm). 418
- Fig. 03-41: Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): Natureza Morta com Violão e Lanterna (1920). 418
- Fig. 03-42: Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): desenhos com volumes primários e monumentos da Antiguidade, presentes na pág. 43 da Revista L'Esprit Nouveau, 1920 (reimpressa em 1968 em Nova Iorque por Da Capo Press). 419
- Fig. 03-43: Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): desenhos com linhas geométricas, volumes primários, monumentos da Antiguidade e es-

trutura em concreto armado do século XX, presentes na pág. 44 da Revista L'Esprit Nouveau, 1920 (reimpressa em 1968 em Nova Iorque por Da Capo Press).	419
Fig. 03-44: Claude-Nicolas Ledoux: Barrière St. Hippolite, 2ª. Metade do século XVIII.	419
Fig. 03-45: Le Corbusier: Sede da Liga das Nações, Genebra (1926-1927).	420
Fig. 03-46: Le Corbusier: Sede da Liga das Nações, Genebra (1926-1927).	420
Fig. 03-47: Le Corbusier: Sede da Liga das Nações, Genebra (1926-1927). Montagem com vista desde o Lago Léman.	421
Fig. 03-48: Le Corbusier: Mundaneum, Genebra (1929).	421
Fig. 03-49: Le Corbusier: Museu do Mundo, no Mundaneum, Genebra (1929). Croquis da planta com acessos, escadas e elevadores.	422
Fig. 03-50: Le Corbusier: Museu do Mundo, no Mundaneum, Genebra (1929). Croquis de corte com distribuição expográfica, área de armazenamento e proposta de iluminação.	422
Fig. 03-51: Le Corbusier: Museu do Mundo, no Mundaneum, Genebra (1929). Planta, corte e duas fachadas.	422
Fig. 03-52: Le Corbusier: Traçados reguladores aplicados sobre o Plano geral de implantação Mundaneum, Genebra (1929).	423
Fig. 03-53: Le Corbusier: Palácio dos Sovietes, Moscou (1931). Implantação com planta do pavimento térreo.	423
Fig. 03-54: Le Corbusier: Palácio dos Sovietes, Moscou (1931). Maquete.	424
Fig. 03-55: Le Corbusier: Perspectivas da Ma Maison (1929).	424
Fig. 03-56: Le Corbusier: Perspectiva Pequena Casa de Fim-de-semana (Casa Félix), La-Celle-St-Cloud, França (1935).	425
Fig. 03-57: Le Corbusier: Pequena Casa de Fim-de-semana (Casa Félix), La-Celle-St-Cloud, França (1935).	425
Fig. 03-58: Le Corbusier: Mulher Deitada, Cordame e Barco com a Porta Aberta (1935) (162,5 x 130 cm).	426
Fig. 03-59: Le Corbusier: Tótem (1950) (122 cm de altura). Escultura em madeira e ferro.	426
Fig. 03-60: Le Corbusier: A "cabana" do "homem primitivo" ou do "homem da tribo".	427
Fig. 03-61: Le Corbusier: Pavillon des Temps Nouveaux na Feira Internacional de Paris de 1937. Fachada Frontal, planta e corte transversal.	427
Fig. 03-62: Le Corbusier: Detalhes construtivos da estrutura metálica com os blocos de concreto para ancoragem, pilares metálicos e cabos de aço nas laterais e na cobertura do Pavillon des Temps Nouveaux na Feira Internacional de Paris de 1937.	428
Fig. 03-63: Le Corbusier: Vista desde a entrada do Pavillon des Temps Nouveaux na Feira Internacional de Paris de 1937.	428
Fig. 03-64: Le Corbusier: Maquete 23A - Sede da ONU.	428
Fig. 03-65: Le Corbusier: La Sainte-Baume (1947). Croquis com corte e implantação da cidade (esquerda), os hotéis, a escadaria e a basílica na rocha.	429
Fig. 03-66: Le Corbusier: La Sainte-Baume (1947). Fachada das residências da cidade construídas em <i>pisé</i> .	429

- Fig. 03-67: Le Corbusier: La Sainte-Baume (1947). Perspectiva com o Pilon (com a basílica na rocha), a escadaria e os hotéis. 429
- Fig. 03-68: Le Corbusier: La Sainte-Baume (1947). Croquis com corte mostrando o Pilon e a basílica na rocha. 430
- Fig. 03-69: Le Corbusier: Implantação conjunto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). 430
- Fig. 03-70: Le Corbusier: Axonometria da Igreja de Ronchamp (1950-1955). 430
- Fig. 03-71: Le Corbusier: Planta da Igreja de Ronchamp (1950-1955). 431
- Fig. 03-72: Casco de caranguejo mostrado por Le Corbusier como fonte de inspiração para a cobertura em concreto da Igreja de Ronchamp. 431
- Fig. 03-73: Dólmen de Kerkadoret, em Locmariaquer (Morbihan, Bretanha), França. 431
- Fig. 03-74: Dólmen de Roche-Cubertelle, em Luriecq (Loire, Auvergne-Rhône-Alpes), França. 432
- Fig. 03-75: Dólmen de Ballykeel, em Armagh, Irlanda do Norte. 432
- Fig. 03-76: Le Corbusier: volumes primários na bacia de contenção de águas pluviais. Igreja de Ronchamp (1950-1955). 432
- Fig. 03-77: Le Corbusier: Croqui realizado em outubro de 1910 na Villa Adriana, em Tívoli. 433
- Fig. 03-78: Le Corbusier: Croquis do Serapeum da Villa Adriana, em Tívoli, próximo a Roma. 433
- Fig. 03-79: Le Corbusier: forma arquetípica no Memorial Comemorativo ao Esforço da França pela Liberação na Segunda Guerra Mundial, no conjunto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). 433
- Fig. 03-80: Le Corbusier: forma arquetípica no Memorial Comemorativo ao Esforço da França pela Liberação na Segunda Guerra Mundial, no conjunto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). 433
- Fig. 03-81: Le Corbusier: forma arquetípica no Memorial Comemorativo ao Esforço da França pela Liberação na Segunda Guerra Mundial, no conjunto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). 434
- Fig. 03-82: Alinhamentos de Carnac, Morbihan, Bretanha, França. 434
- Fig. 03-83: Le Corbusier: Demonstrações feitas por Le Corbusier sobre a presença da geometria e do Modulor no projeto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). 434
- Fig. 03-84: Louis Kahn: Croquis para uma estrutura monumental e da seção da catedral gótica de Beauvais (a partir do livro de Auguste Choisy). 435
- Fig. 03-85: Louis Kahn: Croqui para uma estrutura monumental. 435
- Fig. 03-86: Louis Kahn: Casa Adler, na Filadélfia, Pensilvânia, 1954. Planta. 435
- Fig. 03-87: Louis Kahn: Vestiários e sanitários do Centro da Comunidade Judaica, em Trenton, Pensilvânia, 1954-59. 436
- Fig. 03-88: Louis Kahn: Casa Morris, em Mount Crisco, New York, 1958. Planta. 436
- Fig. 03-89: Louis Kahn: Casa Morris, em Mount Crisco, New York, 1958. Maquete. 436
- Fig. 03-90: Louis Kahn: Casa Fleisher, em Elkins Park, Pensilvânia, 1959. Planta. 437
- Fig. 03-91: Louis Kahn: Casa Fisher, em Hatboro, Pensilvânia, 1960. 437

Fig. 03-92: Louis Kahn: Casa Fisher, em Hatboro, Pensilvânia, 1960. Planta.	437
Fig. 03-93: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Pátio entre blocos dos laboratórios.	438
Fig. 03-94: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Pátio entre blocos dos laboratórios.	438
Fig. 03-95: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Pátio entre blocos dos laboratórios.	439
Fig. 03-96: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Bloco dos laboratórios.	439
Fig. 03-97: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Bloco dos laboratórios.	440
Fig. 03-98: Louis Kahn: Assembleia em Dacca, Bangladesh, 1962-1983. Interior da mesquita.	440
Fig. 03-99: Philip Johnson: Fachada frontal do Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 1955-1960.	441
Fig. 03-100: Philip Johnson: Fachada frontal do Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 1955-1960.	441
Fig. 03-101: Philip Johnson: Fachadas frontal e lateral do Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 1955-1960.	442
Fig. 03-102: Philip Johnson: Interior do Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 1955-1960.	442
Fig. 03-103: Philip Johnson: Fachada frontal do Museu Amon Carter, 1958-1961.	443
Fig. 03-104: Philip Johnson: Fachadas frontal e lateral do Museu Amon Carter, 1958-1961.	443
Fig. 03-105: Philip Johnson: Fachadas frontal e lateral do Museu Sheldon, 1958-1963.	444
Fig. 03-106: Philip Johnson: Pavilhão de observação lunar, 1962.	444
Fig. 04-01: Peter Eisenman: Memorial aos Judeus Mortos na Europa, Berlim (2005).	445
Fig. 04-02: Gustavo Penna Arquitetos: Memorial Brumadinho, Brumadinho-MG (projeto) (2020).	445
Fig. 04-03: Can Togay/Gyula Pauer: Memorial Sapatos à beira do Danúbio, Budapeste, Hungria (2005).	446
Fig. 04-04: BBPR: Monumento aos Mortos nos Campos da Alemanha, Milão (1946).	446
Fig. 04-05: Christo e Jeanne-Claude: Arco do Triunfo, embrulhado, Paris (1962-2021).	447
Fig. 04-06: Diller, Scofidio + Renfro: <i>Blur Building</i> , Yverdon-les-Bains, Suíça (2002).	447

INTRODUÇÃO

Em 01 de março de 2022 a sede da Prefeitura de Kharkiv, a segunda maior cidade da Ucrânia, foi bombardeada por Wladimir Putin. O prédio em estilo neo-clássico, por seu porte e papel na vida cívica local, era certamente um marco na cidade. Como marco simbolizava o poder político e econômico da cidade e do país. Bombardear o edifício significava destruir suas estruturas físicas e impedir seu funcionamento. Mas, ao destruir esses lugares onde decisões eram tomadas, ficava também simbolizada a destruição da organização política e social daquela cidade, sua força e seu poder.

Influenciados pelos protestos do movimento norte-americano *Black Lives Matter* (iniciado em 2013 por 3 mulheres afro-americanas) após a morte de George Floyd, manifestantes derrubaram em 07 de junho de 2020 a estátua do traficante de escravos do século XVII Edward Colston, locada em espaço público em Bristol, sul da Inglaterra. Parecia ser uma estátua artisticamente sem maior importância e provavelmente esquecida em uma praça, mas que mantinha sua simbologia como representante de um período que a sociedade atual, em sua grande parte, não se orgulha. Derrubar essa estátua, independentemente do juízo a ser dado ao objeto e ao ato, significa negar e se arrepender do que foi feito e que ficou marcado como símbolo naquela estátua.

Os ataques nos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001 também marcaram a importância dos aspectos simbólicos presentes em estruturas arquitetônicas. Não foram escolhidas estruturas utilitárias, de serviços (uma central elétrica, por exemplo), mas 3 espaços bastante representativos daquela sociedade: as torres gêmeas, representantes do poder econômico e do sistema capitalista, o Pentágono, sede do Departamento de Defesa, representante do poder militar e bélico e o Capitólio (considerado o alvo do voo 93) em Washington, representante do poder político, onde são tomadas decisões políticas pelo Congresso.

No Brasil, monumentos como o dedicado às bandeiras, obra de Victor Brecheret (1894-1955), e ao bandeirante Borba Gato, ambos em São Paulo, foram também recentemente alvo de atenção por representarem processos históricos hoje contestados. Esses fatos indicam que na contemporaneidade parece não ter havido diminuição na importância dos monumentos e marcos para seus povos. Além disso, novos monumentos seguem sendo edificadas.

O monumento contemporâneo, conforme será visto adiante (cap. 1.4.2), pode assumir formas de apresentação as mais diversas. No presente trabalho não se pretende, entretanto, discutir o monumento da atualidade, mas a compreensão do monumento arquitetônico moderno como fato novo e representativo da cultura do século XX e como hoje se pode acercar dessas estruturas muitas vezes de difícil comunicação com o público. Com o entendimento do monumento moderno, podem ser então fornecidos subsídios para uma melhor compreensão de obras contemporâneas, nas quais, ainda mais que em meados do século passado, os aspectos tradicionais são questionados. Monumentos novos, sendo obras de arte de seu tempo, operam valores deste, confrontando esses valores e os atualizando. Assim aconteceu com o monumento moderno e também assim, a meu ver, devem ser compreendidos hoje os novos monumentos.

Ao se buscar o entendimento das noções que balizaram os arquitetos modernos na concepção dos monumentos de seu tempo observou-se que não só as ideias de um monumento e uma monumentalidade modernas tiveram de ser consolidadas quanto essas próprias noções tiveram de passar por reconsideração. Este processo se deu por meio de uma conjugação de debates teóricos e lances projetuais que foram ao longo de décadas fermentando a ideia do monumento na modernidade. O trabalho foca especialmente as décadas de 1930 e 1950, quando os próprios arquitetos e teóricos ligados ao Movimento Moderno observaram que o tema do monumento vinha sendo majoritariamente assumido pelas propostas tradicionalistas (neoclassicistas e historicistas).

Uma das contribuições deste trabalho é a análise do confronto entre o debate teórico, abordado em debates e livros pelos historiados, críticos e arquitetos de então (tema tratado especificamente no capítulo 2), e a produção arquitetônica, artística e urbanística, que conseguiu através de projetos e obras a criação do monumento novo (tema abordado majoritariamente no capítulo 3, mas também em obras analisadas do capítulo 2).

Outra contribuição deste trabalho é a análise do modo com que os modernos aliaram tradição e modernidade na construção de seus monumentos. Se verá que foi o questionamento da tradição, mesmo em um tema tão próximo a ela, que permitiu a revisão dos conceitos do monumento e da monumentalidade como fatos modernos. Nem por isso tradição e história foram rechaçadas pelos modernos. Pelo contrário, se verá que a concepção do monumento na modernidade foi oportunidade de

revisão de posturas radicais de rejeição a história. A história aparecerá, assim, explícita ou implicitamente no monumento do século XX. Por meio de sua revisão historiográfica, o presente trabalho se coloca então como um contributo à história no sentido de transmissão de conceitos e valores ligados ao monumento desde suas primeiras manifestações, passando pelas contestações modernas, até as possibilidades abertas hoje – é nesse sentido que a história da própria arquitetura moderna se torna fundamental também para a concepção e entendimento do monumento contemporâneo. Ao final se evidencia a atualidade de um tema em constante revisão conceitual.

A análise das conexões entre arte, arquitetura e urbanismo é também outro foco de discussão neste trabalho, tanto pela obra de artistas como Léger ou urbanistas como Sert, como pelas influências recíprocas entre artistas e arquitetos em um período em que se observava frutífero compartilhamento de fundamentos teóricos para embasamento para suas produções – fato que hoje se vem observando novamente com a diluição progressiva entre as fronteiras arte-arquitetura.

Creio ter também trazido como contribuição neste trabalho uma conceituação mais específica para o monumento moderno, a partir de parâmetros que fizessem sentido às requisições modernas, em vez de às demandas tradicionais. Com o estudo ficou clara a exigência de se entender o monumento moderno como participante da história dos monumentos da humanidade, mas também como instaurador de um tipo novo. Se o monumento moderno não for compreendido a partir dos valores caros à modernidade ele se desvia de seu fim e pode passar a ser tomado como obra de interesse artístico-arquitetônico, mas não como monumento.

Se verá, portanto, especialmente no primeiro capítulo, a exposição dos variados pontos pertencentes à teoria da arquitetura (temas como caráter, tipo, expressão pela abstração etc.) que tiveram que ser revistos e retomados para o moderno entendimento do tema. É pela construção dos significados desses vários temas que se pretende chegar ao entendimento que tiveram os arquitetos, artistas, historiadores e críticos modernos do monumento de seu tempo. Para isso optou-se por adotar autores clássicos (Riegl, Giedion, Mumford, Greenberg, Rosenberg etc.), aos quais também tiveram acesso ou foram contemporâneos os autores, arquitetos e artistas de então.

O trabalho surge, portanto, como análise e confronto atual entre os textos desses autores clássicos, dos produzidos pelos próprios arquitetos e artistas de então e

também suas obras arquitetônicas e artísticas. Os fatores necessários à construção do monumento moderno eram diversos daqueles da tradição. Alguns arquitetos modernos logo compreenderam isto e conseguiram forjar a ideia do monumento de seu tempo para a construção efetiva de monumentos. Algumas obras de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Sert e Léger, conforme será visto, condensam essas ideias e por isso esses arquitetos e artistas e tais obras são aqui escolhidas como objetos específicos de análise.

Pela extensão do tema optou-se metodologicamente pela divisão em três capítulos que podem ser compreendidos respectivamente como de conceituação do monumento, da monumentalidade, do monumento moderno e de significação na arquitetura moderna (capítulo 1), de exposição e análise do debate na primeira metade do século XX sobre o monumento moderno (capítulo 2) e de escolha e análise de obras que correspondem, a meu ver, a esses monumentos (capítulo 3). Após esses capítulos segue um capítulo conclusivo.

O primeiro capítulo inicia com a basilar contribuição ao tema feita ainda em 1903 por Alois Riegl. A sistematização e as categorias definidas por ele são explanadas nesta parte do capítulo (cap. 1.1) e serão retomadas várias vezes nas análises realizadas nesta tese, tanto para a consideração dos caracteres que possam definir um monumento quanto pela aplicação de tais categorias a um monumento moderno.

Após essas primeiras considerações é analisada (cap. 1.2) a necessidade (ou não) de produção de monumentos como manifestações culturais. Tal estudo surge como busca por respostas para os questionamentos, na primeira metade do século, sobre a viabilidade e necessidade de construção de monumentos na modernidade.

O tema segue então por um viés historiográfico, onde se pretende expor e analisar as contribuições, debates e projetos pertinentes a partir das primeiras décadas do século (cap. 1.3). A fragilidade com que o tema do monumento se coloca para a arquitetura moderna permite que nos anos 1930 (cap. 1.4.1) sua noção esteja ainda muito mais ligada a aspectos filosóficos e estéticos da tradição que da modernidade. Nessa época a linguagem arquitetônica clássica predominará para a construção de monumentos, ao mesmo tempo em que este predomínio fará chamar a atenção dos defensores da arquitetura moderna quanto ao terreno que se perdia. O monumento se torna a concretização do debate entre tradição e modernidade (cap. 1.4.2), onde o monumento de linhas arquitetônicas modernas se firma como representação de ideias políticas democráticas enquanto o monumento de linhas clássicas

e de inspiração historicista evoca ideias presentes em regimes políticos autocráticos.

O texto segue (cap. 1.5) com a ampliação destes embates, onde o monumento se torna também lugar de questionamento entre as ênfases dadas à racionalidade e à simbolização, então vistas normalmente como antagonistas. A oposição entre arte e técnica (cap. 1.6) e sua concretização em edificações de caráter simbólico foi mais uma das dicotomias que participaram do debate sobre a construção de monumentos na primeira metade do século XX. O tema é discutido principalmente a partir de contestações trazidas na época por Lewis Mumford.

Ainda assim, a discussão dos temas acima (modernidade e tradição, subjetividade e racionalidade, arte e técnica) não permitia resolver formalmente o monumento como produto cultural de seu tempo. A negação da figuração – premissa moderna – impunha limites às noções de representação e comunicação, geralmente fundamentais a um monumento (cap. 1.7). Mais uma vez o monumento se coloca como lugar físico de discussão de um debate que o extrapola. São trazidos nesse capítulo, sob a ótica da obra arquitetônica moderna, temas clássicos da teoria arquitetônica como as noções de caráter, tipo, tipologia, apresentação, representação e expressão (caps. 1.7.1 a 1.7.4).

A sequência da tese se dá pela exposição e análise da permanência do pensamento tradicional para o tema do monumento (cap. 1.8), não só para a produção de tipo acadêmica (como visto no cap. 1.4), mas mesmo entre alguns arquitetos modernos.

As partes finais do primeiro capítulo (caps. 1.9, 1.10 e 1.11) são dedicadas à explanação da tese a ser defendida e à tentativa de conceituação de um monumento moderno. Partindo das ideias de autonomia entre os campos artísticos e, ao mesmo tempo, da confluência de interesses entre a arquitetura e as demais artes e da proeminência do espaço como definidor da obra arquitetônica moderna chega-se à ideia de um monumento moderno que não pode senão se fundamentar nos mesmos princípios que regem as demais obras modernas, ainda que estes princípios, como a adoção da linguagem abstrata, dificultem sua leitura e expressão (cap. 1.9). Análises mais recentes, entretanto, compreendem os objetos abstratos como passíveis de significação. A partir dessas análises (cap. 1.10) pode-se chegar à simbolização por meio da abstração da arquitetura moderna e enfim à significação, em um novo tipo de monumentalidade, por um monumento que seja expressão moderna (cap. 1.11).

O segundo capítulo tem como fundamento o debate teórico ocorrido a partir

do final dos anos 1930 até o final dos anos 1940. A produção arquitetônica, artística e literária de alguns debatedores é destacada e analisada mais a fundo, de modo a se permitir melhor compreensão de suas defesas: o capítulo se inicia com as contundentes críticas à viabilidade de criação de um monumento moderno por W. C. Behrendt (cap. 2.1) e Lewis Mumford (cap. 2.2); segue-se a defesa por uma monumentalidade moderna, condensada teoricamente em um texto redigido por S. Giedion, J. L. Sert e F. Léger (cap. 2.3). Cada um destes três autores tem sua obra teórica, artística e arquitetônica analisada separadamente.

O artista Fernand Léger (cap. 2.4), em sua proximidade aos arquitetos de então, defende uma monumentalidade possível pela arte mural e a integração pelas artes, considerando temas como a abstração em relação à figuração (cap. 2.4.1), a presença da máquina no século (cap. 2.4.2) e a arte para a coletividade (cap. 2.4.3).

A obra teórica de Josep Lluís Sert embasa projetos que ele realiza na época (cap. 2.5). O Pavilhão Espanhol em 1937 (cap. 2.5.1) é tratado aqui como um condensador das concepções que deveriam balizar um monumento moderno. Os temas de Sert analisados nesta tese são principalmente os temas do urbanismo, expressos na publicação *Can Our Cities Survive?* e por meio de sua atuação junto aos CIAM, onde defende a ideia do “Coração da Cidade”, da história como elemento de simbolização e da escala humana (caps. 2.5.2 a 2.5.6). O projeto da *Cidade dos Motores* (cap. 2.5.7), realizado para o governo brasileiro, toma a escala urbana como aglutinadora de ideais modernos para uma cidade que deve ser monumento e significar.

Sigfried Giedion (cap. 2.6), um dos mais importantes críticos e historiadores da arquitetura moderna, também entra em cena pelo viés de sua “crítica operativa” (cap. 2.6.1) na defesa por uma monumentalidade moderna. São analisados dois textos seminais (cap. 2.6.6 e 2.6.7) em que trata desse tema, além dos livros que escreveu nesse período (caps. 2.6.2 a 2.6.5).

O tema da monumentalidade moderna segue debatido em um simpósio (cap. 2.7) publicado nos Estados Unidos por Paul Zucker em 1944, no qual constam um dos textos de Giedion (analisado no cap. 2.6.7) e textos de outros autores. Na Europa o debate publicado em 1948 em uma revista inglesa (cap. 2.8) conta com autores que incluem Giedion, Hitchcock, Gropius e Lúcio Costa. A mesma revista publica em 1949 um artigo em que Lewis Mumford retoma os temas do monumento e da simbolização na modernidade (cap. 2.9).

Nos cerca de dez anos decorridos entre as primeiras manifestações por

Behrendt em 1937 e os comentários de Mumford em 1949 fermentou-se um entendimento teórico sobre o monumento que, a meu ver, correspondeu a realizações práticas e projetos pelos arquitetos modernos, tema tratado no capítulo terceiro. São eleitos Mies van der Rohe e Le Corbusier como arquitetos que produziram esses monumentos que representariam a modernidade do século. Mies van der Rohe (cap. 3.2) tem analisadas algumas de suas obras e monumentos, em especial o Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo (cap. 3.2.1) e o Pavilhão de Barcelona em 1929 (cap. 3.2.2). Nessas, além de uma nova monumentalidade se observa o modo moderno de significação e expressão pela arquitetura. Le Corbusier busca (cap. 3.3) objetivos similares desde suas Casas Puristas e sua obra artística em pintura e escultura (cap. 3.3.1), mesclando métodos projetuais (cap. 3.3.2) com a liberdade permitida pelos materiais modernos em seus diversos projetos. As propostas de monumentos modernos em concursos ou grandes projetos como a Liga das Nações, o Mundaneum, o Centrosoyus e o Palácio dos Sovietes (caps. 3.3.3 a 3.3.6) o levam também à surpreendente inclusão de aspectos vernáculos e orgânicos (cap. 3.3.7) em sua obra, como no Pavilhão da Feira de Paris em 1937, La Saint-Baume e Ronchamp (caps. 3.3.8, 3.3.10 e 3.3.11). A Sede da ONU (cap. 3.3.9), de linhas menos orgânicas, não resulta, entretanto, a meu ver, em um exemplar bem sucedido de monumentalidade moderna.

Os anos 1950 são de consolidação da ideia do monumento forjada ao longo das décadas anteriores, mas também de revisão e contestação dos próprios princípios modernos. Louis Kahn (cap. 3.4) é mais fiel às ideias modernas e às noções de racionalidade, geometria e ordem, o que não o impede de incluir aspectos do arquétipo da cultura humana em seus projetos e monumentos. Philip Johnson (cap. 3.5) surge como um contestador dentro do próprio Movimento Moderno. Sua adesão ao moderno não o impede de realizar monumentos em que a utopia moderna cede lugar a questões como o hedonismo e a inserção da pessoa e da arquitetura na sociedade do espetáculo.

No capítulo conclusivo se busca a concepção uma ideia de monumento moderno que possa servir de base a debates recentes para um tema que permanece como um dos importantes programas arquitetônicos.

1

O MONUMENTO: ELO ENTRE PASSADO E FUTURO

O monumento apresenta-se como não mais do que um substrato – evidente e inevitável – para evocar no observador contemporâneo a representação do ciclo da gênese e do desaparecimento, o surgimento do indivíduo para além da generalidade e a sua dissolução gradual no universo, premido pela natureza.

Alois Riegl (2014, p. 38), em 1903

“1. Obra ou construção que se destina a transmitir à posteridade a memória de fato ou pessoa notável. 2. Edifício majestoso. 3. Sepulcro suntuoso, mausoléu. 4. Qualquer obra notável. 5. Memória, recordação, lembrança”¹.

Em sua sequência de aparição na página de um dicionário, os termos com que é definido o verbete Monumento partem de noções concretas (“obra ou construção”) para outras subjetivas (“memória, recordação, lembrança”). Esta sequência marca, de modo invertido, o caminho pelo qual o entendimento do monumento passou ao longo da história da humanidade: os últimos termos se ligam diretamente ao termo latino *monere* (advertir, avisar), que por sua vez será a base do termo *monumentum* (cf. Choay, 2017, p. 17); os primeiros deixam subentendido o objetivo, a intenção (“que se destina a”) do ser humano histórico na construção de sua própria memória e de sua luta pela preservação de seu legado e cultura.

Este caminho, de afunilamento – partindo de uma compreensão mais abrangente a uma visão mais pragmática – corresponde a um processo que o filósofo alemão Edmund Husserl (1859-1938) (2012, pp. 08-10, grifo do autor) compreende como de dissolução interna da filosofia universal ideal criada pelos ocidentais:

Assim, a crise da filosofia significa a crise de todas as ciências modernas enquanto elos da universalidade filosófica, uma crise inicialmente latente, mas que emerge depois cada vez mais à luz do dia, crise da própria humanidade europeia em todo o sentido da sua vida cultural, em toda a sua “existência”.

Essas ciências modernas europeias se condensaram na filosofia do século XIX no Positivismo proposto por Auguste Comte (1798-1857): um sistema filosófico em que a verdade (em oposição ao subjetivismo e à imprecisão) seria obtida por meio da ciência e a razão, sendo verificável por observações e fatos. Para o

¹ Conforme o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa - Aurélio*.

Positivismo o conhecimento científico, o raciocínio, as observações e o conhecimento dos fatos (aspectos ligados à racionalidade) e dados “reais” levariam a leis universais e não a ilusões ou ao conhecimento vago e impreciso (aspectos ligados à subjetividade). No entanto, já a partir da segunda metade do século XIX, a ideia dessas “ciências positivas” em sua suficiência para a resolução de questões da humanidade começa a ser vista como ineficaz frente a questões como o próprio sentido da existência. A negação dos aspectos subjetivos por estas ciências positivas, que ainda dominavam o panorama da virada do século, lhes impedia uma visada mais abrangente das questões humanas. As questões humanas se colocavam urgentes e careciam ser debatidas sob metodologias diversas daquela de tomar como verdadeiro apenas o verificável por meios objetivos. O alemão Georg Simmel (1858-1918) (2005, p. 580) observa em 1903 a influência deste sistema de pensamento sobre o espírito humano:

O espírito moderno tornou-se mais e mais um espírito contábil. Ao ideal da ciência natural de transformar o mundo em um exemplo de cálculo e de fixar cada uma de suas partes em fórmulas matemáticas corresponde a exatidão contábil da vida prática, trazida pela economia monetária.

Hannah Arendt (1906-1975) (2019, p. 54) observa que houve nesse tempo uma ruptura dos padrões de pensamento (que tem Kierkegaard, Marx e Nietzsche situados “no fim da tradição, exatamente antes de sobrevir a ruptura”) na qual os pensadores perceberam “o seu mundo como um mundo invadido por problemas e perplexidades novas com os quais nossa tradição de pensamento era incapaz de lidar”. Husserl crê que as ciências positivistas vinham progressivamente se afastando do mundo real ou o “mundo da vida” (o conceito de *Lebenswelt* proposto por ele). Ele pondera (2012, p. 06, grifo do autor) sobre os aspectos negativos e limitadores do domínio quase exclusivo das ciências positivas para a busca do entendimento das ideias que regem o sentido humano da existência: “Todas essas questões ‘metafísicas’, tomadas de um modo alargado, as questões que no discurso atual são as especificamente filosóficas, ultrapassam o mundo enquanto universo de meros fatos. ... O positivismo, por assim dizer, decapita a filosofia.” Ele constata (2012, pp. 01-04, grifos do autor), assim, uma “crise das ciências europeias”, questionando todo o arcabouço de base científica sobre o qual se vinha construindo o mundo ocidental. Para ele até mesmo os significados dos conceitos da matemática pura e

das ciências exatas para a existência humana deveriam ser submetidos a “uma *crítica séria e muito necessária*”.

Husserl acredita, assim, que o que se vivia na Europa do entreguerras era uma crise humana que acabou por gerar uma crise das ciências ocidentais. Para ele (2012, p. 11, grifos do autor) se vivia sob um sistema em que o pensamento matemático pretendia gerir a própria filosofia: “A filosofia, a ciência, seria, então, *o movimento histórico da revelação universal, ‘inata’ como tal à humanidade.*” As raízes deste pensamento são longínquas, remontando a Galileu (1564-1642) e sua defesa da matematização da natureza², a Descartes (1596-1650) e a ideia da razão subjetiva moderna³, e à geometria euclidiana, que formaram a ideia de evolução que sempre avança na busca de seu ápice:

Com a geometria euclidiana originou-se a ideia muitíssimo impressionante de uma teoria dedutiva sistematicamente unificada, orientada para uma meta ideal, longínqua e elevada, assente sobre conceitos e proposições fundamentais ‘axiomáticos’, progredindo por meio de consequências apodíticas – um todo de racionalidade pura, um todo intelectual na sua verdade incondicionada de outras verdades incondicionadas, imediata e mediatamente compreensíveis. (HUSSERL, 2012, p. 15, grifo do autor).

Este entendimento da ciência que sintetizaria praticamente todo o conhecimento por ter um campo supostamente universal de investigação desemboca na ideia da supremacia das ciências positivas como válidas para a compreensão do mundo. As considerações de Husserl eram questionamentos sobre a capacidade da racionalidade de exceder-se qualitativamente a si própria, mas a base científica para o entendimento de questões humanas se preservou por muito tempo. Em 1951 o norte-americano Lewis Mumford (1895-1990) aponta (1986, p. 46) para a persistente crise do pensamento científico: “Por último, foi a despersonalização, melhor dizendo, a desmoralização do mundo do trabalho, ao passar a ser movido pelo meio

² Segundo Aranha e Martins (2009, p. 68), Galileu “inaugurou o método das ciências da natureza, que se baseava no uso da técnica e da experimentação”.

³ Aranha e Martins (2009, p. 168-69) observam que Descartes é um dos principais filósofos racionalistas, “que enfatizam o papel da razão no processo do conhecimento”. Para estas autoras, “O propósito inicial de Descartes foi encontrar um método tão seguro que o conduzisse à verdade indubitável. Procura-o no ideal matemático, isto é, em uma ciência que seja uma *mathesis universalis* (matemática universal), o que não significa aplicar a matemática no conhecimento do mundo, mas usar o tipo de conhecimento que é peculiar à matemática.

abstrato do dinheiro, que lançou as bases do igualmente abstrato e despersonalizado mundo da ciência...”. O italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992) (1993, pp. 507, grifo do autor) compreende que esta crise filosófica é também uma crise da arte e da arquitetura e observa que a ideia da arte como uma “ciência europeia” passa por importante processo de revisão, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, quando se reconhece de modo cada vez mais amplo que as propostas das vanguardas artísticas e arquitetônicas e suas projeções de futuro eram proposições abstratas e em grande parte irrealizáveis e que a própria fenomenologia seria um modo de enfrentamento mais ligado a um entendimento por continuidades do “mundo da vida” (*Lebenswelt*) (o entendimento das coisas como elas são) do que por rupturas: o voltar-se ao mundo da vida exigia uma atenção às coisas como elas são, e não como se as projeta.

Esse momento de crise é também de sugestão de caminhos, saídas e revisões de posturas. A crise nos campos da filosofia, da arte e da ciência faz com que a pessoa, em seu contínuo processo de autocompreensão, questione suas crenças, instituições e estruturas, sejam elas modernas ou ligadas à tradição, como o monumento, incluindo sua viabilidade na modernidade. Nos Estados Unidos, que passam a ter papel muito mais relevante e muitas vezes preponderante nas questões artísticas e arquitetônicas, se encontram dois protagonistas do debate teórico sobre a monumentalidade que ocorre entre os anos 1930 e 1950: o suíço Sigfried Giedion (1888-1968) e Lewis Mumford. Esta crise permitirá até mesmo o questionamento, por parte de Mumford (1938, p. 438), quanto à possibilidade da criação de monumentos na modernidade do século XX, enquanto Giedion (1944, p. 549) instiga arquitetos à criação desses monumentos.

A noção de monumento, ao atravessar a “crise das ciências europeias” (HUS-SERL, 2012) se renova e se amplia. As noções que vinham da tradição se “ampliam”, se diluem e se reformatam. Se apresentam novas formas de monumento e, com elas, novos meios – fenomenológicos, e não apenas contemplativos – de sua apreensão. Após esse período de reconceitualização em meados do século, o monumento vai retomando algumas de suas noções primordiais e, por várias formas e sem abrir mão de premissas modernas como a incorporação de novos materiais e novas tecnologias, vai-se reconfigurando como dispositivo de se ativar a memória pela celebração ou rememoração de fatos, pessoas ou grupos sociais. A imagem, a

simbolização e a comunicação sempre foram fundamentais à existência do monumento, desde sua criação até seu entendimento. A história do monumento é uma história da cultura, de adequações e adaptações a técnicas, materiais e costumes da sociedade que o produz.

Françoise Choay (1925-) é uma dentre os teóricos que analisam a ampliação ocorrida no século XX do entendimento do conceito de monumento. A partir das considerações do semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) a historiadora francesa (2017, pp. 22-23) observa o papel da fotografia como monumento. Ela cita Barthes, que considera em seu último livro *A Câmara Clara* (1980) que a fotografia facilitou à sociedade moderna o processo de abrir mão do monumento tradicional de cunho coletivo. Barthes também defende que o formato da fotografia seria mais adaptado ao individualismo moderno, permitindo que cada um, individualmente, exercite a memória de seus mortos e dos fatos definidores de sua própria história.

Para Choay “essa loucura da fotografia que faz coincidir o ser e o afeto é da mesma natureza que o encantamento pelo monumento”. Ela pondera sobre o papel da imagem e da comunicação para o entendimento do monumento moderno e vê como fatos essenciais para sua conceituação a abertura para seu entendimento e a revisão de modelos antigos de sua valoração. Defende que “Toda construção, qualquer que seja o seu destino, pode ser promovida a monumento pelas novas técnicas de ‘comunicação’”. Entretanto, mesmo reconhecendo a força da imagem e da fotografia, a autora nota que essas novas formas são afinal provas do “esvaziamento do que se chama hoje de monumento”: se hoje se tem a disponibilidade das imagens digitais, que permitem a abolição do meio físico, este acesso facilitado à memória ocorre de um modo tal que pode tanto valorizá-la quanto banalizá-la.

Ao comentar sobre o uso de imagens fotográficas nas passeatas das Mães da Plaza de Mayo, ou nas publicações de imagens de desaparecidos políticos no jornal *Página 12*, de Buenos Aires, a crítica de arte Maria Angélica Melendi (1945-) (2018, pp. 235-48) confirma o fundamental papel da fotografia como meio para a memória: ela é “capaz de certificar a existência de seu referente” (2018, pp. 241). A autora reafirma a importância da fotografia e da imagem comum (fotos informais, retiradas de documentos etc.) nos processos de constante reprocessamento por que necessita passar o fato ou pessoa a ser lembrada e por fim sugere que se questione onde se deve “localizar a memória” (2018, p. 247-48): seriam os meios e ma-

teriais como as fotografias e imagens impressas (as “lápides de papel”) mais adequados aos processos contemporâneos de rememoração que os tradicionais monumentos concretos (as “lápides de pedra”)?

O evanescer do corpo físico do monumento corresponde a processos similares em outras áreas da cultura e da sociedade e não significa necessariamente o desaparecimento da ideia de monumento, mas um reposicionamento conceitual por que este vem passando. Às considerações de Choay acrescenta-se hoje a questão do excesso de imagens e dados, que pode banalizar o poder de um monumento e da memória ligada a ele, mas também pode facilitar sua disseminação e democratização (premissas da arte e da arquitetura modernas). A facilidade na produção, reprodução e disseminação de uma imagem pode democratizar o acesso à memória, mas esta facilidade, mas também pode, ainda que pretendendo valorizá-la, enfraquecer nesta imagem a noção benjaminiana de “aura”. O ciclo tenderia assim a dois polos: a uma necessidade de criação de imagens realmente potentes, seja qual for seu formato, ou a um possível desinteresse na criação dessas imagens potentes, visto que estas tenderiam a se esvaziar em seus significados.

As discussões sobre a memória e o monumento em suas instâncias individuais ou universais e sobre a presença física do monumento são também pensadas por Andreas Huyssen (1942-)⁴. Para ele (2004, pp. 16-17) chegou-se no final do século XX a uma ideia de memória que opera na dimensão global, mas que politicamente também se apoia nas histórias de cada nação, região ou local. Aparentemente menos cético que Choay (2017), Huyssen (2004, pp. 22-23), ao citar a aquisição de uma coleção de fotografias por Bill Gates, parece acreditar que não somente os aspectos da memória foram potencializados por meio da quantidade de dados permitidos com as facilidades da imagem digital, mas também que esta ajudou a reforçar para a arte mecânica da fotografia impressa sua “aura” de objeto original. Ele não deixa, contudo, de reconhecer a influência dos novos meios sobre a memória – “Não podemos discutir memória pessoal, geracional ou pública sem considerar a enorme influência das novas tecnologias de mídia como veículos para todas as formas de memória.” – e o quanto esta vem sendo operacionalizada na mídia – “Sabemos que a mídia não transporta a memória pública inocentemente; ela a condiciona na sua própria estrutura e forma.”.

⁴ Escritor e professor de literatura na Universidade de Colúmbia, nascido na Alemanha.

Além disso, Huyssen observa um ponto crucial no atual entendimento da memória e do monumento, acrescentando densidade aos debates instigados por Barthes e Choay: ao mesmo tempo em que se observa uma inundação de dados relativos à memória, parece aumentar, segundo Huyssen (2004, p. 19), “um intenso pânico público frente ao esquecimento”. Frente a um encurtamento da extensão do presente, a resposta tem sido, segundo o autor, “a necessidade da memória e da musealização” como formas de combate ao esquecimento e à obsolescência características dos tempos de hoje.

Ao final tanto Choay quanto Huyssen parecem concordar quanto aos efeitos que a quantidade de dados sobre a memória – individual ou coletiva – tem provocado nas estruturas mesmas da memória e na forma com que ela se expressa pelo monumento, embora Choay tome uma posição ideológica bastante clara e ataca a banalização da imagem, enquanto Huyssen aceita menos problemáticamente esta banalização. Ambos indicam os meios que a sociedade tem encontrado para contemplar os sentidos de rememoração individual ou comunitária. O que parece se observar hoje é que houve uma revalorização das estruturas que recebem e emanam as noções de memória, mesmo que seja como forma de compensação às perdas geradas ao longo do século XX e sua crença generalizada na racionalidade como oposta à subjetividade.

Apoiado pela força de sua própria imagem, o monumento, em sua concretude, e a despeito dessa superabundância de imagens digitais, vem, assim, retomando seu papel como instrumento de memória para a cultura, o que tem se cristalizado principalmente na figura dos museus de arte criados nas últimas décadas. Nem por isso os meios de reprodução e comunicação não-tradicionais da imagem do monumento foram dispensados; ao contrário, eles tendem a fortalecê-la e torná-la uma imagem de compreensão global⁵. A imagem de um monumento, e também da instituição que possa representar, são hoje tanto a imagem de sua forma construída, de seus conteúdos, mas também das imagens digitais veiculadas em torno dele. O monumento físico consegue hoje, a meu ver, viabilizar em várias instâncias que noções tradicionais de relações de memória nele se aglutinem e se realizem. Isso pode se dar por meio de padrões tradicionais individuais ou coletivos, ligados ao lugar ou

⁵ Que se considere, por exemplo, a comoção global ocorrida com o incêndio que destruiu em 2018 a agulha e parte do telhado da catedral de Notre Dame, em Paris.

ao grupo social, pelo acesso físico e o embate perceptivo com a concretude do objeto arquitetônico, mas também pode se efetivar de acordo com padrões adaptados à contemporaneidade, predominantemente o padrão da individualidade, por meio da veiculação virtual ou concreta de sua imagem.

A reavaliação e as novas formas de percepção do monumento incluíram a compreensão de outras estruturas que, além dos tradicionais monumentos arquitetônicos ou artísticos, carregam memórias individuais ou coletivas. De modo similar ao que propõe a norte-americana Rosalind Krauss (1939-) para os desenvolvimentos do campo da escultura, o monumento passa pelo processo de ampliação de seu campo. Esta historiadora da arte defende (1984, p. 91) que no lugar da autonomia e delimitação entre os campos artísticos, se abre passagem para a diluição entre esses campos, correspondendo à ideia de um “campo ampliado”:

O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista da escultura. ... Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes. Ganha-se, assim “permissão” para pensar essas outras formas.

Com a inclusão da noção do “campo ampliado” a compreensão do monumento deixa de ser apenas aquela tradicional (expressa por sua estrutura física) para se chegar a entendimentos mais recentes e inclusivos, que abraçam outros meios de expressão e celebrações e manifestações culturais de caráter comemorativo ou rememorativo. Essas manifestações, participantes do chamado patrimônio cultural imaterial, tiveram seu conceito e forma de tratamento definidos em documentos como o da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (Carta de Paris de 2003, da UNESCO). Muito antes, no século XVIII, Quatremère de Quincy, em suas *Cartas a Miranda*, já atentava para a relação intrínseca e inseparável entre a obra de arte e arquitetura e seu contexto dentro de uma visão orgânica da cultura. Esse contexto é visto por ele de modo bastante ampliado, compreendendo o que hoje seria chamado de patrimônio imaterial: os clima, a cultura, as celebrações, tradições locais etc. O patrimônio histórico e cultural se abre, portanto, cada vez mais para o reconhecimento do caráter de monumento natural ou cultural a espaços e manifestações que cobrem um espectro que vai desde uma grandiosa

paisagem natural a ritos, crenças, fazeres, costumes e transmissão de conhecimentos e práticas.

Com esses entendimentos a ideia do “monumento” vai-se destacando da tradicional ideia da “monumentalidade” e a força deste termo, podendo chegar mesmo a opor-se a esta. É reconsiderada a “correspondência biunívoca”⁶ entre monumento e grandiosidade: entende-se que nem toda obra de grandes dimensões deve ser aceita como monumento (isto se aplica principalmente a obras concebidas sob a intenção de monumentalidade, mas nas quais estão ausentes os sentidos de representação ou rememoração, que o monumento deve incorporar). Passam a ser mais facilmente aceitos como monumentos obras não necessariamente colossais, ou mesmo não-colossais. Obras de pequenas dimensões, ou mesmo imateriais, passam a poder ser consideradas monumentos, desde que realizem as questões que envolvem o entendimento de monumento. Essas, como visto, são carregadas de sentidos memoriais e sociais e de condensação de significados culturais que a mera dimensão física não necessariamente consegue contemplar.

O entendimento das noções de monumento e monumentalidade, como fatos culturais que são, se encontram sempre em desenvolvimento e consolidação, onde a manutenção de categorias tradicionais convive com a inclusão de novas visões. Elisabeth Hildebrand⁷ (2013, p. 157-58) analisa textos de outros autores da área da arqueologia em que a monumentalidade se fundamenta sobre conceitos de “energética/termodinâmica”: em 1989 Abrams relaciona a arquitetura monumental com a energia requerida para construí-la; dez anos depois ele, juntamente a Bolland, complementa sua tese relacionando a escala e a complexidade das estruturas com aquelas das sociedades que as construíram. Hildebrand relata que na definição dada por Trigger em 1990 para uma arquitetura monumental é incluída a ideia de que sua escala e elaboração devam exceder as necessidades práticas a que ela se destina (um posicionamento revisto por Trigger em 2004); entretanto, nessa mesma publicação de 1990 é também apresentado em um artigo por Julian Thomas o enfoque “fenomenológico”, que considera para a noção da monumentalidade arquitetônica as experiências daqueles que utilizaram essas estruturas, evidenciando relações e divisões sociais.

⁶ Utiliza-se aqui um termo do campo da matemática para enfatizar uma relação em que um elemento de um conjunto se associa somente a outro elemento de outro conjunto.

⁷ Arqueóloga norte-americana, professora da Universidade de Stony Brook, Nova Iorque.

Hildebrand também observa (2013, p. 159-60, tradução nossa) que no campo da arqueologia há um “sentido binário” no entendimento das manifestações arquitetônicas, compreendidas ora como monumentais ora como prosaicas (vernáculos). A autora defende que nas concepções do sentido da monumentalidade, este entendimento binário tende a obscurecer manifestações intermediárias como, entre outras, “construções em escala modesta” e elementos arquitetônicos que não seguem o padrão da monumentalidade tradicional, mas que “transmitem um forte sentido de cooperação em larga escala, integração social, ou comemoração”. A autora afirma que, a partir desse quadro, “acadêmicos vêm questionando noções de monumentalidade desde muito tempo implicitamente ligadas à escala”, considerando este entendimento como inadequado.

Na arquitetura, o entendimento mais ampliado da noção do monumento também permitiu novos modos de consideração, como o do norte-americano Peter Eisenman (1932-) ao considerar seus pequenos projetos residenciais como monumentos (cf. Patetta, 1982, p. 62), ou como o do inglês Kenneth Frampton (1930-) (1997, p. 285; p. 292) ao conceder à residência Farnsworth (1946), por Mies van der Rohe, o “*status* de um monumento” e ao considerar como uma obra “pequena, mas monumental” a Casa de Vidro, que o norte-americano Philip Johnson (1906-2005) constrói em 1949 para si em New Canaan, Connecticut. Na arte, torna-se possível que o cubo vazado de 2,12m de lado que constitui o Monumento às Vítimas em Campos de Concentração (1946), em Milão, pelo grupo de arquitetos italianos BBPR, com suas pequenas dimensões, sua quase imaterialidade e sua ausência de figuração, seja considerado um monumento, e que o artista norte-americano Dan Flavin (1933-1996), talvez por ironia, mas também como homenagem, nomeie como *Monumento para Vladimir Tatlin* uma obra de 1966-69 (de medidas 305,4 x 58,4 x 8,9cm) cuja materialidade se resume a sete lâmpadas industriais fluorescentes acesas e seus acessórios, mas que evocam pela criação do espaço gerado pela luz a aura necessária a um monumento.

O monumento, seja em sua forma concreta, seja em sua imaterialidade, foi e continua sendo tema para arquitetos e artistas visuais. Mas enquanto no trabalho destes últimos a liberdade de criação permitiu a realização de obras que incluíssem plenamente noções que devem estar presentes em um monumento, para os arquitetos um impasse determinante foi colocado com o predomínio do pensamento funcionalista no século XX e sua pouca atenção a aspectos ligados à subjetividade e à

expressão. O monumento, inerentemente um veículo de expressão, acabou se tornando um elemento questionador desse funcionalismo que alimentou a arquitetura moderna. Entre fatores ideológicos, políticos, sociais, artísticos e culturais o monumento arquitetônico se tornou, assim, um condensador de questões que lhe ultrapassam e levam à própria discussão do lugar da arquitetura moderna no quadro cultural do século.

No século XIX a tensão entre uma arquitetura de representação e simbolização e os meios modernos de realizá-la se configurava mais conspicuamente nos projetos para as diversas Exposições Internacionais até então ocorridas. Exemplos podem ser vistos no Palácio de Cristal, projetado pelo inglês Joseph Paxton (1803-1865), edificado para a Grande Exposição de Londres, de 1851, ou na *Galerie des Machines*, projeto do engenheiro francês Victor Contamin (1840-1893), construída para a Segunda Exposição Universal de Paris, de 1867. Eram estruturas que, apesar de seu tamanho, incorporavam a noção moderna da arquitetura efêmera. A recepção pela crítica da *Galerie des Machines* anuncia a dificuldade que a arquitetura moderna e as edificações constituídas por elementos, materiais e técnicas modernas terão para serem reconhecidas como monumentos ou locais de representação e celebração:

Palácio? Será o nome a ser dado a esta vasta construção que encerra em seu perímetro os mais numerosos produtos da arte e da indústria jamais reunidas em um só local? Não, se essa palavra implicar necessariamente a ideia de beleza, de elegância e de majestade. Não é bela, nem elegante, nem mesmo grandiosa, essa enorme massa de ferro e tijolos, cujo conjunto o olhar não consegue abranger; é pesada, baixa, vulgar.

Kaempfen (*apud* Benevolo, 2011, p. 138)
em Paris – Guide par les principaux écrivains et
artistes de la France (1867)

A construção da Torre Eiffel, que marcou a Exposição Internacional de Paris de 1889, também foi cercada de polêmica, que repercutia os debates entre os “estruturalistas” (defensores da funcionalidade técnica) e os “decoradores” (defensores da arquitetura historicista) (ARGAN, 1993, p. 85). Durante sua construção, foi acusada (cf. Benevolo, 2011, pp. 144-46) por membros da intelectualidade da época, como Guy de Maupassant e Émile Zola, de “inútil e monstruosa”, “uma gigantesca chaminé de fábrica”. Somente após a inauguração alguns dos que antes se opunham à sua construção passaram a se mostrar favoráveis à estrutura que hoje enfatiza por

meio de sua imagem a tradição racionalista deste país e sua arquitetura.

Essas criações dos engenheiros do século XIX foram provavelmente as primeiras oportunidades em que a obra parecia não representar outra coisa a não ser sua própria engenhosidade. Com essas obras se inicia na história recente a ideia da técnica como símbolo, que irá influenciar o entendimento do monumento no século seguinte. Na Torre Eiffel se solidifica a ideia de um monumento intencional ou volível⁸ forjado a partir do conceito da técnica tomada como símbolo. Mas não se deve esquecer que há aí também, sob um pensamento positivista e teleológico, outra importante representação: estavam simbolizadas nas estruturas delgadas destas obras a capacidade intelectual da humanidade daquele tempo e mesmo um sentido de superioridade em relação a seus antepassados.

A ideia moderna da relação dicotômica entre o que deve ser uma edificação concebida para simbolizar (arte) e uma edificação criada para atender determinados usos (função) irá passar por um longo caminho, marcado pela “crise das ciências europeias” (HUSSERL, 2012) para chegar a entendimentos mais razoáveis apenas na segunda metade do século. Antes desse período e ainda antes dessas indagações de Husserl (escritas em 1935), é o ímpeto positivista que anima o austríaco Adolf Loos (1870-1933) (2017, p. 07, tradução nossa) em uma de suas afirmações de tom provocador e que, ainda que amplamente contestadas posteriormente, foram muito impactantes no meio arquitetônico, quando argumenta no artigo *Architektur*, de 1910:

- Então a edificação nada tem que ver com arte, e tampouco é a arquitetura uma das artes?

- É mesmo assim.

Apenas uma pequena parte da arquitetura pertence à arte: o monumento [e os túmulos]⁹. Todo o restante, tudo o que atende a um objetivo prático, deveria ser excluído do domínio da arte.

Esse ponto de vista, que marcará muito fortemente a arquitetura moderna e que poderá algumas vezes ser excludente e dualista, se constituirá, conforme será

⁸ Alois Riegl (2014) chama os monumentos criados com intenção monumental de monumentos “volíveis” (a serem analisados adiante).

⁹ Na tradução inglesa para o texto *Architektur* publicado na *Neue Freie Presse*, de Viena, de 1910, aparece apenas o termo “monumento”, enquanto outras traduções incluem os “túmulos”, como a existente em *The Architecture of Adolf Loos: An Arts Council Exhibition* (London, The Arts Council, 1985) citado por David Heymann (2011, p. 01) (tradução do original publicado também em 1910 na revista *Der Sturm*).

visto adiante, em um dos pontos de tensão no debate sobre o monumento moderno até a década de 1950. O monumento se coloca como um tema em um quadro bem mais amplo que é o da relação entre os aspectos funcionais e os aspectos artísticos presentes na concepção arquitetônica e que suscitou questões como: Deve-se compreender, a partir do pensamento de Loos que, depois de salvaguardados os lugares do monumento e do túmulo, todo o restante da produção arquitetônica estaria impedida do exercício de aspectos que sempre lhe fundamentaram, quais sejam, os aspectos artísticos e técnicos em conjugação?; Ou ainda: Em uma cultura em que a grande maioria das obras arquitetônicas teria que se condicionar apenas às resoluções de problemas funcionais, haveria lugar para o que sempre se entendeu como o fenômeno arquitetônico, ou seja, a complexa relação entre os aspectos artísticos e as adequações de materiais, técnicas, usos, em ligação com o contexto social, político, ideológico, cultural e ambiental?

A declaração de Loos traz também para o domínio da arquitetura outro importante tema em seu tempo: o da autonomia entre os campos artísticos – neste caso a distinção, sem contaminações, dentro do seio da arquitetura entre uma produção de cunho funcional e técnico e outra ligada a aspectos da arte e do subjetivo. Na defesa que Theo van Doesburg (*apud* Collins, 1984, p. 20, tradução nossa) faz por uma monumentalidade moderna ele explicita seu entendimento sobre a autonomia entre as artes enquanto defende a integração entre elas: “A arquitetura aglutina, une. A pintura solta, desune. O próprio fato de que elas devem cumprir funções essencialmente diferentes possibilita uma combinação harmoniosa.”

O tema da autonomia entre os campos artísticos, tomado como uma essencialidade nas manifestações modernas e que estava nessa época sendo também conceituado teoricamente por Kandinsky, será posteriormente analisado por críticos como Argan, o norte-americano Clement Greenberg (1909-1994), ou o francês Yve-Alain Bois (1952-). Em sua teoria estética Kandinsky (2000, p. 57; p. 58; p. 73) defende: “Assim, cada arte chega, pouco a pouco, ao ponto em que se torna capaz de exprimir, graças aos meios que lhe são próprios, o que só ela está qualificada para dizer,”; ou “uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela.”, ou ainda “É desenvolvendo os meios que lhe são próprios que ela [a pintura] se tornará uma arte no sentido abstrato do termo e será, um dia, capaz de realizar a composição pictórica pura.”. Em seu artigo

Pintura Modernista, Greenberg defende (1997, p. 101) que: “A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência.” Argan (2004, p. 138), por sua vez, observa:

E de fato na arte moderna esta disparidade [de seu fazer-se, na prática de suas técnicas] se acentua tão fortemente a ponto de dar lugar a uma pintura que quer ser apenas pintura ou ato pictórico, a uma escultura que quer ser puro ato plástico, a uma arquitetura que quer ser mera estruturalidade.¹⁰

Nos comentários sobre o movimento *De Stijl* Yve-Alain Bois (2009, p. 125, grifos do autor) analisa o processo, característico do modernismo, que ele denomina “essencialismo”: “cada arte deveria ‘realizar’ sua própria ‘natureza’, livrando-se de tudo que não fosse específico dela por meio da exposição de seus materiais e códigos...”.

A premissa da autonomia entre as disciplinas é a de que cada campo deve se ocupar das questões que lhe são pertinentes, buscando resolver internamente questões exclusivas suas. À arquitetura, segundo Loos, caberiam questões funcionais, uma vez que aspectos artísticos deveriam ser resolvidos nos domínios da arte. O caráter artístico do monumento e do túmulo os colocaria em uma posição especial como “apenas uma pequena parte da arquitetura”. Loos parece com isso propor, a meu ver, uma compartimentação dentro da arquitetura, onde se distinguem de um lado aspectos técnicos e, do outro, aspectos artísticos. Este tipo de entendimento iria definir na época das primeiras manifestações da arquitetura moderna um incômodo papel questionador para o monumento – aquele da obra que, embora arquitetônica, nega os princípios (funcionais) da própria disciplina. Ao mesmo tempo reforçaria, para todo o restante das obras, seu posicionamento, também incômodo, como concepção exclusivamente funcional e excludentemente artística. Tanto a arquitetura de simbolização quanto aquela construída voltada a um uso ou função específica estavam sendo reposicionadas e questionadas de um modo que lhes tolhia

¹⁰ Argan observa, entretanto, que apesar desta autonomia entre os campos, eles compartilham processos: “Mas o que nos perguntamos é exatamente se aquelas vontades autônomas e divergentes têm uma razão ética comum do mesmo modo como as várias representações tinham uma razão gnoseológica comum.”

possibilidades de expressão. Ao monumento era impossibilitado o cumprimento de funções, e à arquitetura voltada às necessidades cotidianas e ao atendimento a funções quaisquer era também negada a possibilidade de simbolização e expressão. O monumento moderno se torna um contestador dos próprios conceitos da arquitetura moderna.

Não bastasse a situação apartada que Loos oferece ao monumento e ao túmulo em relação à arquitetura, o projeto (não construído) que ele realiza em 1921 para o mausoléu ao historiador da arte Max Dvorak mostra um volume estático e maciço que remete às arquiteturas das primeiras civilizações e nega qualquer ideia da dinâmica, leveza, uso de novos materiais e tecnologia que pudessem caracterizar a arte e a arquitetura daquelas décadas – uma obra que, não fosse pela geometria e a racionalidade de seu desenho, parece negar os próprios princípios de sua disciplina e seu tempo. Loos rejeita com seu monumento a concepção da arquitetura oitocentista de simbolização pela ornamentação, deixando prevalecer a capacidade de expressão do silêncio em vez da retórica prolixa de seus antecessores. Nele Loos propõe um dos temas presentes no debate sobre o monumento moderno: o da simbologia do silêncio das arquiteturas ancestrais.

O próprio século mostrou, no entanto, que os aspectos sociais e culturais se impõem com maior potência que manifestos ou propostas artísticas, e desse modo houve, junto a manifestações como a de Loos, debates críticos e desenvolvimentos em projetos e edificações que serviram para consolidar o lugar que o monumento buscava na modernidade. Essas inserções, ainda que pontuais, permitiram o entendimento de uma nova condição para o monumento e pouco a pouco dissolveram a programada autonomia entre os campos da arte, com o reconhecimento da arquitetura como espaço de simbolização e a ideia do monumento em modo ampliado.

Quando em um colóquio em 1973 Philip Johnson afirma que:

Todos os arquitetos o querem [ser monumental]; e não me importa o que possam dizer. Todos os arquitetos querem, acima de tudo, realizar o monumental... (JOHNSON, 1982, p. 131, tradução nossa)

ou, em outro colóquio realizado em 1981:

Mas nos dispusemos a falar sobre monumentalidade nesta tarde

e me parece que se pode aniquilar por completo a questão afirmando que toda arquitetura é, por intenção, monumental. Para comprovar este ponto gostaria de relembrar um concurso para um anexo, para uma ou duas prensas, organizado por uma revista de San Francisco. Tivemos 295 participações e devo dizer que os seis primeiros prêmios foram todos dados a projetos bastante monumentais. (JOHNSON, 1984, p. 47, tradução nossa)

observa-se que, segundo o ponto de vista desse arquiteto, até mesmo semanticamente o termo havia passado por mudanças, aproximando-se de noções quase exclusivamente estéticas.

O tom menos comprometido adotado por Johnson evidencia o meio cultural norte-americano dos anos da opulência da segunda metade do século, muito diverso daquele em que Loos publicou seu texto na Viena de 1910. O componente artístico presente e necessário para a definição do monumento para Loos se dilui em Johnson em uma noção do monumento alimentada por outra ideologia e notadamente marcada por efeitos visuais, plásticos e de grandiosidade. A ideia de monumento nesses depoimentos de Johnson se esvazia de seu caráter democrático e de representação comunitária, como ele tende a ser compreendido na modernidade, para se sustentar mais como o objeto artístico autoral que se destaca de outros exemplares por sua forma, riqueza de detalhes ou grandiosidade.

Esta atitude formalista por Johnson corresponde ao que a norte-americana Susan Sontag (1933-2004) (*apud* Jencks, 1973, p.187) nomeia a atitude *Camp*: “uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético”. As questões modernas de disseminação democrática da arte já não mais importam tanto e a individualidade domina os atos da criação e da recepção. Isso não impede, entretanto, que a obra seja apresentada e disseminada como monumento – basta que formalmente ela se justifique e poderá, de acordo com o juízo artístico do tempo, ser aceita e compreendida como tal. O historiador norte-americano Jeffrey Lieber (2018, p. 191) observa que esse desprezo pelas instâncias sociais presente na arquitetura de Johnson o aproximaria de noções de autoritarismo, o que pode ser visto como uma subversão dos ideais modernos.

A resposta de Johnson pode também corresponder, em arquitetura, àquilo que o historiador norte-americano Hal Foster (1955-) (2015b, p. 126) propõe como um possível modo de embate de Andy Warhol com a arte e o mundo: o do “realismo traumático”, que “pode indicar menos um sujeito vazio do que um sujeito em estado

de choque, que assume a natureza daquilo que o choca como defesa mimética contra esse choque”. Vista sob este prisma, a resposta de Johnson viria como reação estética, mas também de aderência ao mundo, pela descrença nas soluções transcendentais e utópicas propostas pelo Movimento Moderno para a arquitetura e, por extensão, para o monumento. A monumentalidade perde assim, qualquer aspecto ideológico e se resume à sua presença física como um objeto, aberto a julgamentos, destacado em seu contexto material. O monumento não precisa mais ser um manifesto democrático, e a arquitetura já não precisa mais ser, conforme proposto pelo norte-americano Vincent Scully Jr. (1920-2017) (2002), a “arquitetura da democracia”.

Johnson encontra, assim, chaves para seu sentido monumental tanto na cópia de estilos históricos (como no frontão de seu projeto para o AT&T Building¹¹, em Nova Iorque) quanto na referência não mais que formal ao classicismo realista dos anos 1930 (como em seu projeto para o New York State Theater, um dos edifícios do Lincoln Center, também em Nova Iorque). Seu trabalho se apresenta por um tipo de monumentalidade que dá tons mundanos e até mesmo frívolos e quase que meramente formalistas à monumentalidade moderna idealista e transcendental que Sigfried Giedion, o espanhol Josep Lluís Sert (1902-1983) e o pintor francês Fernand Léger (1881-1955) propõem em um texto dos anos 1940 e que será extensamente analisado neste trabalho.

Há, entretanto, conceitos presentes na ideia do monumento que perduram mesmo em Johnson. Ao afirmar seu desejo pela monumentalidade ele deixa clara sua intenção de que aquela “obra ou construção”, concebida sob o domínio da arte, se torne uma estrutura de “memória, recordação, lembrança”. Os arquitetos modernos, quando encarregados de projetos de cunho não-estritamente funcional, não agiram diferentemente, e atualizaram conceitos e práticas para que suas obras fossem aceitas como os “novos” monumentos. A aura comunitária que envolvia grande parte dos monumentos históricos (em especial os medievais), vai-se modificando com o passar do tempo para se chegar a meados do século XX a monumentos que se originam da esfera individual e são marcados pela autoria e a intenção artística¹². O tempo de Johnson é, por sua vez, o da pluralidade de respostas ou soluções, e

¹¹ O edifício passou a se chamar Sony Tower e posteriormente 550 Madison Avenue Building.

¹² Conforme será visto adiante, esta ideia corresponde àquilo que Alois Riegl (2014) chama de monumento volível.

junto a uma atitude aparentemente ideologicamente descompromissada como a dele, há também espaço para uma arquitetura como a do estoniano-americano Louis Isidore Kahn (1901-1974). Cada um a seu modo retomará conceitos da tradição para consolidar a imagem mental do monumento que irá atravessar o século. Por um modo ou outro, a arquitetura vai retomando uma característica que parece ser inerentemente sua, conforme suspeita Giorgio Grassi (1935-) (1982, p. 156, tradução nossa): “Se a monumentalidade quer dizer condição de testemunho concreto e durável, ela é própria da arquitetura, mais que de qualquer outra forma de representação. Ao ponto que sou tentado a dizer que a arquitetura é monumental por definição.”

O processo pelo qual a noção de monumento atravessa ao longo do século inclui propostas projetuais e debates teóricos. Os projetos são marcados por seu caráter simbólico, por seu cunho comunitário ou por serem encomendas por parte de grandes corporações ou do Estado. O debate teórico aciona arquitetos, artistas, historiadores e críticos. Destaca-se na formação da ideia do monumento moderno a contribuição dada nos primeiros anos do século por Alois Riegl, que será analisada e debatida a seguir. Além de sistematizar o conceito do monumento histórico, este historiador amplia conceitos ligados ao monumento que permitem seu entendimento também como obra moderna.

1.1

O monumento na história, a contribuição de Alois Riegl e a consideração de suas categorias a um monumento moderno

A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente.

Andreas Huyssen (2004, p. 67)

Em 1903, o historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905), presidente desde o ano anterior da Comissão Central de Arte e de Monumentos Históricos, é convidado por esta instituição de seu país a redigir um texto que embasasse um plano de reorganização da conservação pública de monumentos. Nesse texto, chamado *O culto moderno dos monumentos – a sua essência e a sua origem*¹³, ele conceitua o monumento, seus valores e sugere formas de gestão do patrimônio histórico e artístico. O conteúdo, por sua qualidade, acabou por se tornar um balizador para os conceitos que marcam o monumento e a conservação do patrimônio histórico.

Ao escrever esse pequeno texto Riegl se encontra informado dos debates sobre os temas da conservação e da restauração de monumentos históricos ao longo do século XIX, nos quais as figuras de um racionalista como o francês Viollet-le-Duc (1814-1879) e um romântico como o inglês John Ruskin (1819-1900) haviam centralizado visões bastante antagônicas entre si e, nas últimas décadas do século, o pensamento do italiano Camillo Boito (1836-1914) correspondia a um ponto de vista contemporizador entre as duas propostas anteriores. Em um discurso que se destaca do caráter pragmático presente nas propostas de Boito, Riegl se aproxima de Ruskin e sua reverência aos monumentos antigos, mas também se mostra conhecedor das propostas de Viollet-le-Duc, o que é observável nos comentários que faz sobre o entendimento do valor dado àquilo que é novo e sobre o fascínio que este causa sobre as pessoas. Compreende, portanto, o monumento tanto pelo poder de sua antiguidade quanto pela força vital que continua a lhe animar, sem deixar de considerar o valor presente na novidade. O viés cultural adotado por Riegl também contribui para deslocar o objeto patrimonial da esfera de expertos e *connoisseurs* e o reposicionar como artefato patrimonial de um grupo ou nação, ampliando e requalificando o debate sobre esse tema.

¹³ Título original: *Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen sein Entstehung*.

No texto Riegl concebe (2104, pp. 31-38) uma classificação na qual distingue a existência de monumentos “volíveis” e monumentos “não-volíveis”¹⁴. Nos monumentos volíveis há a intenção, por parte do criador da obra, de que ela se destine à rememoração de um fato, uma pessoa ou um grupo:

Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos). (RIEGL, 2014, p. 31)

Nos monumentos não-volíveis, não há por parte de seu autor a pretensão de perenização da obra ao longo do tempo:

Os autores dessas obras, que hoje em dia são consideradas históricas, pretendiam satisfazer certas necessidades práticas ou ideais deles próprios, de seus contemporâneos ou de seus herdeiros mais próximos e, em geral, não imaginaram deixar para as gerações de séculos seguintes os testemunhos da sua vida artística e cultural, como criadores. (RIEGL, 2014, p. 36)

Para essas obras, o caráter de monumento foi, portanto, conferido posteriormente, de acordo com os modelos e sistemas culturais das civilizações posteriores que tomaram conhecimento e se interessaram por elas. Além desses dois tipos, o inglês Alan Colquhoun (1921-2012) (2004, p. 201) enxerga um terceiro tipo, que não se mostra tão explicitamente no texto de Riegl: o das obras possuidoras de “valor de época” ou “valor de antiguidade”¹⁵, apreendido por meio da percepção na obra do tempo decorrido desde sua criação – aquilo que lhe dá os sinais de sua idade.

Ao analisar o modo como o monumento foi compreendido e tratado na história, Riegl observa que desde as primeiras civilizações havia distinção entre o monumento volível por indivíduos ou famílias e o “monumento patriótico” (RIEGL,

¹⁴ A tradução para a língua inglesa na revista *Oppositions* preferiu utilizar os termos “*intentional*” e “*unintentional*” para os termos originais *gewolt* e *ungewolt*, respectivamente, mais facilmente compreensíveis que os termos da tradução para a língua portuguesa. Ver *Oppositions Reader*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998. (pp. 621-652). (Publ. Orig.: *Oppositions*, n. 25, outono de 1982).

¹⁵ O termo *age-value* que aparece na tradução em inglês toma formas diferentes nas traduções lançadas no Brasil: no artigo de Colquhoun é usado o termo “valor de época”, enquanto no livro de Riegl é usado o termo “valor de antiguidade”.

2014, p. 39), controlado, como na Grécia e Roma Antigas, por associações interessadas em seu uso e proteção, o que lhe garantia maior sobrevivência. Na Idade Média, novas estruturas políticas definiram novos modos de enfrentamento em relação aos monumentos, e obras reconhecidas hoje como monumentos foram destruídas ou desfalcadas por motivos práticos como a retirada de materiais para novas obras ou outros usos.

A partir do século XV há um renovado entendimento do “valor de memória” em relação aos monumentos da antiguidade romana (RIEGL, 2014, p. 40), que incluiu, além do valor patriótico, maior compreensão de seus valores artístico e histórico. Surge a partir desta época a reunião de peças e bens, assim como sua catalogação. As apreciações e valorações se justificam por questões culturais: alguns elementos são valorizados, enquanto outros não: Riegl observa, por exemplo, que no Renascimento os monumentos góticos não eram considerados como dignos de proteção, uma vez que provinham de um tempo a ser rejeitado. Essa atitude, que pode hoje parecer injustificada, não deixou de ser o modo com que sempre se tratou o monumento: a arte barroca também passou por um longo período antes de deixar de ser tratada com preconceito e a arquitetura moderna não teve pudores em demolir ou deturpar obras ecléticas ou neoclássicas. Hoje o descaso se dá sobre muitos dos exemplares da arquitetura moderna. Afinal, a valoração aos monumentos continuou passando por questões que não eram nem históricas nem artísticas, mas de afinidade de gosto.

Riegl (2014, pp. 44-45) observa que o século XIX havia se pautado pelo valor histórico dos monumentos, com a busca pelos dados e documentações que comprovassem e construíssem a história do monumento e por fim, da própria civilização (filologia). Sobre o século que se iniciava, Riegl aposta que ele se caracterizaria pela ênfase no reconhecimento e valorização do “valor de antiguidade” ou “de época” nos monumentos. Ele observa que o processo de valorização do monumento é parte de um empreendimento maior, que o engloba, aquele de “emancipação do indivíduo”:

A mudança caracteriza-se pela tendência cada vez maior de entender toda experiência física e psíquica, não mais na sua essência objetiva, como em geral se dava nos períodos precedentes da civilização, mas em sua aparência subjetiva, ou seja, por meio dos efeitos sensorial-perceptível ou intelectual conscientes que ela exerce sobre o sujeito. (RIEGL, 2014, p. 45)

Esse entendimento se alinha com a teoria do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), que analisou as relações da percepção, da imagem, do espírito e a incapacidade do pensamento científico frente à compreensão verdadeira desses temas. Essa compreensão, que corresponde a um enfrentamento fenomenológico do observador com o objeto artístico, torna-se, a meu ver, fundamental para a concepção e recepção do monumento moderno, que por sua própria essência de artefato novo, não pode contar com os valores que a passagem do tempo incorpora ao monumento. A obra nova, tendo sido ou não concebida sob a intenção de se tornar um monumento, não tem a história e a memória como elementos participantes para a sua fruição. Ela pode contar com o embate sensorial e intelectual para seu processo de percepção junto ao observador, mas não toma, como o monumento antigo, a memória e a história como aliadas para sua percepção.

É Ruskin (2015, p. 68) quem, ainda no século XIX, condensa a ideia do poder que o tempo, a história e a memória exercem na percepção do monumento antigo:

Pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua idade e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há tempo são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. Está no seu testemunho duradouro diante dos homens, no seu sereno contraste com o caráter transitório de todas as coisas, na força que – através da passagem das estações e dos tempos, e do declínio e nascimento das dinastias, e da mudança na face da terra, e dos contornos do mar – mantém sua forma esculpida por um tempo insuperável, [...]

Para Ruskin (2015, p. 68) somente o tempo dá verdadeiramente possibilidades de expressão à arquitetura, fazendo-a equiparar-se aos “objetos naturais” (as “criações divinas”):

É naquela mancha dourada do tempo que devemos procurar a verdadeira luz, a cor e o valor da arquitetura; e somente quando um edifício tiver assumido esse caráter – apenas quando ele tiver se imbuído da fama dos homens, e se santificado pelos seus feitos; apenas quando suas paredes tiverem presenciado o sofrimento, e seus pilares ascenderem das sombras da morte – sua existência, mais duradoura que a dos objetos naturais do mundo ao seu redor, poderá ser agraciada com os mesmos dons

de linguagem e de vida que estes possuem.

Fosse o monumento antigo volível ou não-volível, seu reconhecimento contava, portanto, com a força expressiva dada por seu “valor de época” ou “de antiguidade”. O monumento moderno não poderia contar com esse valor. Para ser considerado como tal, o monumento moderno é dependente de um enfrentamento mais complexo, que deveria incluir a experiência fenomenológica a partir de conceitos também modernos. Ele é assim alvo de juízos de valor que partem de aspectos menos consolidados e tem sua aceitação e reconhecimento muito mais problemáticos.

Isto não significa que o monumento antigo prescindia da fenomenologia para sua apreensão. O que se coloca na modernidade é um novo sistema simbólico, mais complexo e abstrato, que se baseia em formas ainda não absorvidas como significativas e em uma nova noção, abstrata, do espaço. Entretanto, a ideia de “emancipação do indivíduo” trazida por Riegl (2014, p. 45) permitirá ampliações aos campos da arte e percepções mais alargadas da noção do monumento. Sem este entendimento, todas as radicais mudanças trazidas pelas manifestações na arte e arquitetura das vanguardas do início do século tenderiam a ser consideradas vazias de sentido, uma vez que sua percepção muitas vezes dependia do receptor e sua relação com o objeto, mais que no objeto em si (este poderia ser, por exemplo, um acontecimento efêmero ou um objeto que, à primeira vista, poderia exercer muito baixo estímulo enquanto elemento físico no mundo dos objetos reais). É, portanto, através desta ideia da “emancipação do indivíduo” que se torna possível compreender uma obra arquitetônica nova, de linguagem moderna, como um monumento. Por ela, não somente o monumento histórico e antigo, como o definido por Ruskin, mas também a arquitetura moderna consegue, mesmo que através de sua linguagem que não busca incluir a história, ser considerada monumento. Ainda assim, o que se verá e se discutirá adiante é uma grande dificuldade de desligamento dos padrões clássicos de entendimento do monumento para a incorporação de modos de realização e compreensão mais adaptados e condizentes com a nova cultura. Na arquitetura a incorporação da forma moderna se deu de modo relativamente fácil em projetos que comportavam programas funcionais, mas teve que passar por um lento processo de fermentação quando se tratava de programas de ênfase monumental ou simbólica.

Riegl (2014, pp. 49-64) também classifica os monumentos por “valores de

memória” que são outorgados pelas pessoas. Esses valores são o “valor de antiguidade” ou “de época”, o “valor histórico” e o “valor volível de memória ou de comemoração”.

Segundo o autor, o “valor de antiguidade” ou “de época” de um monumento é dado pela sua inatualidade na aparência e pela ação da natureza e do tempo sobre ele. É tão intrínseco à natureza e à percepção humana que ações de falseamento deste processo natural surtem como incomodativas. Às pessoas cabe a conservação e a proteção do monumento contra a decadência prematura e destruições violentas e inesperadas. O “valor de antiguidade” ou “de época”, por seu fácil reconhecimento, é compartilhado por todas as pessoas.

O “valor histórico”, ao contrário, é compreendido por um grupo de estudiosos e entendedores, que reconhecem no monumento dados e informações históricas e científicas. Divergindo interesses com o “valor de antiguidade” ou “de época”, ao valor histórico interessa a preservação máxima do monumento, o que lhe permitiria melhor legibilidade. No entanto, há, segundo Riegl, relação entre o “valor de antiguidade” e o “valor histórico”, sendo o primeiro dependente do segundo (o valor histórico serve como parâmetro de juízo ao “valor de antiguidade”).

O “valor volível de memória ou de comemoração” se coloca, desde sua criação, por meio da intenção de sua fruição contínua ao longo das gerações, estando “sempre presente e vivo”. Segundo Riegl, “o valor volível de comemoração pretende nada menos do que a imortalidade, o presente eterno¹⁶, a essência incessante.”. Para isso, devem ser detidos os efeitos da degradação dados pelo tempo, exigindo, assim, a eventual restauração (opondo-se, portanto, ao “valor de antiguidade” ou “de época”).

Pode-se chegar à conclusão que, de acordo com as classificações propostas por Riegl, o monumento moderno contaria somente com o “valor volível de memória ou de comemoração”, pertencendo, em princípio, à classe dos monumentos volíveis (nem por isso se deve descartar a ideia do monumento moderno não-volível, como será visto adiante). O arquiteto moderno, ao projetar um monumento ou edificação monumental, se consciente de sua tarefa e da impossibilidade para a geração de seu tempo da recepção dos valores “de antiguidade” e “histórico” em sua obra,

¹⁶ Esta expressão corresponde ao título da obra em que Sigfried Giedion trata dos primórdios da arte e da arquitetura e das permanências e mudanças na cultura.

deveria buscar no presente o “valor volível de memória ou de comemoração”, visto que somente gerações futuras poderiam ser aptas a perceber em sua obra os valores “de antiguidade” ou “histórico”.

Há outras distinções feitas por Riegl que são de interesse à análise do monumento moderno. O autor conceitua (2014, pp. 45-46; p. 65) o que denomina “valor de atualidade”¹⁷ para um monumento: sua capacidade de ser usufruído sensivelmente e subjetivamente na atualidade (e que dependerá do sentido de “emancipação do indivíduo”). Esta noção acaba por fazer pressupor no monumento sua capacidade de dar “a impressão de integralidade e de não ter sido afetado pelas influências naturais”. Conclui-se então que o “valor de atualidade” está, portanto, em discordância com o “valor de antiguidade” ou “de época”.

Poder-se-ia então entender que o monumento moderno, por possuir o “valor de atualidade”, estaria, nesse sentido, em posição de vantagem em relação ao monumento da antiguidade: suas propriedades físicas lhe garantiriam, objetivamente, grande poder de transmissão de informação. Sabe-se, entretanto, que o processo de comunicação, necessário a um monumento novo ou antigo, não se dá de modo tão objetivo. Além disso, o monumento moderno deveria se apresentar ou representar como obra de seu tempo. Por ser moderno, não deveria se tornar significativo por meio de padrões mentais e visualidade tradicionais, mas se expressar por uma materialidade que incorporasse os novos padrões visuais e de percepção do século XX.

Riegl (2014, pp. 65-85) prossegue sua classificação demarcando entre objetos usufruídos sensivelmente (que lançam mão de seu “valor utilitário ou de uso”) e objetos usufruídos espiritualmente (que lançam mão de seu “valor de arte”). Esta estratégia de delimitação entre valores artísticos e valores funcionais se coloca em Riegl mais como método didático, uma vez que ele, diferentemente do que Loos irá propor poucos anos depois, tenta dissolver essa fronteira e explana a interdependência entre as duas instâncias em um monumento. Riegl (2014, p. 67) defende que “o valor utilitário da maioria dos monumentos deve ser mantido”. Apesar de tratar neste ponto de monumentos antigos, este conceito permite que se entenda, por extensão, que obras que se caracterizam por seu “valor de uso” também possam ser compreendidas como monumentos.

¹⁷ A diferença entre “valor de atualidade” e “valor de novidade” ou “valor de arte elementar” será comentada a seguir. O monumento moderno pode incluir ambos os valores.

Esta compreensão foi, no entanto, lenta e dificilmente assimilada pelos primeiros arquitetos modernos, em especial os defensores do funcionalismo mais ortodoxo (em especial os arquitetos da Nova Objetividade [*Neue Sachlichkeit*]¹⁸). A dicotomia entre os campos funcional e artístico era bastante forte nas primeiras décadas do século e foi elemento de fundação da arquitetura moderna. Assim, vários dos arquitetos modernos se encontravam até meados do século tão envolvidos na luta pela arquitetura funcional que tiveram grande reação a aceitar obras que incorporassem em si ambas as instâncias – a funcional e a artística. A contraposição entre “valor de uso” e “valor de arte”, enfatizada por afirmações dualistas como a de Loos em 1910, tornou quase uma impossibilidade o acontecimento do monumento moderno não-volúvel. Era tão forte a ênfase funcional dada às edificações que elas raramente poderiam vir a ser consideradas posteriormente monumentos. De acordo com princípios modernos mais ortodoxos, a obra deveria, já em sua concepção, se definir como uma obra funcional ou artística.

Deve-se, no entanto, considerar a possibilidade de uma obra arquitetônica concebida sem intenções monumentais poder com o passar do tempo ser considerada um monumento. Neste caso, se tornaria necessário que ela se apoiasse, segundo as classificações de Riegl, no “valor de atualidade”: a atualização de seu juízo estético lhe permitiria ser considerada futuramente um monumento, ainda que não tivesse sido criada como tal¹⁹.

Ainda segundo as considerações de Riegl, os monumentos modernos, por seu aspecto novo e de integralidade de cor e forma se classificariam como do tipo possuidor de “valor de arte elementar” ou “valor de novidade” (RIEGL, 2014, p. 70), o qual se assemelha, mas não se confunde, com o “valor de atualidade”. O “valor de novidade” não seria, segundo Riegl (2014, p. 71), um aspecto discordante ou um empecilho ao entendimento de uma obra como monumento; ao contrário, o aspecto novo e integral do monumento recém-criado lhe facilitaria a aceitação pela massa.

As relações tanto de oposição quanto de complementariedade e dependência entre “valor de novidade” e “de antiguidade” existentes no pensamento de Riegl

¹⁸ A *Neue Sachlichkeit* foi um movimento artístico progressista alemão surgido no início da década de 1920 que se colocava em busca de uma arte “objetiva” e reagia ao que era considerado excessivamente subjetivo no movimento Expressionista.

¹⁹ Conforme será visto adiante, os próprios arquitetos modernos consideraram obras funcionais, como barragens, como monumentos.

são observadas por Colquhoun (2004, pp. 201-08), que trata da dificuldade moderna em conciliar o novo e o antigo na arquitetura e no âmbito urbano. Neste os arquitetos modernos tiveram que confrontar em seus projetos de urbanização as noções de “valor de novidade” (representada pelo novo urbanismo e a nova arquitetura) e “valor de antiguidade” (o passado histórico, as cidades e os monumentos antigos). Colquhoun aponta que no início do século Riegl, pautando-se por um desenvolvimento mais “orgânico” das cidades e sua arquitetura, não poderia prever o tipo de intervenção urbana que poucos anos depois começaria a ser idealizada e enfim implantada.

Entre os arquitetos houve clara oposição de posturas. A Carta de Atenas (1933, publicada em 1941), que balizou a atuação de Le Corbusier²⁰ e os urbanistas modernos em geral, prevê (1993, pontos 66-67), que “nem tudo que é passado tem, por definição, direito à perenidade; convém escolher com sabedoria o que deve ser respeitado” e que “em nenhum caso, o culto do pitoresco e da história deve ter primazia sobre a salubridade da moradia da qual dependem tão estreitamente o bem-estar e a saúde mental do indivíduo”. Portanto, diferentemente da visão de alguns arquitetos – especialmente alguns italianos, como Gustavo Giovannoni – de proteção dos monumentos e do tecido urbano existente, no urbanismo moderno representado pela Carta de Atenas, alguns monumentos são escolhidos para preservação enquanto outros podem ser demolidos.

Creio que a problemática apontada por Colquhoun para o urbanismo moderno se aplicou de modo similar na criação da arquitetura dos monumentos novos. O arquiteto moderno deveria criar em sua obra uma relação de polarização entre novidade (sua obra) e tradição (as arquiteturas historicistas). A concepção moderna em suas primeiras décadas pressupunha a exclusão do tradicional e do histórico, existentes na arquitetura historicista de alusão a “valores de antiguidade” e “valores históricos”. A oposição entre novidade e tradição ajudaria a garantir o “valor de novidade” e o “valor de atualidade” à obra moderna.

Como visto, a criação do monumento volível moderno se tornava bastante dificultada nas primeiras décadas, marcadas pela defesa, como um dos pontos da própria arquitetura moderna, de atendimento quase exclusivo a requisitos ligados à

²⁰ Le Corbusier foi um de seus autores e responsável por sua publicação em francês em 1941. O texto é tido como de sua autoria, apesar de baseado nas definições concordadas no Congresso.

funcionalidade. A concepção do monumento não-volível, criado sob a estética moderna e baseado no “valor de novidade” e no “valor de atualidade” deveria contar com o tempo para que fossem assimilados nos monumentos os valores “histórico” e “de antiguidade”. Houve, portanto, muito pouco espaço para a criação do monumento moderno na primeira metade do século. O espaço irá se ampliar apenas mais tarde, com os próprios desenvolvimentos por seus arquitetos de vanguarda, quando será possível, como será visto adiante, a criação monumental em uma linguagem moderna que pudesse incluir a tradição e a história e que, mesmo que se apresentando sob a imagem do novo, fossem incorporados aspectos culturais da tradição. Isto ocorre porque a própria arquitetura moderna cria, com o passar das décadas, sua história e sua tradição, e, a partir das décadas de 1940 e 1950, a noção de um “clássico moderno” já poderia ser aventada. Este processo de concepção mais inclusivo foi-se formando lentamente a partir de projetos, obras construídas e debates críticos sobre o tema, enquanto o próprio entendimento do monumento foi-se modificando e cristalizando.

Nesse texto de 1982 Colquhoun (2004, p. 205) observa que “os monumentos históricos não mais possuem a força comemorativa que Riegl afirmou ser um elemento essencial tanto dos monumentos intencionais [volíveis] quanto dos não-intencionais [não-volíveis]” e que o “ecletismo contemporâneo” (a arquitetura pós-moderna de citação histórica) tinha dificuldade em “evocar significados socioculturais definidos”, o que colocava seu momento como ainda dominado pelo “valor de época” ou “de antiguidade” (ainda que com problemas diferentes daqueles apontados por Riegl). Creio que nesse ponto cabe uma atualização e complementação aos justificados comentários de Colquhoun. Observo que a partir daquela década ocorreram não só a valorização da história em termos de consumo de massa, como a eleição do tema do museu como um dos substitutos do monumento tradicional e portador da força comemorativa e sociocultural que este carregava. Josep María Montaner (1954-)²¹ (1995, p. 60-62, tradução nossa) observa que “desde os anos setenta, o museu passou a ser uma das peças-chave e mais emblemáticas de qualquer sociedade civil desenvolvida.” Ele acrescenta ainda que:

A partir dos anos setenta os museus desenvolveriam uma nova

²¹ Arquiteto, historiador e crítico de arquitetura catalão.

sensibilidade urbana. Não se configuram apenas como monumentos, que era o atributo dos museus do século XIX, mas como focos urbanos integrados ao lugar, que articulam as diversas peças já existentes e que conformam inclusive espaços ao ar livre: pátios, praças, ruas, rampas, jardins com esculturas.

Montaner observa que a partir dessa época distinguem-se museus que seguem uma tipologia dada pela decomposição e rearticulação de suas peças básicas, se adequando à cidade, sua topografia e sua arquitetura, além de outros que buscam a noção de *genius loci* para a configuração dos espaços urbanos que compõem o espaço do museu.

Andreas Huyssen (2004, p. 68-72) também afirma que o museu é um dos espaços públicos de rememoração, dividindo com o monumento e o memorial a função de preservação da memória de uma sociedade. Huyssen relata que filósofos conservadores como os alemães Hermann Lübbe e Odo Marquard enxergam, entretanto, o museu, as sociedades de preservação histórica e a valorização das humanidades criadas pela própria comunidade como estratégias de compensação (ou produtos) para a dissolução da tradição ocorrida na modernidade. Choay (2017, p. 247) também vê com reservas o “ecletismo triunfante” dos museus de arte e se questiona se não são eles sintomas de “uma fragilização da atividade estética e um *kunstwollen* agonizante”.

Entendo que, mesmo que operando por uma estratégia compensatória em relação à memória coletiva, o museu – seja ele uma edificação nova (portadora do “valor de novidade” e o “valor de atualidade”) ou uma adaptação de uma estrutura existente (que concilia o “valor de antiguidade” ou “de época” com o “valor de novidade” e o “valor de atualidade”) – se torna o principal lugar de memória na segunda metade do século e, por sua característica duplamente funcional (possui “valor de uso”) e representacional (possui “valor de arte”), ocupa majoritariamente o espaço reservado à memória coletiva enquanto o monumento tradicional, erigido muitas vezes por motivos apenas simbólicos, vai perdendo força. Além disso, o museu consegue ser ao mesmo tempo objeto de memória (enquanto arquitetura e em suas conexões com outras artes) e também o repositório de outros objetos de memória (enquanto espaço expositivo e de fruição). Mesmo com o advento de formas de rememoração menos tradicionais (como pregado por Barthes sobre a fotografia) e as mídias digitais nas últimas décadas do século, o museu ainda mantém seu poder como espaço de representação de coletividades (o que passa muitas vezes

a acontecer em escala global): ele abriga e inclui novas tecnologias, que lhe servem enfim como meios e elementos de divulgação e disseminação que se atualizam. Hal Foster (2015b, p. 80) considera como característicos na dinâmica do capitalismo a reificação (ou aglutinação) e a fragmentação. O museu contemporâneo reifica concreta ou virtualmente, a cultura hoje. Ao mesmo tempo, ele se fragmenta não só fisicamente em sua sede, como exposto por Montaner (1995, p. 60, tradução nossa), como também se dissemina pelos territórios em locais diversos e por meios digitais. Urbanisticamente, o museu contemporâneo tende a finalmente realizar uma relação menos polarizada entre o tecido antigo das cidades onde se instala (muitas vezes é instalado no próprio centro histórico urbano), incorporando em sua forma e relações com o entorno valores “históricos” e “de antiguidade” preexistentes na cidade. Por outro lado, sua linguagem atual e sua adequação a novas funções, mesmo em adaptações de edificações existentes, tenderá a incorporar “valores de novidade”, “de atualidade” e “de uso”.

A necessidade constante de estruturas de caráter funcional e dinâmico levaram ao crescimento da importância da instituição do museu e certo ofuscamento da importância das estruturas do monumento e do memorial, caracterizadas algumas vezes pela estática e pela não-funcionalidade (características dos monumentos tradicionais). Com o museu contemporâneo a necessidade humana de representação, que o monumento sempre cumpriu e que foi sustentada pelos debatedores da monumentalidade em meados do século, fica satisfeita por meio de uma estrutura de simbolização que também se apresenta como edificação marcada pelo uso e pela dinâmica. Ao longo do século o museu se tornou espaço de afirmação de identidade local/regional/nacional, de representação comunitária, “foco de atração coletiva para fomentar a relação, a cultura, as associações e a atividade cívica” (MONTANER, 1995, p. 60). Os museus passaram também a cumprir funções de revitalização do espaço circundante, a ser locais de eventos e encontros sociais e a se tornar focos de atração econômica e turística, restaurando possibilidades positivas de relação entre “valores de novidade”, “históricos” e “de antiguidade” presentes nas cidades e seus tecidos e conseguindo, ainda que somente nas últimas décadas do século, reunir os aspectos suscitados por Giedion, Sert e Léger em 1943 em seu texto *Nove Pontos sobre a Monumentalidade* (GIEDION, 1958, pp. 48-51).

1.2

Da necessidade humana de simbolização e rememoração

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira infância. Qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares.

Gaston Bachelard (1978, p. 218)

Os monumentos artísticos e os monumentos arquitetônicos, por suas condições intrínsecas de produtos de caráter especial em seu contexto, deverão se diferenciar não somente das estruturas de caráter apenas funcional, mas também dos demais produtos artísticos e arquitetônicos de seu tempo. Isto se deve pela premissa de que, além de serem portadores de significados que devem ser compreendidos por quem deles usufrua, também devem, de algum modo, incorporar em si o caráter de permanência e ser veículos de transmissão de informações e memórias entre gerações. Esses significados correspondem a valores simbólicos e subjetivos a serem transmitidos pelos monumentos. Esses serão valores de seu tempo, de seu espaço e da cultura em que eles foram realizados. Por meio do monumento, esses valores simbólicos se ancorarão no presente, remeterão a fatos ou pessoas do passado ou do presente, mas também serão endereçados aos receptores de tempos futuros. O valor simbólico opera, desse modo, como elo numa cadeia que se assenta e também conforma a cultura compartilhada por um grupo.

Intenções de simbolização parecem estar presentes na humanidade desde suas primeiras manifestações. Pinturas de animais realizadas pelos pré-históricos em grutas, manifestações como estátuas em pequenos formatos e grandes monólitos isolados ou dispostos em arranjos mostram os rastros mais antigos da necessidade humana de simbolização. Tenha ou não havido nessas manifestações qualquer interesse específico de testemunho a ser perenizado na história, parece indiscutível a intenção da satisfação de necessidades psicológicas e anseios de cunho subjetivo. Historiadores indicam que os motivos destas manifestações provavelmente se radicavam em questões de ordem prática e de satisfação de necessidades básicas como a alimentação, o abrigo e a perpetuação da espécie. Acredita-se que o motivo da representação de animais seja o da evocação à fartura da caça e ao domínio da espécie humana sobre esses animais. Upjohn *et al.* (1989, p. 36) afirmam:

Temos que contentar-nos com hipóteses sobre a natureza das crenças que originaram esta arte, mas, uma vez que os assuntos representados são, com poucas exceções, os animais de que se alimentavam esses povos primitivos, podemos ver neles representações mágicas destinadas a assegurar uma caça frutuosa.

Baumgart (1999, p. 06) confirma a noção de suprimento da necessidade básica da alimentação relacionada às representações pré-históricas:

As pinturas se encontram geralmente em locais quase inacessíveis das cavernas, que não serviam como locais de permanência, mas como um sítio de culto e sobre elas eram atiradas flechas para tornar a caça eficiente. As representações significavam, portanto, a tentativa de organizar e dominar um mundo cujas forças amedrontadoras e benéficas se personificavam nos animais.

A psicanalista alemã Aniela Jaffé²² (1903-1991), discípula de Jung, ao comentar (2002, pp. 230-71) sobre as imagens de animais marcados por orifícios no corpo encontradas nessas cavernas²³, considera que para esses povos havia provavelmente uma grande identificação entre o ser em si e sua imagem, na qual esta funcionaria como um substituto daquele. Por meio dessa estratégia que se pode julgar artística, o animal é tornado símbolo. A representação em imagem do massacre desses animais funcionaria como antecipação e garantia de seu domínio e morte, assegurando aos humanos a alimentação. Pode ter havido ou não, por parte dos autores dessas pinturas, a intenção de transformá-las em monumentos, ou seja, objetos de rememoração futura (monumentos volíveis ou não-volíveis). Sua justificativa tem sido considerada por historiadores e arqueólogos como sendo a da necessidade de simbolização e de concepção de mitos, ainda que ligada a necessidades básicas do ser humano como a alimentação. A necessidade de simbolização e criação de mitos também pode ser observada nos diversos exemplares de estatuetas pré-históricas que representam o corpo feminino com seus atributos físicos característicos – o ventre, os seios, os órgãos genitais femininos e os quadris mais largos e arredondados – realçados em forma e proporção²⁴. Elas remetem, ao que parece, bastante

22 Jaffé nasceu em Berlim, mas trabalhou em Zurich, na Suíça, com o psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl G. Jung (1875-1961), tendo também divulgado suas ideias.

²³ Cita neste trecho as observações feitas pelo historiador da arte alemão Herbert Kuhn sobre imagens de um cavalo e um urso na caverna de Montespan, na França.

²⁴ Dentre estas estatuetas, uma das mais conhecidas é a Vênus de Willendorf, de cerca de 22.000 a.C. e medindo 11 cm de altura, que se encontra no Museu de História Natural, em

claramente, a noções de fertilidade e da necessidade básica de preservação do grupo humano que as concebeu. A concessão de valor artístico e monumental a essas pinturas, estruturas e objetos pré-históricos como participantes da categoria de monumentos da cultura humana foi dada muito posteriormente, pela história mais recente, por meio do processo que Riegl compreende como a concessão de “valor de atualidade” a um monumento: ainda que antigas, estas obras reúnem características que as fazem ser usufruídas como monumentos na atualidade.

Além das pinturas e gravuras em grutas e de estatuetas em pedra, argila ou outros materiais, há na pré-história os monumentos em pedra dos grupos de habitantes desse tempo. Jaffé (2002) relata que os humanos lançaram mão de objetos da natureza (pedras, animais e os elementos naturais, como o vento, o fogo etc.), de objetos criados por ele (casas, barcos etc.) e também de formas abstratas (formas circulares, formas triangulares etc.) em busca de meios de significação simbólica. Segundo a psicanalista eles foram desse modo transformando objetos ou formas em símbolos. Jaffé (2002, p. 232) também atenta para a “interligada história da religião e da arte, que remonta os tempos pré-históricos”, em concordância com o que defende Ernst Cassirer (1874-1945)²⁵, que tem o símbolo como “uma chave para a natureza do homem” (2016, p. 45):

O homem não pode fugir à sua própria realização. Não pode se não adotar as condições de sua própria vida. Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. (CASSIRER, 2016, p. 48)

Tentativas, como a de Cassirer, Bergson, Jung, Jaffé ou outros, ocorridas ao longo do século XX de compreensão da intrínseca relação entre as instâncias objetiva e subjetiva no comportamento humano irão buscar nos primórdios da cultura humana o retorno a reminiscências que lhes servirão de justificativa e explicação. Nesses casos são reconsiderados os pensamentos funcionalista e positivista, que buscaram distanciar a instância objetiva da subjetiva e dar predominância à primeira, para se evidenciar que o argumento funcionalista de separação entre as duas

Viena, na Áustria.

²⁵ Filósofo germânico, nasceu em Breslau, cidade àquele tempo pertencente ao território alemão e que hoje pertence à Polônia.

instâncias foi um constructo cultural situado em determinado tempo, lugar e cultura.

Esse “emaranhado da experiência humana” (CASSIRER, 2016, p. 48), composto pela linguagem, o mito, a arte e a religião para formar o universo simbólico da humanidade, teve desde os primórdios das civilizações estruturas arquitetônicas que foram criadas ou se transformaram em monumentos da cultura. O século XX é marcado pela convivência entre a permanência da linguagem clássica greco-romana, que nas primeiras décadas seguiu definindo a imagem tradicional do monumento, com a linguagem moderna, que, em busca de seu almejado “essencialismo”, conforme defendido por Yve-Alain Bois (2009, p. 125), pode retomar estruturas arcaicas e formas abstratas.

A arte e a arquitetura da vanguarda do século XX já não pretendiam mais representar personagens, paisagens ou motivos de fachada que aludissem a um tema ou caráter. Mais que representar, elas intencionavam “ser” e significar sem ter de se remeter a outros temas. A arquitetura moderna pretendeu se livrar de seu passado oitocentista de arte de representação para se tornar expressão: o próprio edifício deveria significar; ele deveria se exprimir, em vez de representar. O retorno ao essencial e ao primitivo não é estranho à arte desse período e a influência da arte africana sobre os artistas europeus comprova esta busca pela essência e, em alguns casos, a negação da representação.

Na arte primitiva o objeto e seu significado se confundiam. Cassirer (2016, p. 97) adverte que: “No pensamento primitivo ainda é muito difícil diferenciar entre as duas esferas de ser e sentido. As duas são constantemente confundidas: um símbolo é visto como se fosse dotado de poderes mágicos ou físicos.” Os elementos de expressão primitivas poderiam ser considerados ao mesmo tempo símbolo e o próprio ser. O austríaco Ernst Gombrich (1909-2001) (2012, p. 40) relata um evento que, ainda que recente na história, pertenceria a esse tipo de manifestação. Seu relato é sobre um artista europeu que, estando em uma aldeia africana, havia pintado sem maiores expectativas os animais domésticos desta tribo. Seus habitantes, imbuídos de outra relação simbólica entre o próprio ser e seu símbolo, se mostraram ansiosos em relação ao destino dessas imagens, temendo que, se o artista as levasse consigo, também seria levada da aldeia a fonte de sustento proveniente desses animais.

Neste trabalho o interesse se volta sobre o monumento arquitetônico mo-

dermo, de constituição física material, ainda que por algumas vezes possam ser citados monumentos artísticos, que podem ter base física ou imaterial. Esses dois tipos de monumento se realizam através das linguagens da arte e da arquitetura e necessitam, para a apreensão pelo receptor, tramitar em um sistema cultural no qual a transmissão de significados se realize efetivamente.

Esse sistema cultural e esse modo de transmissão de significados ultrapassam as questões específicas do monumento e, por sua riqueza, instigaram vários autores a estudá-los e a tentar classificá-los através de seus meios: a língua falada, a escrita, sons, imagens, objetos e os modos encontrados para compreendê-los.

O semiólogo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), nos vários estudos que realizou ao longo de décadas, nomeia e classifica os possíveis componentes do discurso e conceitua a Semiótica²⁶, uma “doutrina dos signos”²⁷. Mais ou menos contemporaneamente a Peirce, o suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) elabora para a área da Linguística conceituações sobre o sistema de simbolização que posteriormente serão desenvolvidas por Barthes. Este (1987, p. 43; p. 46; p. 50) em *Elementos de Semiologia*²⁸ tenta esclarecer o modo com que Saussure opera os termos “significante” e “significado”: “O plano dos significantes constitui

²⁶ Conforme indica Santaella (1983, p. 15), que os estudos daquela “jovem ciência” surgiram quase simultaneamente nos Estados Unidos, na Rússia e na Europa Ocidental.

²⁷ Esta expressão é a mesma utilizada na “Nota do Tradutor” (PEIRCE, 2008, p. xi). Peirce (2008, p. 46-47) define o signo (também chamado por ele *representâmen*) como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido”. Peirce atenta para o fato de o signo não ser, no entanto, um objeto: “A palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável num certo sentido [...]. Mas, para que algo possa ser um Signo, esse algo deve “representar”, como costumamos dizer, alguma outra coisa, chamada seu Objeto [...]. O Signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele.”.

Esta definição por Peirce, em seu livro *Semiótica*, é complementada mais adiante (2008, p. 74): “Um signo é um *ícone*, um *índice* ou um *símbolo*. Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significativo, mesmo que seu objeto não existisse...”. O *índice* é um “signo, ou representação, que se refere a seu objeto [...] mais por estar numa conexão dinâmica (espacial, inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo.” O signo vai se constituir em símbolo “simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional, e sem se levar em consideração os motivos que originariamente orientaram sua seleção”. (PEIRCE, 2008, p. 76).

²⁸ Barthes (1987, pp. 42-43) explica o modo com que Saussure entende o “signo” e sua reunião de significado e significante: “Saussure eliminou imediatamente o símbolo (porque o termo comportava uma ideia de motivação) em proveito de signo, definido como a união de um significante e um significado [...]. O signo é, pois, composto de um significante e um significado.

o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo.”, “[...] o significante é um mediador: a matéria é-lhe necessária; [...] pode-se dizer, pois, somente que a matéria do significante é sempre material (sons, objetos, imagens)”. O significado “não é uma ‘coisa’, mas uma representação psíquica da coisa”. Saussure denomina o significado como um *conceito*, algo que possui essa “natureza psíquica”.

Cassirer também fez contribuições ao tema, relacionando sinais e símbolos à linguagem e à cultura²⁹. Apoiando-se no conceito Kantiano de que o intelecto humano, mais ainda que de imagens, precisa de símbolos, Cassirer (2016, p. 96) toma como premissa que “o conhecimento humano é por sua própria natureza um conhecimento simbólico.” Ele observa (2016, p. 58) que “sinais e símbolos pertencem a dois universos diferentes do discurso”. Cassirer chama os símbolos de “designadores”; possuem valor funcional. Os sinais, por sua vez, são chamados de “operadores”, e têm “uma espécie de ser físico ou substancial”. Enquanto a simbolização, segundo Cassirer (2016, p. 58), pertence ao mundo do significado, os sinais pertencem ao mundo físico do ser. O símbolo, para ele (2016, p. 97), “não tem existência real como parte do mundo físico; tem um sentido”.

Em seu livro *Significado nas Artes Visuais* o historiador alemão Erwin Panofsky (1892-1968) utiliza (1991, pp. 47-87) as categorias do significante e do significado conforme expostas por Cassirer³⁰. Panofsky (1991, p. 64) embasa suas análises de obras de arte figurativas na diferenciação entre a “descrição pré-iconográfica”, que não ultrapassa o mundo dos motivos artísticos, a “análise iconográfica”, realizada a partir do “conhecimento de fontes literárias (familiaridade com temas e conceitos específicos)” e a “análise iconológica”, através da qual se chega ao “significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores ‘simbólicos’”. Para a arte abstrata e a arquitetura moderna, entretanto, este método pode se mostrar ineficiente e, como será visto adiante, meios mais complexos para seu entendimento podem ser requisitados.

As linguagens visuais, sejam expressas na forma moderna ou nas formas

²⁹ Estudos realizados pelo biólogo Johannes von Uexküll, pelo fisiologista Ivan Pavlov, o psicólogo Wolfgang Kohler e outros permitem a Cassirer (2016, pp. 51-58) chegar ao entendimento dos sinais e símbolos em sua relação com a cultura.

³⁰ Elas parecem ser as que melhor se adequam às características inerentes às artes visuais e da arquitetura, enquanto as categorias propostas por Peirce, talvez pela classificação minuciosa que este faz, podem funcionar mais como limitadoras que enriquecedoras nos processos de análise de obras artísticas e arquitetônicas.

tradicionais, pressupõem para sua efetiva realização e apreensão, o uso da simbolização por meio de sinais. Esses sinais são primordialmente visuais, correspondendo à linguagem típica e própria de suas disciplinas. Esta simbolização pode também acontecer através de outros tipos de sinais que poderão participar da obra em sua percepção, o que ocorre em obras onde há confluências de diferentes linguagens artísticas. Nestas obras, os sinais podem ser não-visuais, como sons, a música, odores, ou sinais que, mesmo visuais, são caracteristicamente pertencentes a outras disciplinas do conhecimento humano – palavras escritas ou impressas, representações teatrais, danças etc.

Moore e Allen³¹ (1981, pp. 21-23), em comentários que tratam especificamente do objeto arquitetônico, mas cuja compreensão pode ser expandida para as artes visuais ou outros produtos culturais configurados em formas físicas ou concretas, afirmam que a realização formal dirige a atenção do observador a objetos e seus significados. Ela acontece em três “medidas”: a arquetípica, que é compartilhada por todos os homens; a cultural, que é compartilhada por pessoas pertencentes a uma mesma cultura; e a individual, que é produto da memória individual de cada pessoa.

Entre a instância de caráter mais universal (arquetípica) e a de caráter pessoal existe, portanto, a instância cultural. Esta opera a simbolização por processos de transmissão de informações simbólicas na história segundo uma dinâmica específica: para que seja compreendido, o símbolo precisa ser participante de um processo de transmissão de base cultural. Para a garantia da transmissão de significado de um símbolo na instância cultural é necessário, assim, que pessoas pertencentes a uma cultura compartilhem em relação àquele símbolo uma mesma base de significado.

O mesmo ocorre também quando se trata da instância arquetípica, e o processo de simbolização pode se dar por meio do acesso a significados em estruturas que transcendem noções mais objetivas da cultura. Montaner (1999, p. 127-28, tradução nossa) comenta sobre a adoção do arquétipo para a concepção arquitetônica:

... se referem a princípios formais lógicos, originais, imutáveis atemporais e genéricos. A arquitetura que procura basear-se em

³¹ Charles Willard Moore (1925-1993) e Gerald Pitman Allen (1942-2015) foram arquitetos e críticos de arquitetura norte-americanos.

arquétipos busca as formas essenciais e primogênicas da arquitetura: o arco, o dólmen, o templo, a cabana primitiva, a caverna, a escadaria.

O artista visual italiano Piero Manzoni (1933-1966) (2009, p. 35-36, grifo do autor) aponta para o processo de mão dupla que ocorre para que se dê esse tipo de significação:

Para poder assumir o significado da própria época a questão é, portanto, chegar à própria mitologia individual, no ponto em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal. ... Através desse processo de eliminação [“eliminando todos os gestos inúteis, tudo aquilo que em nós é pessoal e literário no pior sentido da palavra”] o originário humanamente atingível vem manifestar-se, assumindo a forma de imagens primeiras, nossos “totens”, nossos e dos autores e espectadores, pois são as variações historicamente determinadas dos mitologemas primordiais (mitologia individual e mitologia universal identificam-se).

O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945) conceitua dois tipos de memória: a memória individual e a memória coletiva, que depende do contexto social e das relações entre indivíduos em um grupo. A memória coletiva influencia a memória individual, uma vez que esta se baseia nas memórias coletivas dos grupos que este indivíduo participa; para Halbwachs (2013, p. 30 *apud* Silva, 2016, p. 248) “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. O monumento (mesmo se virtual) deve ativar esses dois tipos de memória. Por seu sentido de permanência na cultura, ele atuaria como um possível elo de memória, uma vez que para que a memória coletiva ocorra, segundo o sociólogo (2013, p. 31 *apud* Silva, 2016, p. 248) “não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, de indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”.

Em seu processo de simbolização, o monumento poderá acessar essas instâncias arquetípicas, mas poderá também se valer de instâncias culturais, que permitem uma leitura que induza a uma literalidade que facilita sua recepção. Para sua existência e permanência no tempo o monumento, por ser destinado à transmissão de memória e significado, depende da realização da comunicação de valores de uma determinada cultura ou de seus aspectos arquetípicos. O sucesso do monumento como representante de um grupo social depende da efetividade na recepção e compreensão dos valores a serem comunicados entre os membros deste grupo ao longo do tempo. O entendimento desses valores deverá se dar de modo tal que prescinda

de conhecimentos específicos. Para a sua compreensão é necessário que se atinja o nível arquetípico e preferencialmente também o cultural; a compreensão individual será de nível complementar e irá enriquecer o entendimento do monumento. O grupo, naquele tempo e a partir de então, deverá ter com o monumento que o representa uma sinestesia tal que se sinta por ele representado em seus valores. A simbolização de caráter mais pleno se daria através de seus três níveis: o arquetípico, o cultural e o individual.

Símbolos de uma cultura poderão não ser compreendidos por pessoas pertencentes a outras culturas se não houver elos mínimos entre esses sistemas culturais. Os relatos de Tuiávii, chefe da tribo Tiavéa, na ilha de Upolu, Samoa, ajudam a exemplificar o funcionamento dos sistemas de símbolos. O escritor alemão Erich Scheurmann (1878-1957) havia convivido com Tuiávii nessa tribo em Samoa. Scheurmann leva este chefe tribal a uma viagem à Europa. Ao retornar à sua tribo, Tuiávii escreve relatos, que Scheurmann publica em 1920. Neles Tuiávii descreve e comenta, a partir de seu ponto de vista cultural, a vida dos papalaguis (os homens ocidentais, os estrangeiros), observando que estes vivem como crustáceos, entre as pedras, em moradias que parecem cestos de pedra. Afirma que em volta, em cima e embaixo dos papalaguis há pedras; que estes, como as centopeias, vivem dentro de gretas em pedras. As pedras a que Tuiávii se refere são os edifícios em concreto e tijolos, e os cestos de pedra, as casas e apartamentos.

Esses relatos mostram ao mesmo tempo a incapacidade deste samoano em compreender os símbolos e costumes que não são de sua cultura, mas por outro lado evidenciam a aceitação, muitas vezes sem questionamentos, de símbolos e costumes por parte dos pertencentes a um determinado sistema cultural, no caso, o ocidental. Mircea Eliade (1907-1986)³² (1996, p. 172-73, grifo do autor) observa que mesmo o arquétipo é percebido diferentemente pelas diversas culturas. Ele é compartilhado a nível de imagem e símbolo, mas se diferencia morfológicamente ou pelo “estilo”: “O que, para um ocidental é belo e verdadeiro nas manifestações históricas da cultura antiga não tem valor para um oceânico; pois, ao se manifestarem nas estruturas e nos estilos condicionados pela história, as culturas se limitaram.”

Essa necessidade de entendimento e compartilhamento dos símbolos por parte dos componentes de um grupo cultural é uma condição para sua adoção em

³² Filósofo e historiador das religiões romeno, naturalizado norte-americano.

um monumento. Utiliza-se um símbolo em um monumento (e em especial um “monumento volúvel”) com a expectativa de que ele seja compreendido em seu momento presente e por outras gerações, no futuro. Ele contará, em sua concepção, com os valores “de atualidade” e “de novidade”, mas espera-se, nos “monumentos volúveis”, que esses valores se consolidem e se transformem, desenvolvendo-se junto à cultura e ajudando-a a formar-se. Para que a compreensão dos símbolos de um monumento aconteça, um encadeamento da transmissão do significado deste monumento deve ser garantido. Este encadeamento permite que sejam assim atingidos os três estágios da simbolização: o arquetípico, o cultural e o individual (MOORE e ALLEN, 1981, pp. 21-23). Por este encadeamento, as pessoas reconhecem em uma obra os motivos artísticos, apreendem dela conceitos e temas específicos e podem chegar a compreendê-la simbolicamente, chegando a seu “significado intrínseco ou conteúdo” (PANOFSKY, 1991, p. 64).

A necessidade de se expressar simbolicamente parece ter sempre acompanhado a humanidade. Em vários pontos dos vários continentes foram encontradas, além dos artefatos de cunho utilitário, manifestações dos pré-históricos que não parecem servir a nenhuma função ou uso específico, ou seja, se justificam apenas como objetos de caráter subjetivo e simbólico. Essas representações estavam provavelmente ligadas a seus mitos ou crenças. Elas foram consideradas, assim, suas manifestações artísticas, que buscavam talvez uma compreensão do universo que os cercava, através da imagem ou outros modos, como a dança, a luta, sequências de sons – ainda que o registro destas manifestações para apreciação futura só tenha sido possível através das imagens que as representam. Essas manifestações artísticas, volúveis ou não, são hoje consideradas monumentos da humanidade. Passados alguns milênios e um processo civilizatório que muito modificou o mundo, a humanidade continua, através de simbolizações, a buscar chaves para o entendimento daquilo que o cerca. A produção da arte está, portanto, ligada desde seu início a intenções de apresentação, representação, expressão e comunicação, sendo a simbolização conteúdo inerente às expressões artísticas da humanidade desde seus primeiros artefatos.

Através do monumento são, assim, expressos aspectos simbólicos que permeiam desde estruturas mais básicas do ser, passando por informações que são inerentes à sua cultura, seu tempo, seu lugar, até alcançar instâncias pessoais e os en-

tendimentos que cada um apreenderá desse monumento. O processo do acontecimento verdadeiro de um monumento é um processo de comunicação interno, que se dá entre as instâncias íntimas e subjetivas que compõem o ser, mas é também um processo de comunicação externo, entre o monumento e seu fruidor. É um ato de percepção fenomenológica, no qual cada observador/fruidor irá, no ato da percepção, dar sentido a obras que possuem, por sua vez, um sentido em si.

Mesmo nas primeiras décadas do século XX, quando as noções de funcionalidade se colocavam prevalentes sobre aspectos subjetivos como condicionantes estéticos da nova arquitetura, o monumento, sua simbolização e sua visualidade não deixaram de ser observados, produzidos e debatidos por arquitetos, artistas e críticos, fornecendo a base sobre a qual se assentaram desenvolvimentos de meados do século. A seguir será apresentado um panorama dessas primeiras décadas, tomando como parâmetro a criação de monumentos e sua simbolização.

1.3

O tema da monumentalidade nas primeiras décadas do século: Loos, os Futuristas, Oud e van Doesburg

Embora deixem de ser focos de atenção para a nova arquitetura, os temas da monumentalidade e da simbolização não deixam de ser considerados nas primeiras décadas do século. Além do grave acontecimento da Primeira Guerra entre 1914-18, os anos seguintes a ela são, para alguns países europeus, em especial a Alemanha, de busca de reerguimento econômico, mas também de crescimento de regimes totalitários.

De um lado havia a noção do monumento como uma necessidade essencial de uma comunidade, ligada a conceitos democráticos e inerentes às pessoas; por outro lado, a ideia do monumento como aparato de enaltecimento de um evento ou um personagem que representaria de algum modo o domínio de alguns sobre a maioria. De um lado, o monumento visto como um equipamento público ou espaço representativo e compartilhado por uma sociedade igualitária; do outro, há a reafirmação deste equipamento ou espaço como mais um lugar de segregação. De um lado, o monumento é a representação de uma democracia; do outro, o reconhecimento de um objeto que configura formalmente os regimes autocráticos que vinham se formando a partir dos anos 1920, inclusive na Rússia. Desde essa época a monumentalidade do estilo neoclássico realista, utilizada propagandisticamente pelos regimes autoritários, incomodava os defensores da arquitetura e arte modernas. Via-se, ademais, a dificuldade na produção do monumento moderno por parte da vanguarda arquitetônica – daí o tom de conclamação com que Giedion, Sert e Léger trazem à tona a questão em seu manifesto nos anos 1940.

As noções da monumentalidade e do monumento que incorporassem fisicamente anseios, ideais e necessidades individuais ou coletivas sempre existiram na história da arquitetura. A monumentalidade havia até então sido compreendida como uma das formas mais potentes que a arquitetura possuía de expressão como disciplina artística e cultural e como essência das edificações escolhidas como representantes de uma cultura. Pode-se até cogitar que a incapacidade desta expressão poderia até mesmo reposicionar a arquitetura em seu lugar nas artes e situá-la em um novo campo do conhecimento humano – talvez como um campo mais técnico e menos ligado às artes e às humanidades, como de certo modo houvera aventado Loos (2017) em 1910, conforme visto.

Além dessas propostas um tanto radicais de Loos houve desde as primeiras manifestações modernas proposições bastante consistentes. Na Itália, entre os Futuristas, o tema da arquitetura baseada no dinamismo da contemporaneidade implicava tomadas de posição em relação ao conceito tradicional de monumentalidade. No texto denominado *Messaggio*³³ do catálogo de uma exposição realizada em 1914, é negada a monumentalidade tradicional para a arquitetura futurista: “E concludo contra: [...] Arquitetura classicamente solene, hierática, teatral, decorativa, monumental, graciosa ou agradável. [...]” (Nebbia *apud* Banham (2013, p. 195). Observe-se que o sentido monumental a ser negado é o da tradição e o da estaticidade, uma vez que as estruturas funcionais com as quais os Futuristas pretendem preencher o mundo são aquelas que posteriormente serão compreendidas por arquitetos modernos como monumentos de seu tempo: a própria metrópole moderna, com seus arsenais, estaleiros, trens, fábricas, pontes, locomotivas, tubulações de aço, aviões e suas hélices, todos citados no último dos onze pontos do Manifesto Futurista (cf. Jencks, 1997, p. 96).

Para sua escultura Umberto Boccioni (1882-1916) repudia em 1913 a estaticidade característica da monumentalidade tradicional: “Assim, tenho por ideal não uma arquitetura piramidal (estado estático), mas uma arquitetura em espiral (dinamismo).” (Boccioni *apud* Jencks, 1997, p. 97). De modo similar o poeta Marinetti (1876-1944) (*apud* Jencks, 1997, p. 98) rejeita as estruturas tradicionais (“os edifícios permanentes e adornados que no passado representavam a autoridade real, a teocracia e o misticismo”) em prol de valores e estruturas modernas e que nem por isso deixam de ser monumentais (‘navios de carga grandes e velozes, auditórios imensos...”).

Uma condensação dos ideais futuristas que evidenciam a peculiar monumentalidade das estruturas dessa vanguarda artística está na própria cidade, as edificações e o sistema de circulação previstos em 1914 por Antonio Sant’Elia (1888-1916) para sua idealizada *Città Nuova* e seu aspecto ao mesmo tempo dinâmico e colossal. Mesmo com a interrupção dada pela história – a Primeira Guerra –, a morte de Boccioni e Sant’Elia e a decadência do Movimento, o Futurismo lançou ideias que, como será visto adiante, alimentaram Léger ou, indiretamente, Mumford na

³³ Banham (2013, pp. 192-97) acredita que este texto foi escrito pelo pintor e crítico de arte italiano Ugo Nebbia (1880-1965) a partir de depoimentos de Sant’Elia.

formação de seus ideais por uma arquitetura, arte e monumentalidade representativas da modernidade e da velocidade e movimento do novo século. As massas que buscam o dinamismo se relacionam com o tipo de monumentalidade que Le Corbusier irá futuramente criar.

Na Holanda, em 1917 o arquiteto J. J. P. Oud (1890-1963)³⁴ (*apud* Collins, 1984, p. 20, tradução nossa), participante do grupo *De Stijl*, faz no primeiro ano da revista deste movimento³⁵ a defesa por uma monumentalidade moderna:

O conceito monumental é de uma natureza interna e não externa. Pode se manifestar em pequenas, mas também grandes coisas. Aspectos materiais não tomam parte neste assunto. É, portanto, irrelevante sustentar que uma pequena casa de campo não possa ter um estilo monumental. Na Holanda há um lugar e uma necessidade de um estilo monumental. A evolução na arquitetura, como na pintura, está se direcionando ao universal e ao monumental.

Assim como exposto muitos anos depois por Hildebrand (2013, pp. 159-60), no entendimento de uma monumentalidade que não teria de se encerrar apenas em estruturas de grandes dimensões, Oud entende que a expressão de um “estilo monumental” poderá se dar tanto em edifícios isolados quanto em seu agrupamento para a criação da paisagem urbana. Combina conceitos tradicionais do monumento com questões inerentes à prática moderna em arquitetura e em focos de atuação desta, como a construção de blocos na paisagem urbana e a adoção dos materiais e técnicas recém-descobertas. Aposta na confirmação de conceitos modernos como a integração entre as artes e a autonomia entre os meios artísticos para se atingir a monumentalidade, defendendo (*apud* Collins, 1984, p. 20, tradução nossa) em 1917, no primeiro ano da revista *De Stijl*: “Atuando através da pureza dos meios, será possível o surgimento de um estilo monumental através da cooperação entre as diferentes formas artísticas.”

No ano seguinte, o editor dessa mesma revista e um dos fundadores do mo-

³⁴ Jacobus Johannes Pieter Oud, um dos primeiros arquitetos modernos holandeses, autor, entre outras obras, do Conjunto Habitacional Spangen, em Rotterdam, de 1919, e de um dos edifícios do Conjunto Habitacional Weissenhof, em Stuttgart, 1927.

³⁵ No artigo *The Monumental Townscape* [*A Paisagem Urbana Monumental*] (título da tradução na língua inglesa), publicado na revista *De Stijl*.

vimento *De Stijl* Theo van Doesburg (1883-1931) (*apud* Collins, 1984, p. 20, tradução nossa) também confirma³⁶ a importância da integração e complementariedade entre as características trazidas por cada arte para a criação de uma arte moderna monumental:

Um estilo monumental implica a divisão proporcional de atribuições entre as várias artes. ... Cada arte, arquitetura, pintura ou escultura requer a integralidade do homem. Somente quando isto for novamente compreendido, como na antiguidade, um desenvolvimento por uma arquitetura monumental, por um estilo, será possível.

Além da integração entre as artes, van Doesburg (*apud* Collins, 1984, p. 20, tradução nossa) aposta na apreensão fenomenológica do espaço a ser vivido e compreendido por interação, por uma arquitetura monumental:

Por meio da condução consistente e do desenvolvimento desta combinação complementar entre arquitetura e pintura será possível atingir no futuro sobre uma base estritamente moderna o objetivo da arte monumental: situar o homem em meio (ao invés de em oposição) às artes plásticas e então permitir que ele nelas tome parte”.

Em 1925 van Doesburg (*apud* de Fusco, 1984, p. 156) incluiu o monumental na arquitetura como o sexto dos dezessete pontos do manifesto da Arquitetura Neoplástica:

O monumental. A arquitetura, em vez de monumental, é mais uma arquitetura de transformação, de leveza e de transparência. Ela tornou a ideia de ‘monumental’ independente das ideias de grande e pequeno, demonstrando que tudo existe em relação a qualquer coisa.

Este pensamento bastante inovador para o tema traz as ideias de Einstein e sua Teoria da Relatividade Geral, exposta em 1915³⁷, que compreende os fenôme-

³⁶ No artigo *Notes on Monumental Art with Reference to Two Fragments of a Building* [Notas sobre a Arte Monumental em Relação a Dois Fragmentos de um Edifício] (título da tradução na língua inglesa), publicado na revista *De Stijl*.

³⁷ Influências da Teoria de Einstein aparecem também nos pontos 10 (O Tempo), 11 (Aspecto Plástico) e 12 (Aspecto Estático).

nos a partir da relação intrínseca entre espaço, tempo e energia. Importa aqui observar que van Doesburg não rejeita a ideia do monumental, mas expressa que este deve ser concebido a partir de então sob o pensamento do dinamismo e da relativização. A monumentalidade que Mies trabalha em seus projetos deve muito a este pensamento desenvolvido pelos holandeses e o grupo *De Stijl*.

Apesar de serem proposições quase isoladas, em um tempo em que a arquitetura moderna ainda buscava se impor, é notável observar como os pontos tocados por Oud e van Doesburg correspondem aos principais temas que nortearão muitos anos depois, o debate sobre a monumentalidade na arquitetura moderna: os meios de expressão simbólica por meio de uma arquitetura diversa da que se produzia anteriormente, a questão da relatividade e da dimensão física em relação ao monumental, a integração entre as artes como meio de expressão simbólica, a utilização das novas técnicas e materiais para a edificação do monumento, a monumentalidade não somente da edificação, mas também de seu agrupamento e da paisagem urbana, e o embate fenomenológico com a arquitetura, com as pessoas tomando papel ativo em sua recepção/fruição.

A simplicidade e clareza com que esses temas são tratados por Oud e van Doesburg tomam outros tons quando o debate da monumentalidade se mistura com outras questões culturais que foram se tornando mais densas nas décadas seguintes e a monumentalidade moderna passa a ser vista também como frente de atuação contra as arquiteturas de países de regimes totalitaristas. Incluem-se então de modo mais acentuado a dualidade funcionalismo/expressão, a relação dicotômica entre a subjetividade e os aspectos pragmáticos da arquitetura, a oposição entre arte e técnica, entre tradição e modernidade, e outros aspectos que foram sintetizados no papel da arquitetura para a construção da vida moderna. Esse momento em que a arquitetura moderna já goza de reconhecimento, mas vê uma arquitetura de inspiração classicizante como imagem de estruturas de importância institucional ou governamental corresponde à década de 1930, quando a arquitetura moderna precisou reconsiderar sua própria relação com a cultura e a tradição. O monumento, desde sempre lugar de apresentação de temas da cultura, da tradição e também de seu tempo (moderno) se torna ponto de atenção e também tensão. É em sua arquitetura que deverá ser resolvida em síntese a programada distinção do Movimento Moderno entre tradição e modernidade.

1.4

O monumento moderno e o conflito entre modernidade e tradição

As pessoas carregam consigo as suas paisagens, da mesma maneira como os viajantes costumavam levar na bagagem seus urinóis de porcelana. Quanto mais vivo o seu sentido de forma, maior a sua relutância em separar-se de ambos.

De vez que o olho enxerga através da grade do estilo e da memória, não é fácil para o homem ser “novo” conforme sugere Crève-cœur.³⁸

Harold Rosenberg (1974, p. 03, grifo do autor)

Há dois aspectos presentes na produção artística e arquitetônica moderna no século XX que em seu confronto constituem um paradoxo. Um deles é o fato de que para que o bem cultural seja moderno – termo que etimologicamente pressupõe a novidade e a ruptura com o existente e com o tradicional – ele deve ser novo e diferente do que havia sido realizado anteriormente. O outro é que, mesmo que haja a substituição do antigo pelo novo, e do novo pelo ainda mais novo, cria-se nesse processo uma tradição. Essa tradição se constrói a partir da ideia do novo que, por sua vez, pressupõe o rompimento com a tradição. Em 1959 Harold Rosenberg (1906-1978)³⁹ (1974, p. xv, grifo do autor) entende este fato como “a tradição do novo”:

O famoso “rompimento moderno com a tradição” durou o bastante para ter produzido sua própria tradição. São decorridos cem anos exatos desde que Baudelaire convidou os fugitivos do mundo demasiadamente reduzido da memória para tomarem parte na sua viagem em busca do novo.

O processo de criação da obra inédita é, no entanto, menos simples do que pode parecer: de um lado existe a intenção de se realizar essa “viagem em busca do novo”; de outro existe inexoravelmente – e a própria história do século XX se encarregou de o mostrar – a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, conforme citado na epígrafe acima, de se livrar das próprias “paisagens” e “urinóis de porcelana”. Quanto mais consistente o artista, “mais vivo seu sentido de forma” e mais difícil sua capacidade de se livrar de sua memória e sua tradição (que, por sua vez,

³⁸ O comentário de Rosenberg é feito a partir da afirmação de J. Hector St. John de Crève-cœur (*apud* Rosenberg, 1974, p. 03) de que o americano seria o indivíduo novo e, por isso, agiria por princípio, ideias e opiniões novas.

³⁹ Crítico de arte norte-americano.

não o impedem de realizar o novo). A “tradição do novo” termina por incorporar, assim, a memória, a história e a tradição, ainda que na realização da obra nova. Evitar o mundo da memória não foi tão simples como se propunha nos manifestos vanguardistas mais radicais. Tradição e a memória continuaram a ser ativadas, ainda que de modos menos óbvios ou buscando outras fontes de inspiração.

Futuristas, Dadaístas, Suprematistas e Construtivistas Russos foram provavelmente os artistas das vanguardas do século XX que mais se aproximaram da ideia de se desvencilhar de seus “urinóis de porcelana”. Mas esses e outros artistas europeus foram logo contestados por um “chamado à ordem”, sintetizado no texto *Le Rappel à l'Ordre*, escrito por Jean Cocteau (1889-1963)⁴⁰ em 1926, que Franco Borsi (1925-2008)⁴¹ cita como indicador do clima de retorno desejado por alguns artistas e intelectuais após os conflitos e perdas da Primeira Guerra Mundial. Este chamado se traduz em um movimento artístico que se baseia na rejeição a extremos vanguardistas e reincorporação da tradição, do classicismo e do realismo⁴². Na arquitetura o período é de consolidação do Movimento Moderno, mas também do surgimento de obras que propõem retorno a padrões de ordem e regularidade expressos pela arquitetura clássica e sua simbólica.

Nessa época se observam na arquitetura várias estratégias de atuação. Há a arquitetura de simples continuidade acrítica de padrões neoclássicos ou ecléticos do século XIX. Há a produção vernácula, de continuidade e atualização do romantismo do século anterior, com menor compromisso com regras acadêmicas e de composição arquitetônica. Há o novo das vanguardas modernas, que clamam em seus manifestos pela ruptura, mas que também podem incorporar, ainda que relutantemente, um “sentido de forma” tradicional. E há também, principalmente a partir da década de 1930, o novo que se fundamenta no retorno ao clássico, mas que incorpora a ideia racional moderna.

No caso da criação do monumento arquitetônico moderno, fosse este volúvel ou não, entraram em combate a vertente moderna e a vertente de retorno ao clássico, uma vez que ao vernáculo não cabia a produção monumental e a arquitetura da

⁴⁰ Poeta, cineasta, dramaturgo e ator francês.

⁴¹ Arquiteto e historiador da arte italiano.

⁴² Mesmo Picasso, nos trabalhos chamados “clássicos” (anos 1920), aderiu às formas tradicionais.

tradição *beaux-arts* perdia terreno de atuação com uma produção que pouco acrescentava à história da arquitetura.

Creio que a discussão do tema do monumento, no qual devem se conjugar os aspectos do moderno, do novo, do dinâmico, do inédito, do adaptado ao tempo presente com os aspectos da tradição, da permanência, da reminiscência, da lembrança ou evocação do passado, mas visando a transmissão ao futuro, ganhou consistência somente quando a modernidade começou a se conscientizar de sua própria tradição (“a tradição do novo”) e a voltar-se a si mesma para analisar sua própria história e seus próprios desenvolvimentos – quando ela torna a considerar a importância de sua história e a evocar seu próprio passado. Tem-se a impressão, assim, que somente quando os modernos perceberam que a modernidade possuía uma história – não desconectada com toda a história até então – é que foi possível a consolidação da ideia do monumento moderno e seu debate. Antes disso a prevalência dos temas funcionais fazia com que se voltasse a atenção para temas como o suprimimento de moradias para a sociedade, as melhorias das condições de higiene nas habitações e nas cidades, a setorização de funções nestas e a produção de edificações em que a lógica construtiva e a economia de meios deveriam reger uma estética que tinha a máquina como fonte de inspiração.

Mas essa arquitetura moderna, que continuava sendo compreendida como aquela indicada aos temas da funcionalidade, não parecia se mostrar adequada para programas em que seria necessária a simbolização. Os anos 1930 viram então crescer, para os temas do monumento e da simbolização, e principalmente para obras comissionadas por Governos ou Estados, um novo tipo de classicismo concebido por meio de uma releitura de viés racionalista. Esse “estilo”, que tomou feições de acordo com os vários países em que se desenvolveu, atendia, por suas características formais de mais fácil leitura pelo público, às demandas, feitas por Estados ou grandes instituições, por uma arte e uma arquitetura nacionalistas (e de oposição à arte e a arquitetura internacionais das vanguardas artísticas). Uma das funções dessa arquitetura não-progressista para a história da arquitetura talvez tenha sido questionar arquitetos e críticos ligados à arquitetura moderna em relação ao excesso de importância que até então vinha se dando aos aspectos técnicos e funcionais em detrimento a aspectos subjetivos, da história e da tradição.

A produção classicista racionalista dos anos 1930 é muitas vezes minimi-

zada em sua importância em publicações voltadas ao estudo da arquitetura moderna. Nem por isso deixou de ser projetada e construída tanto em países de regimes totalitaristas quanto em outros de filiação política democrática.

1.4.1

Arquitetura e política nos anos anteriores ao debate da monumentalidade

Deve-se compreender a permanência do clássico na arquitetura nos anos 1930 a partir dessa demanda por “ordem”, conforme apontado por Borsi (1987, p. 12). O *Rappel à l’Ordre* de 1926 deve ser entendido como um manifesto de resposta às condições históricas de então. A abstração das vanguardas incluía a ordenação e a organização da sociedade e da vida integral das pessoas, sendo que o Construtivismo Russo, o Neoplasticismo e o Purismo foram talvez os movimentos de vanguarda que levaram mais longe esses ideais. Mas a linguagem visual desses movimentos não atuava como um facilitador no processo de comunicação com o cidadão que, também ele, ansiava por ordem e organização de sua sociedade desestabilizada pelos eventos políticos, sociais e econômicos (a recuperação dos prejuízos causados pela Primeira Guerra na Europa, a Depressão nos Estados Unidos e a situação social consequente). A força imagética da arquitetura clássica como a arquitetura da ordem se torna fundamental para se entender a inserção tão forte de uma monumentalidade clássica que se deu indistintamente em países autocráticos (nestes com maior força, por ter se tornado o estilo oficial dos Estados) ou democráticos (dividindo espaço com produções de vanguarda ou de outro tipo). Presente no imaginário da cultura nos países ocidentais como representante de governos e momentos de estabilidade, riqueza e ordem, as formas da arquitetura clássica tiveram, assim, um espaço muito mais confortável de atuação junto ao imaginário popular.

A conclamação nos anos 1940 de Giedion, Sert e Léger por uma monumentalidade moderna deve, portanto, também ser compreendida como uma tentativa de frear o avanço da arquitetura de retorno ao clássico e que também incluía conceitos racionais expressos por formas mais geometrizadas que o neoclassicismo dos séculos anteriores. Além disso, havia, na proposta por uma monumentalidade moderna, a intenção de abertura de campo de trabalho em obras monumentais encomendadas por instituições oficiais do Estado (que se destacaram quantitativamente com as dificuldades econômicas que empresas e clientes particulares tiveram após a queda

da Bolsa de Nova Iorque). A arquitetura moderna começava a se destacar no programa de construção de habitações populares subvencionadas pelo governo (especialmente na Alemanha), o que foi uma demanda importante a partir da deficiência de moradias nos centros urbanos, do desemprego em países europeus e nos Estados Unidos e do problema social decorrente desta situação.

Mas a relação desta arquitetura com o moderno e o novo ainda a impediam a ser considerada o tipo de arquitetura adequada à simbolização e à evocação da memória. Esse papel acabou sendo cumprido pela presença da arquitetura classicista realista, majoritariamente apresentada como a arquitetura monumental da época no livro *The Monumental Era – European Architecture and Design 1929-39* que Borsi escreve nos anos 1980. Borsi esclarece que esse estilo artístico e arquitetônico típico dos anos 1920 e 1930, que pode ser identificado como *Novecento* ou *1900*⁴³, apresentou tanto elementos da tradição quanto da modernidade, mas não “elaborou um sistema de signos realmente coerente e facilmente identificável” como o fizeram o *Art Nouveau* e o *Art Deco*. Kenneth Frampton (1997, p. 255, grifo do autor) observa que em 1929 Henry-Russell Hitchcock (1903-1987)⁴⁴ denomina *Nova Tradição* o estilo “historicista e conscientemente ‘modernizado’” que surge entre 1900 e 1914 na Europa. Esse estilo, que recebe diferentes denominações para encerrar ideias semelhantes e vai-se reelaborando ao longo do tempo, contribuirá (cf. Frampton, 1997, p. 258) com 10 dos 27 projetos escolhidos pelo júri do Concurso da Liga das Nações em 1927.

Esse estilo, que incluiu as demais artes, na arquitetura combina formalmente o neoclassicismo e um aspecto de realidade, trazendo também certa influência do surrealismo ou da abstração. Enquanto imagem a monumentalidade das edificações de regimes totalitários dos anos 1930 é compreendida como um redesenho racionalizado da arquitetura do século XIX em uma escala que se distancia da escala humana e na ênfase no exagero dimensional de determinados elementos arquitetôni-

⁴³ Borsi (1987, p. 198) explica que esse estilo (também chamado *Novecento Italiano*) nasceu nas belas-artes italianas e se difundiu para a arquitetura e as artes decorativas em alguns países europeus. Sua fundação se deu em Milão, em 1922 (com a primeira exposição em 1923), por artistas que apoiavam o fascismo e a retórica de Benito Mussolini e rejeitavam a vanguarda e apoiavam o retorno ao classicismo. Até mesmo o nome do movimento evoca a história, ao equipará-lo às artes do *Cinquecento* (século XVI), *Seicento* (século XVII) etc.

⁴⁴ Norte-americano, um dos mais influentes críticos e historiadores da arquitetura moderna.

cos, ornamentos de fachadas e artes integradas. Todo o simbolismo de ordem e segurança que a arquitetura clássica representa foi utilizado por essa arquitetura monumental dos anos 1930 como resposta à inconstância política, social e econômica daquele tempo.

Essa arquitetura resolve o conflito entre modernidade e tradição por evidente opção pela tradição. São monumentos, mas não podem ser considerados verdadeiramente modernos, nem na forma nem na filosofia que os anima. Não pretendem simbolizar a democracia e a igualdade (aspectos essenciais do ideário moderno em arquitetura), mas a predominância de personagens que se destacam e exercem o poder. Atendem a demandas que, mesmo que para uso público, não são democráticas – são arquiteturas que servem de representação do poder. Sua presença é bastante conectada com o nacionalismo político dos anos 1920 e 1930, que nesta época ajudou a forjar a identidade de países como a Itália, a Alemanha, a União Soviética ou mesmo a França, os Estados Unidos e o Brasil.

Borsi (1987, p. 94) comenta sobre a simbolização evocada por cada tipo de arquitetura: enquanto os estilos nacionais eram vistos como significadores de cada nação (apesar da pouca diferença existente entre os “estilos” de cada uma dessas nações), o Estilo Internacional, por sua imagem sem fronteiras, poderia ser visto como ligado ao bolchevismo ou, naquela época de crescente preconceito e perseguição aos judeus, ao poder econômico destes.

Na União Soviética, a arquitetura construtivista de vanguarda é considerada a arquitetura da revolução bolchevista, em propostas de síntese entre arte e arquitetura, de arquitetos como Vladimir Tatlin (e seu Monumento à Terceira Internacional, de 1919, que busca significar pela forma moderna o dinamismo, o progresso e a tecnologia), El Lissitzky (e seu projeto para um arranha-céu horizontal, *Cloud Props*, de 1922-26; este, por sua vez, deriva de seus *Prouns* – “Pro UNOWIS” – “projeto para a criação de novas formas em arte”, de 1920), os irmãos (Leonid, Victor e Alexander) Vesnin (e o uso da simbologia gráfica no projeto para o Jornal *Pravda*, de 1924) ou Konstantin Melnikov (e seu Clube para Trabalhadores *Rosakow*, de 1928, construído). Com as mudanças políticas, esta arquitetura é posta de lado e entram em cena projetos do estilo neoclassicista realista (ou realista socialista) de arquitetos como Boris Iofan (1891-1976)⁴⁵ e seu projeto para o Palácio dos

⁴⁵ Iofan foi autor do Pavilhão Russo na Exposição de Paris de 1937, em estilo neoclássico

Sovietes em Moscou, de 1931-33. Em grau semelhante à força que teve como representante e propagandista da revolução, a arquitetura de vanguarda foi reprimida em nome de uma monumentalidade clássica e reacionária que se torna, com Stalin, a arquitetura oficial soviética a partir de 1932.

Na Alemanha, a ascensão do Nazismo provoca o exílio de arquitetos como Walter Gropius e Mies van der Rohe, entre tantos outros artistas e intelectuais progressistas. Juntamente à arquitetura *heimat* (*Heimatstil*) (“da pátria”, evocando sentidos nacionalistas em construções tradicionais de inspiração romântica neomedieval⁴⁶) (BENEVOLO, 2011, p. 538) para residências, a arquitetura monumental do poder passa a ser aquela concebida por Paul Ludwig Troost (e sua *Kunsthhaus* em Munique, de 1933-37) ou Albert Speer (e o edifício da Chancelaria em Berlim, de 1936-39, ou as estruturas do Campo de Reuniões Zeppelin, em Nuremberg, de 1935-37), ornamentada com estátuas e emblemas do poder, em escalas agigantadas. As fontes de inspiração são a Grécia e Roma Antigas e o imaginário de poder e organização trazidos por estas culturas. No cenário de oposição entre a cultura moderna, representada pela Bauhaus e a República de Weimar, e a arquitetura como continuidade da tradição, houve no país tanto a modernidade do Monumento aos Mortos, em Berlim, de 1931, de Heinrich Tessenow (1876-1950), quanto a evocação do passado medieval, apesar de inserções modernas (TIETZ, 1999, p.51), do Museu Nacional de Tannenberg, de 1926, por Walter e Johannes Krüger.

A Itália passou nos anos 1920 e 1930 por um processo ainda mais específico que os de outros países europeus governados por líderes autoritários. Os desenvolvimentos realizados por arquitetos racionalistas italianos trouxeram uma intrigante incorporação da tradição como meio de externalização, pela forma, de valores da antiguidade grega e romana na região que foi o epicentro da disseminação desses valores no mundo ocidental. O *Gruppo 7* de arquitetos se destacou na reunião e desenvolvimento, por meio da forma e das ideias racionalistas, das propostas radicais dos Futuristas, de outros movimentos racionalistas europeus e de valores locais e tradicionais, mas com base na tradição e no classicismo. A arquitetura progressista representada pelo MIAR (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*) acreditava em Mussolini como agente de uma necessária revolução. Mas essa arquitetura

realista.

⁴⁶ O *Heimastil* se desenvolveu desde a segunda metade do século XIX em países de língua alemã, mas também em certas regiões de outros países europeus (leste da França etc.).

foi considerada ineficaz como imagem da revolução fascista entre os próprios profissionais, representados pela União Nacional dos Arquitetos.

A arquitetura que se tornou a oficial do partido fascista foi a de um monumentalismo classicista de revisão em suas linhas e formas, conforme proposto por Marcello Piacentini (1881-1960) e outros. As formas, que surgiam simplificadas e os poucos, mas eficazes, ornamentos objetivavam, por meio da grandiosidade de colunas e pórticos e pelo uso da estatuária ou de emblemas da revolução, a arquitetura retórica necessária à consolidação do fascismo.

Entre esse monumentalismo de retórica objetiva e a monumentalidade abstrata presente em um projeto como o racionalista *Danteum*, de Giuseppe Terragni (1904-1941), de 1938 (com sua sofisticada simbolização para os espaços dos estúdios que Dante Alighieri (1265-1321) havia criado em sua *Divina Comédia*), a imagem da arquitetura monumental italiana fixou-se como aquela do classicismo revisitado e da simplificação das formas clássicas na releitura existente em edifícios como o *Palazzo della Civiltà Italiana*, de Guerrini, La Padula e Romano, construído para a EUR (*Esposizione Universale Roma*), de 1942.

Na França os irmãos Auguste e Gustave Perret se destacam em projetos em que a tradição gótica das igrejas do país é reelaborada em materiais modernos e formas geométricas que racionalizam as linhas orgânicas das antigas catedrais. O país, apesar de não viver sob um regime totalitarista, também realizou propostas de monumentalidade pela síntese do classicismo com a depuração formal e a economia de ornamentos cara à modernidade, como no Palais de Chaillot, de Carlu, Boileau e Azéma, construído próximo à Torre Eiffel em 1936-37 para a Exposição Internacional de Paris.

Antes desta Feira, a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* em 1925 havia consagrado o estilo Art Déco (nomeado a partir da exposição), que influenciaria a monumentalidade dos arranha-céus norte-americanos como o Chrysler Building, 1930, em Nova Iorque, de William van Allen, mas a década que se iniciava foi marcada nos Estados Unidos pelos anos de severidade do New Deal⁴⁷. A grandiosidade e luxo de construções como o Rockefeller Center,

⁴⁷ O New Deal foi o programa de reestruturação econômico-social implantado de março de 1933 até 1937 pelo presidente Franklin D. Roosevelt que previa ação mais incisiva do Estado para a recuperação econômica e social dos Estados Unidos após os efeitos da Grande Depressão de 1929.

também em Nova Iorque, de 1931-39, por Raymond Hood e outros, traziam uma monumentalidade cuja simbólica girava em torno do poder econômico e sua capacidade de realização e enfrentamento da crise econômica após a queda da Bolsa de Nova Iorque em 1929.

Borsi (1987, p. 09) busca compreender a adoção, em países defensores dos ideais democráticos, de uma arquitetura que servia como representação a governos autoritários. Giedion (1944, p. 555) ilustra em seu artigo *The Need for a New Monumentality*, de 1944, o Mellon Institute, de 1937, em Pittsburg, Estados Unidos, como exemplo da arquitetura que ele denomina “pseudo-monumental” em um país democrático. O que se observa é que a coexistência entre os dois modelos marca as dicotomias que existiam no mesmo sistema político entre ideias democráticas e autocráticas naquela época de grande instabilidade política.

No Brasil a década de 1930 foi marcada pelo governo Getúlio Vargas, cuja imagem tanto se apresenta por meio do neoclassicismo monumentalista de edifícios como as sedes do Ministério do Trabalho (1936-38), por Mário dos Santos Maia e outros, do Ministério da Fazenda (1938-1943), por Ary Fontoura de Araújo e outros, ou por meio da modernidade do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema) (1936-44), por Lúcio Costa, Niemeyer e outros, todos no Rio de Janeiro, então capital federal. Os dois primeiros edifícios se confirmam com o tempo como imagens de um poder autocrático, enquanto o último se firma como representante e símbolo de uma sociedade democrática. Foi somente com o entendimento da “tradição do novo” que um edifício como o Palácio Gustavo Capanema passou a ser compreendido de modo mais amplo como um monumento moderno, conforme havia sido sugerido e ilustrado por Giedion (1944, p. 560-61) em seu artigo de 1944.

1.4.2

Modernidade e Tradição

Aspectos em oposição se encontraram no momento de criação do monumento moderno. Para ser um monumento, ele deveria tentar ativar as estruturas subjetivas individuais e coletivas necessárias à sua apreensão e ao entendimento de seu “significado intrínseco ou conteúdo” – aspectos ligados à tradição, aos costumes e à história. Para ser uma estrutura moderna, ele deveria propor nova visuali-

dade, novo modo de percepção e utilizar preferencialmente materiais e técnicas inovadoras – aspectos ligados à modernidade.

Seria necessário, no monumento moderno, negar ou evitar antigas formas de simbolização para criar outras novas. A expressão deveria se dar por meio de um novo sistema simbólico. Colquhoun (1986, pp. 26-28, tradução nossa, grifo do autor) observa:

Tornou-se um truísmo afirmar que os edifícios do movimento Racionalista eram, independentemente de sua mistificação, predominantemente construídos com materiais tradicionais. A única inovação verdadeira trazida no início do século XX foi a estrutura tênsil. As outras mudanças trazidas na organização e aparência dos edifícios foram o resultado de teorias a priori sobre a natureza da Era da Máquina e o propósito social da arquitetura. Juntos eles formaram uma arquitetura “funcionalista” de enorme poder, cuja imagem foi largamente criada a partir das teorias estéticas Expressionistas, Cubistas ou Neoclássicas. Esta arquitetura formou a ala ativa do movimento vanguardista como um todo e se ocupava tanto da salvação da sociedade através da arte quanto através da técnica.

A meu ver esse sistema simbólico idealmente previsto para a arquitetura funcionalista efetivamente funcionou e continua funcionando. Entretanto, o monumento moderno questiona se este sistema simbólico que articulava arte e técnica com propósitos sociais seria suficiente para estruturas que deveriam ultrapassar esses aspectos e suscitar relações subjetivas de memória e de representação individual e coletiva. O enfrentamento pelo qual a obra moderna teve que passar para se impor frente às arquiteturas tradicionais se problematiza, portanto, no tema do monumento moderno, que precisa trazer o novo, mas também deverá se apoiar na tradição, uma vez que, como visto, a transmissão de significados dependeria de processos de representação que dependeriam, por sua vez, de artifícios da memória.

As noções de modernidade e tradição são, no entanto, menos opostas e mais permeáveis do que podem parecer – elas foram se transformando e se adaptando a partir de visões que traziam aberturas e respirações. Para a realização plena do monumento do século XX, modernidade e tradição, que até as primeiras décadas atuavam programaticamente como campos de oposição, ainda que com nuances dadas pela autoria de cada obra, tiveram que se unir em síntese – o “valor de novidade”, necessário à ideia moderna da criação do “novo”, poderia não ser suficiente para

este tipo de simbolização. Instâncias da história e da tradição teriam de ser evocadas.

Para o crítico literário belga Antoine Compagnon (1950-) (1999, p. 18-21) a noção do “progresso científico ocidental”, sobre a qual desde o século XVI a ideia do moderno se fundou, dificultou a aceitação do antigo como possuidor de valor similar ou superior ao novo (uma concepção “progressista”⁴⁸, que se opõe à visão romântica de valorização do objeto com o passar do tempo, conforme Ruskin (2015, p. 46)). Baseada em “uma concepção positiva do tempo, isto é, de um desenvolvimento linear, cumulativo e causal”, foi necessária a “invenção do progresso”. Prevaleceu, assim, a ideia de que o progresso levaria a humanidade sempre a um posto cada vez melhor e mais alto. Na história da arte, esta concepção levou a “uma lei de aperfeiçoamento”, de melhoramento progressivo. Husserl (2012, p. 33, grifos do autor) assim explica esse trajeto:

No progresso reside um aperfeiçoamento crescente; tomado no seu todo, para a ciência da natureza inteira, nele reside que esta sempre vem mais a si mesma, até o seu verdadeiro sentido “definitivo”, que ela oferece sempre uma “representação” melhor daquilo que é a “verdadeira natureza”.

A modernidade do século XX se apoia nessa noção de progresso cumulativo e causal, o que pressupõe a teleologia da trajetória histórica em direção à compreensão plena, como proposto por Hegel (1770-1831). Apesar de fundamentada no desenvolvimento histórico, essa modernidade, no entanto, era também de reação ao historicismo do século XIX e, para celebrar a técnica, a ciência e os novos modos de pensar, rechaça em princípio retornos à história e alusões ao passado. Para os primeiros modernos ou os mais ortodoxos, não bastava, em geral, desprezar os ensinamentos da história e a tradição; eles deveriam ser negados e desconstruídos (TASSINARI, 2001, p. 21). Desse modo, é bastante compreensível que o debate sobre a monumentalidade moderna que se seguiu às provocações feitas por Giedion e Mumford só tenha acontecido com a consolidação histórica do Movimento Moderno, o advento da Segunda Guerra e a revisão geral de conceitos no mundo ocidental trazida por ela.

⁴⁸ Utiliza-se aqui a noção dual entre categorias similar à proposta por Choay (2005): “progressista”/“culturalista”.

Deve-se compreender, assim, que, apesar da programada negação da história prevista como manifesto pela modernidade do século XX, esta necessita daquela como apoio, como se fosse o trampolim sobre o qual se obtém o impulso para o salto proposto. A relação do moderno com a história deve ser compreendida, a meu ver, sob o domínio da ideia, e não da forma. Yve-Alain Bois (2009, p. 125) considera que o modernismo tem o historicismo e o essencialismo como seus “pilares ideológicos”. Afirmar que o *De Stijl* “entendia sua produção como o clímax lógico da arte do passado”, bem como compreendia uma proposta de dissolução da arte em todo o espaço construído da vida “em termos quase hegelianos” (como um fruto natural e lógico dos desenvolvimentos da humanidade e do espírito do tempo). Colquhoun (2004, p. 31) também compreende a importância da influência do idealismo hegeliano sobre a atitude das vanguardas do final do século XIX e início do século XX: a negação à história e a visada para o futuro é que se colocavam como atitudes que comungariam com o “espírito da época”. Somente as formas inéditas poderiam simbolizar o tempo presente, que requeria o “progresso” e a mudança. O uso das formas do passado para a geração de formas para o presente poderia ser uma “distorção ideológica do passado” (COLQUHOUN, 2004, p. 34).

Colquhoun (2004, p. 32) também chama atenção para o compromisso dos modernos com o estatuto do ser da obra: ela não deve imitar, ou ser reflexo de outra coisa⁴⁹. A simbolização só pode ocorrer, portanto, na obra em si, sua estrutura e seu mecanismo. Hoje sabe-se que o moderno sempre incluiu a forma como item fundamental, mas esta forma deveria ser a apresentação ou mesmo o desvelamento de uma verdade. E voltar à história passada não seria uma verdade. O espírito do tempo pedia a forma nova.

Se esse tipo de relação com a história se deu para a arquitetura em geral, no monumento ela se torna fundamental. O monumento arquitetônico, por sua ligação intrínseca com questões da memória, é uma estrutura que necessita inevitavelmente lidar com as questões da história e da tradição. Ele poderia remeter à tradição somente como ideia, mas não por meio da forma tradicional. Ao mesmo tempo, até meados do século, a forma moderna era vista até mesmo por alguns arquitetos mo-

⁴⁹ Segundo Colquhoun (2004, p. 32) em *Transparence et Opacité*, Philippe Junod defende que a arte moderna se baseava na opacidade e não na transparência, que faz com que ela seja “um espelho em que alguém vê algo”.

ternos (como Walter C. Behrendt, Lewis Mumford etc.) como inadequada à expressão monumental. Desse modo, a lacuna deixada aberta pela arquitetura moderna vinha sendo ocupada pelas arquiteturas monumentais do classicismo realista.

Compagnon (1999, pp. 16-17) observa que, na relação contraditória entre modernidade e tradição, houve diferentes modos de enfrentamento desde os primeiros modernos do século XIX. Na literatura, Rimbaud (1854-1871) (*apud* Compagnon, 1999, p. 16) deposita sua crença na força do novo e propõe: “É preciso ser absolutamente moderno.” Baudelaire (1821-1867) (*apud* Compagnon, 1999, p. 25) é também moderno, mas por outros meios, que incluem instâncias do atemporal: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.”. Se no pensamento de Rimbaud se radicaliza a experiência do novo, no de Baudelaire fica aberto o espaço para uma contradição interna e uma luta de interesses opostos, ficando descartado o zero como ponto de partida, ou a ideia da *tabula rasa*⁵⁰.

Na arquitetura moderna também se verão propostas que diferem entre si em suas relações com a utopia, a tecnologia, ou a posição da arquitetura como uma das artes, entre tantos outros aspectos. Na concepção do monumento moderno também houve visões diversas, ou mesmo opostas, tanto pelas defesas teóricas feitas sobre o tema, quanto pelas obras projetadas ou construídas. As figuras que, a meu ver, condensam visões que irão balizar o debate sobre o monumento moderno são, no campo teórico, Sigfried Giedion e Lewis Mumford, que, embora defensores da modernidade, se opõem em relação a este tema: enquanto Mumford se coloca avesso à ideia do monumento moderno, Giedion conclama para a sua necessidade. No campo projetual Le Corbusier e Mies van der Rohe são os arquitetos apontados por Frampton (1997, pp. 271-88) como responsáveis, respectivamente, por uma “monumentalização do vernáculo” e uma “monumentalização da técnica”. Desenvolvem suas poéticas por meios diversos, mas ambos incluem a noção do monumental.

Neste trabalho, a monumentalidade de Le Corbusier será analisada a partir da relação que realiza entre os arquétipos da cultura e a técnica moderna, conjugada a uma espacialidade moderna que sugere novo entendimento – fenomenológico –

⁵⁰ A ideia da *tabula rasa*, utilizada pelos modernos do século XX, vem na verdade do filósofo empirista inglês John Locke, que em seu livro Ensaio acerca do Entendimento Humano, de 1690, defende que é através da experiência que a humanidade vai gravando seu conhecimento sobre uma base sem dados ou conhecimentos anteriores.

por parte do fruidor da arquitetura. Por sua personalidade que abraça ambiguidades e contradições, Le Corbusier estaria mais próximo do modo baudelairiano de enfrentamento das questões modernas. Mies desenvolve seus monumentos de modo mais radical, descartando retornos à história, ou fazendo-os por meio de requintados exercícios de abstração mental. Sua monumentalidade se baseia nos novos materiais e técnicas, no desenvolvimento da espacialidade arquitetônica moderna e também na relação fenomenológica do fruidor com o espaço. Mies estaria, assim, próximo às ideias mais radicais de Rimbaud.

Não há, assim, para o monumento moderno a possibilidade de inclusão da simbologia de base histórica. Essa vinha sendo utilizada pela arquitetura neoclassicista realista (a arquitetura do *Novecento*). Os arquitetos criadores do monumento moderno contaram, ao contrário, com a forma nova e os materiais e técnicas modernos (como “valor de novidade”), mas (talvez buscando, por referências, se aproximar de noções de “valor de antiguidade” ou de “valor histórico”) souberam incluir a potência formal do arquétipo como fonte de memória e reminiscência (como em Le Corbusier) ou traduziram de modo sutil e sofisticado lições da história da arquitetura para a linguagem moderna (como em Mies van der Rohe). Através dos trabalhos destes dois arquitetos se observará o processo de consolidação da ideia moderna para o monumento arquitetônico, que posteriormente será reelaborada, sintetizada ou contestada por Louis Kahn, Philip Johnson e outros arquitetos.

1.5

Monumento, racionalidade, simbolização e cultura moderna na primeira metade do século XX

O homem foi provavelmente um fazedor de imagens e um fazedor de linguagem, um sonhador e um artista, antes de ter sido um fazedor de instrumentos.

Lewis Mumford, em 1951 (1986, p. 37)

O tema da cultura moderna é demasiado extenso para ser analisado em profundidade neste trabalho, e portanto serão debatidos aqui aspectos filosóficos que impactaram especificamente o debate sobre o monumento moderno, nomeadamente as novas visadas em relação à subjetividade e à simbolização, temas que, embora não esquecidos, haviam sido menosprezados pelas correntes positivista e empirista de pensamento no século XIX, marcado pelo racionalismo, o materialismo e a ciência como fonte de conhecimento a minimizar outros conhecimentos de essência mais subjetiva. O debate do monumento foi fruto de uma época em que a já estabelecida cultura moderna passava por significativas mudanças. Se o processo se deu de modo mais problemático na Europa, através do embate com a forte herança de sua tradição cultural muito consolidada, nos Estados Unidos o conflito entre a modernidade e a tradição foi amenizado por sua condição de cultura mais jovem.

Após a base racional ocidental haver sido fortemente abalada pela Segunda Guerra, Mircea Eliade (1996, pp. 5-8) ressalta em um texto de 1952 a importância da psicanálise para a revalorização de temas que, embora tratados de modo alternativo no século XIX, foram fundamentais para a cultura europeia até o século XVIII: o símbolo, o simbolismo e a importância das imagens na formação e funcionamento de sociedades arcaicas ou modernas, europeias ou não. Para ele, essas mudanças fizeram que a partir da Primeira Guerra, com as experiências em vários campos (na arte ele ressalta as experiências surrealistas) o grande público passasse a ver o símbolo como um “modo autônomo de conhecimento” e parte essencial da vida espiritual. Segundo o autor, essa reação contra preceitos do século anterior caracterizaria o segundo quartel do século XX.

As cidades, principalmente a partir da transição para o século XX, cristalizam questões inéditas e de interesse ao arquiteto e outros agentes da cultura, mostrando a fragilidade do Positivismo e do pensamento racionalista e cientificista ba-

seado na explicação causal dos fatos quanto ao enfrentamento das questões filosóficas. Entretanto, ainda que pensadores como Husserl já compreendessem desde o entreguerras os prejuízos trazidos pela incapacidade desse sistema de pensamento para o enfrentamento das questões humanas, ele continuará sendo predominante na cultura europeia. Sigmund Freud (1856-1939) (2010, p. 210), logo após o início da Primeira Guerra, mostra seu assombramento frente aos acontecimentos de então:

Quer nos parecer que jamais um acontecimento destruiu tantos bens preciosos da humanidade, jamais confundiu tantas inteligências das mais lúcidas e degradou tão radicalmente o que era elevado. Até mesmo a ciência perdeu sua desapaixonada imparcialidade; profundamente exasperados, seus servidores buscam extrair-lhe armas, para dar contribuição à luta contra os inimigos.

Outros, como Henri Bergson, conforme visto, também observam a insuficiência do pensamento científico para entendimento de questões da percepção, da imagem e do espírito. O assunto, que cada vez mais interessou filósofos e intelectuais, é tratado mais recentemente pelo arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (1936-) (2018, p. 23, grifo do autor), que observa tanto fusão quanto oposição entre os campos do objetivo e do subjetivo:

Vivemos em mundos mentais, nos quais o material e o espiritual, bem como o vivenciado, lembrado e imaginado constantemente se fundem. Como consequência, a realidade vivida não segue as regras do espaço e do tempo definidos e medidos pela ciência da física. Quero dizer que o mundo vivenciado é, em essência, “acientífico”, se for medido pelos critérios da ciência empírica ocidental.

Pallasmaa (2018, p. 20; p. 23) alerta para a forte presença do imaterial na percepção da arquitetura e no quanto as individualidades e a memória são decisivas para esta percepção, que deve ser tomada de modo vivencial ou existencial, e não como observação de base geométrica:

Nossas recordações são memórias espaciais e situacionais, elas são lembranças conectadas a lugares e eventos. ... Nosso espaço existencial nunca é um espaço pictórico bidimensional, e sim um espaço vivenciado e multissensorial saturado e estruturado por memórias e intenções. ... Na verdade, o mundo vivenciado está mais próximo da realidade dos sonhos do que de qualquer descrição científica. A fim de dis-

tinguir o espaço vivenciado do espaço físico e geométrico, podemos chamá-lo de espaço existencial. O espaço existencial e vivenciado estrutura-se na base dos significados, intenções e valores refletidos sobre ele por um indivíduo, seja de modo consciente, seja inconsciente;

Ainda em 1896 Bergson defende em *Matéria e Memória* que os objetos percebidos por cada indivíduo não devem ser tomados apenas em sua instância de matéria (de objetividade). Eles são os objetos que cada um constrói em seu espírito, o que dissolve qualquer ideia de objetividade estrita: “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.” (BERGSON, 1990, p. 13). Entendimentos como este deslocam a percepção da imagem, da arte e da arquitetura para além do objeto e ressaltam o papel da relação objeto-receptor enquanto fenomenologia, se sobrepondo à ideia puramente material-contemplativa do objeto artístico ou arquitetônico.

Bergson defende (1990, p. 13): “Mudem-se os objetos, modifique-se sua relação com meu corpo, e tudo se altera nos movimentos interiores de meus centros perceptivos. Mas tudo se altera também em ‘minha percepção’.” Pensados a partir deste paradigma, o objeto e o espaço arquitetônico se abrem a formas de percepção que permitiriam os desenvolvimentos processados pela arquitetura moderna. As arquiteturas tradicionais e em especial o tipo de arquitetura caracteristicamente monumental da tradição – aquela estática, de grandes dimensões, de perspectivas direcionadas, de percursos induzidos, de comportamentos ritualizados, feita de alusões à história e representativa por meio de sua decoração externa e interna – poderia ser substituída por uma arquitetura que, como monumento, representaria seu tempo por seus próprios meios e valores.

Ficava assim aberta, com o pensamento de Bergson, a possibilidade de a arquitetura monumental ser tão moderna quanto a arquitetura utilitária – a diferença seria dada pela intenção artística, ou seja, o ato de volição em relação à obra. Mas as pessoas estariam prontas a receber o novo monumento a partir dessa nova percepção? Um pensamento tão inovador poderia ser aceito tão fácil e rapidamente em uma arte de exposição pública, como a arquitetura? A arquitetura seria capaz de se expressar como monumento por esse novo tipo de percepção?

Fundamentando estudos posteriores nos quais tem grande importância o pa-

pel da subjetividade Bergson também investiga os processos da memória na percepção, em consonância com as teorias defendidas por Riegl e os teóricos da semiologia. Em oposição à *tabula rasa* de Locke, Bergson sustenta (1990, p. 22, grifo do autor):

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.

Entretanto, a percepção aguda de mentes como a de Bergson raramente encontra eco em seus contemporâneos. Os arquitetos, comprometidos com sua tarefa de construção e reconstrução do mundo por meio das imagens que comporiam as cidades, tinham como escudo contra essa percepção proposta por Bergson os conceitos do pensamento funcionalista que influenciou ideais e prática de muitos profissionais. Apesar de visões como a dos partidários da “arquitetura orgânica” de Frank Lloyd Wright (1867-1959), a grande maioria dos arquitetos modernos se dividiu entre funcionalistas mais ou menos ortodoxos, rejeitando em vários graus o formalismo, o decorativismo e o excesso de representação figurativa. Não se deve pensar, entretanto, que entre os arquitetos funcionalistas havia rejeição geral ao mundo subjetivo e à simbolização, mas que alguns destes tomavam na primeira metade do século inéditas formas de se apresentar. Nos textos com que o francês Amédée Ozenfant (1886-1966) e o suíço-francês Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier)⁵¹ (1887-1965) delineiam o Purismo no final dos anos 1910 o simbolismo está presente no pensamento que remonta aos gregos e une número, beleza e verdade. Cassirer (2016, p. 343-44) explica a engrenagem desta relação na Grécia Antiga:

Para a mente grega, a beleza sempre teve um sentido inteiramente objetivo. A beleza é a verdade, é um traço fundamental da realidade. Se a beleza que sentimos na harmonia dos sons pode ser reduzida a uma simples razão numérica, é o número que nos revela a estrutura fundamental da ordem cósmica. “O número”, diz

⁵¹ Nos anos 1920 ele adota o nome Le Corbusier. Em 1930 se naturaliza francês (cf. Blake, 1966a, p. 130).

um dos textos Pitagóricos, “é o guia e o mestre do pensamento humano. Sem o seu poder tudo seria obscuro e confuso”.

O simbolismo purista deveria ser um simbolismo da razão. Através do intelecto se manifestariam sensações superiores no âmbito da alma. Segundo Ozenfant e Jeanneret (2005, p. 69):

Há solidariedade entre o perfeccionismo científico e o progresso da beleza: dando-nos luzes novas sobre a natureza, a ciência permite à arte progredir, indicando para nossos sentidos harmonias ignoradas, sensações ainda indiferentes, no limiar da beleza. A ciência e arte colaboram entre si.

Ainda que ancorado em idealizações, este posicionamento não determina arte e ciência como excludentes ou opostas, mas complementares e frutos de um “progresso” que o conhecimento havia construído e transformado em um tipo de beleza que não poderia mais ser como houvera sido até então. Argan (2004, p. 187) observa, entretanto, que naquele tempo predominava a oposição entre subjetividade e objetividade: “Hoje [1963] uma tal hierarquia dos planos mentais está sendo desmontada, mas no princípio do século era lei: no vértice da atividade racional estava a lógica-matemática; no vértice da fantasia estava a arte.” A mensagem simbólica a ser transmitida pela linguagem abstrata e racionalista da arquitetura moderna deveria ser compreendida e reconhecida em um processo de consolidação de sua comunicação. Se a predominância racionalista da arquitetura moderna sobreviveu aos acontecimentos da Primeira Guerra, ela não ultrapassou incólume à Segunda Guerra. Kandinsky (1996, p. 271, grifos do autor) alerta em 1938:

Meu conselho, portanto, é desconfiar da lógica na arte. E talvez também em outros domínios. Por exemplo, na física, onde certas teorias novas forneceram algumas provas de insuficiência dos métodos “positivos”. Já se começa a falar do “caráter simbólico de certas substâncias físicas”. ... Na qualidade de não-cientista, mas de artista, talvez me seja lícito colocar a questão: estamos à véspera da falência dos métodos puramente “positivos”? Não estaríamos a braços com a necessidade de completá-los por métodos desconhecidos (ou esquecidos), por métodos que apelem para a “subconsciência”, para o “sentimento”, e que são frequentemente chamados de métodos “místicos”?

O monumento foi lugar da condensação de revisões em um tempo em que, independentemente da forma – pelos meios abstratos ou pelos meios figurativos –

o pensamento de base matemática e que minimizava a importância de instâncias subjetivas do ser mostrava-se cada vez menos capaz de responder questões filosóficas ou mesmo cotidianas. Mesmo um crítico como Lewis Mumford, que considera os aspectos sociais e culturais como inerentes ao fato arquitetônico, seguia defendendo a razão como base de atuação. Ele reconhece, entretanto, sua decepção com os resultados conseguidos até então a partir dos ideais modernos. Por um lado, mostra em 1951 (1986, p. 14) sua crença nas possibilidades que o racionalismo ainda poderia oferecer:

Uniformidade, regularidade, precisão mecânica e segurança têm evoluído até um singular grau de perfeição ... Em consequência desta efetivação da ordem mecânica em todo o planeta, o sonho de Isaías poderia de fato tornar-se realidade: o sonho de uma sociedade universal na qual os homens perderiam os hábitos da hostilidade e da guerra.

Por outro, constata (1986, p. 15) as oportunidades não aproveitadas e as falhas na apropriação na vida prática dos conceitos trazidos por este pensamento:

Ordem externa: caos interno. Progresso externo: regressão interna. Racionalismo externo: irracionalidade interna. Nesta civilização mecânica, impessoal e superdisciplinada, tão orgulhosa da sua objetividade, a espontaneidade surge quase sempre sob a forma de atos criminosos e a criatividade encontra como principal saída a destruição.

Conforme visto, Cassirer enxerga a condição simbólica como inerente à humanidade e definidora no processo de construção de sua civilização. Em 1944, a partir de estudos da área da Biologia⁵², ele (2016, pp. 45-50) defende que, além de um “sistema receptor” e um “sistema efetuator”, (presentes em todos os animais), as pessoas possuiriam o sistema simbólico, que lhes permitiu adaptação ao ambiente. Para ele coexistiriam nos humanos uma linguagem “conceitual”, “científica” e “lógica”, mas também uma linguagem “emocional” e “da imaginação poética”. Cassirer então estabelece: “em vez de definir o homem como *animal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum*.”

Apostando na existência da linguagem lógica e na necessidade humana de

⁵² Esses estudos, realizados pelo biólogo Johannes von Uexküll, junto a outros feitos nas áreas da fisiologia, da psicologia e outras áreas levam ao entendimento, por Cassirer (2016, pp.45-58), da pessoa como “*animal symbolicum*” e do estudo de seus sinais e símbolos.

simbolização, Cassirer compreende, conforme visto, também a necessidade humana da tomada de imagens para o processo cognitivo. Ele (2016, p. 96-97, grifo do autor) se apoia em Kant, que em sua *Crítica do Juízo*⁵³ procurou compreender o que seria a “estrutura fundamental do intelecto humano”. Kant acredita que a “inteligência derivativa” humana carece da diferenciação entre realidade e possibilidade. Por isso “o intelecto humano ‘precisa de imagens’”, as quais permitem intuições. Cassirer, no entanto, ainda não se satisfaz com essa conceituação e complementa que, mais ainda que imagens, o conhecimento humano é um “conhecimento simbólico” – precisa de símbolos. Por este pensamento, que contesta os pensamentos empiristas e positivistas (dependentes do fato e negadores dos processos da imaginação e do símbolo, ainda que deles se valham), a humanidade se distancia de seus ancestrais primitivos para realizar mais plenamente a diferença entre “ser e sentido”, “o real e o possível”, e entre “coisas reais e ideais”, conceitos que o primitivo não diferenciava. As pessoas não só compreendem a diferença entre as coisas e os símbolos, mas também realizam a relação entre estes.

Considerada a hipótese de Cassirer, parece insustentável a ideia de realizações artísticas que não se baseiem no sistema de simbolização, ficando, portanto, descartada a ideia de que a arquitetura moderna negaria a intenção de simbolização e da pretensão de criação de monumentos para a sociedade de seu tempo. Ao contrário, a simbolização pela linguagem abstrata moderna seria o mais avançado grau de capacidade de simbolização humana, fruto de seu intelecto e sua capacidade de percepção de imagens. Entende-se, além disso, que essa simbolização deveria se realizar a partir dos meios materiais e artísticos disponíveis e compatíveis com seu tempo e lugar. A construção da imagem e expressão simbólica da arquitetura moderna e seus monumentos deveria se dar pela linguagem abstrata, desde que considerada a potência de comunicação simbólica dada pelos sinais abstratos transformados em símbolos prechos de sentido.

Mas, uma vez definida a linguagem, que sentido se desejava exprimir pela arquitetura moderna? A que ela aludiria? Certamente a seus ideais e suas bases fundadoras: a utopia, a base intelectual que alimenta processos da imaginação e de possibilidades futuras, os ideais democráticos, a intenção de mudanças sociais pela concretude da arquitetura e do urbanismo, o conforto, a higiene e a vida saudável

⁵³ Seções 76 e 77, cf. Cassirer (2016, p. 96).

para as pessoas, a eficiência nos processos e serviços existentes nas cidades, entre tantos outros valores e ideais. Tudo isso deveria estar expresso simbolicamente no objeto arquitetônico para que fosse compreendido como agente dessas mudanças. Mas deve-se perguntar se houve sinergia entre os possíveis significados simbólicos presentes na arquitetura moderna e o entendimento por seu público. Além disso, deve-se questionar se a imagem abstrata garantiria a transmissão simbólica dos ideais modernos. Em outras palavras, questionar se esses ideais seriam satisfatoriamente expressos pela imagem abstrata da arquitetura moderna ou se eles “desejavam” ser expressos por meio de outra imagem.

W. J. T. Mitchell (1942-)⁵⁴ (2015, pp. 165-171) observa que a imagem é normalmente tratada como expressão do desejo de um autor (o produtor) ou de quem a verá (o consumidor). Mas ele cogita que, embora esta seja uma pergunta “passível de questionamentos”, deve-se perscrutar a imagem quanto a seu próprio desejo: o que ela deseja? Essa estranha questão sobre o desejo da imagem pode ajudar a compreender a concepção do monumento moderno. Mas, mesmo considerando-se uma possível propriedade anímica da imagem, o autor logo constata a impotência e a fragilidade desta.

Com a modernidade a imagem do monumento poderia, finalmente, se expressar por si própria, sem alusões e adereços para sua representação. No entanto, se existisse uma “vontade” das imagens da arte e da arquitetura abstratas, ela parece ser muito maior que sua “força”: por mais que se esforçassem, essas imagens pareciam sempre chegar a limites de atuação e potência. Na primeira metade do século, a linguagem que essas imagens falavam ainda estava em processo de formação cultural e não estava ainda consolidado um sistema de emissão e recepção de símbolos que as decifrasse. A fala do criador nem sempre alcançava o receptor. O arcabouço intelectual engendrado por Kandinsky, Malevitch, Mondrian ou outros se perdia no trajeto entre o objeto e o receptor, por uma inadaptação deste, e os discursos destes artistas soavam mais como intenções que como verdadeiras efetivações de comunicação. Mitchell (2015, p. 182-83) defende que a arte abstrata não quer se apresentar como imagem, ou que apenas tenta sem sucesso ocultar esse desejo:

Pinturas abstratas são imagens que não querem ser imagens, que desejam ser liberadas de seu tornar-se imagem. Mas o desejo de

⁵⁴ William John Thomas Mitchell é historiador da arte e literatura norte-americano.

não mostrar desejo é, conforme nos lembra Lacan, uma forma de desejo.

Deve-se, então, tenta compreender a força da imagem abstrata do edifício moderno, uma vez que, mesmo sendo quase sempre incompreendido, continuava a exercer seu poder como ícone. Estaria esta força em suas dimensões, em sua presença concreta, tão diversa da fragilidade física da arte pictórica abstrata? Em caso afirmativo, de que modo a concepção do monumento resolveria a dicotomia entre a potência dada pela imagem da arquitetura moderna (abstrata) e uma possível fragilidade em sua transmissão de símbolos? Ou se, ao contrário, não houvesse talvez essa fragilidade na transmissão e a simbologia do mundo moderno estivesse se realizando e os edifícios modernos, ao expressar de modo tão explícito sua tecnologia e sua funcionalidade, alcançavam intenções de simbolização? Seriam os edifícios modernos inumeráveis esfinges do século XX, a transmitir a mesma mensagem sempre em aberto que a cultura sempre ofereceu, e a imagem moderna seria apenas uma adaptação para a transmissão da sempre mesma mensagem? Ou estaria essa mensagem esvaziada na modernidade, e por isso bastava a economia de meios da abstração? Ou, ainda ao contrário, somente a linguagem da abstração teria a possibilidade de, através apenas da imagem, representar o excesso de conteúdo demandado pela modernidade? A imagem abstrata, com sua vontade de não querer ser imagem (MITCHELL, 2015), estaria dissimulando sua própria potência pela economia de meios? Seria o caráter indecifrável da imagem do monumento abstrato um exercício de poder, uma vez que ele finalmente possuía o poder de falar por si e não por outras imagens nele representadas ou a imagem do monumento moderno continuava presa à linguagem, que, conforme observa o filósofo francês Jacques Rancière (1940-) (2015, p. 191), tenta reduzir esta imagem a um sentido, retirando dela o direito à sua “consciência sensível”?

1.6

Arte, técnica e arquitetura moderna

O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenenou a alma dos homens... levantou no mundo as muralhas do ódio... e nos tem feito marchar para a desgraça. Criamos a época da velocidade, mas nos enclausuramos. A máquina que produz abundância nos tem deixado em penúria. Nossos conhecimentos nos deixaram céticos; nossa inteligência, empedernidos. Pensamos demais e sentimos bem pouco. Mais do que máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes a vida será violenta, e tudo será perdido.

Charles Chaplin, no filme *O Grande Ditador*, de 1940, no discurso do barbeiro judeu confundido com o Grande Ditador Adenoide Hinckel. (Tradução por Drei Marc)

No debate da monumentalidade e a simbolização das décadas de 1930 a 1950 críticos como Giedion e Mumford se perguntavam sobre o lugar na máquina na sociedade e sobre os limites a que se chegaria com a cisão entre arte e técnica e entre subjetividade e objetividade. Ambos atacam a visão dos revivalistas históricos do século anterior, mas enquanto Giedion⁵⁵, ligado às artes, mas defensor do racionalismo, propaga a arquitetura moderna por seus mais renomados nomes, Mumford⁵⁶ se coloca como questionador (e às vezes antagonista) relativamente a posicionamentos de arquitetos ou críticos ligados ao Movimento Moderno, tentando apontar o que via como desvios teóricos e projetuais. Montaner (2000, p. 66-67) observa em Mumford a posição equilibrada e destacada em relação “à visão predominantemente tecnocrática do urbanismo moderno”. Mesmo defendendo a ideia moderna da racionalidade como direcionadora das ações humanas, Mumford, um

⁵⁵ No livro, a ser analisado em outra parte deste trabalho, *Mechanization Takes Command* (1948), sobre o papel da técnica na formação humana, observa-se que, apesar do tema humanista, Giedion tem sempre como foco os materiais, técnicas e processos de mecanização. Corresponderia ao que Zevi (1989, p. 150-2) a um tipo de “interpretação técnica” Positivista.

⁵⁶ Mumford teve grande influência junto ao público por meio de artigos na imprensa norte-americana. Na coluna literária que manteve de 1930 a 1950 na revista *The New Yorker* propagou sua visão humanista para o enfrentamento das novas questões urbanas norte-americanas. Construiu volumosa e importante obra crítica e de história da arquitetura, trabalhou com administração municipal e regional, tendo sido um dos fundadores em 1923, junto ao arquiteto e planejador urbano Clarence Stein e outros, da *Regional Planning Association of America* – RPAA.

pensador culturalista⁵⁷, realizava críticas de caráter incisivo, às vezes um tanto inflexível, mas também necessário, sobre temas como a revisão de uma produção arquitetônica ligada a interesses econômicos e políticos de baixa simbolização e pouco contestada até mesmo no meio dos arquitetos, a qual se tornava cada vez mais corriqueira.

Em 1952 Mumford lançou o livro *Art and Technics*⁵⁸ [Arte e Técnica], no qual debate⁵⁹ em seis textos arte, técnica, artesanato, mecanização e símbolo na cultura, assim como o papel fundamental que a técnica, desde os primórdios da humanidade, teve na construção do ser humano que se conhece hoje: sem a técnica, o ser primitivo teria se fixado apenas no simbólico e seus poderes mágicos e na sensação de poder que este sugere sobre a natureza (MUMFORD, 1986, pp. 50-51). A técnica, segundo o autor, ajudou a formar nos seres a consciência de adaptação à natureza e de aceitação das condições naturais para a sobrevivência: o processo civilizatório se deu através das humildes tentativas da humanidade no comando da natureza (a técnica), e não pela poderosa força do simbolismo que, por meio das crenças, do mito e da religião, poderia vir a dominá-la. Para ele o equilíbrio entre arte e técnica leva a épocas de grandiosidade, mas se vivia então o excesso de valor dado à técnica e à pura objetividade⁶⁰:

Nos nossos dias, a desvalorização do símbolo estético e a anulação do mundo subjetivo do homem são fenômenos contemporâneos intimamente relacionados. O mundo no qual os nossos contemporâneos de tendências operacionais preferem viver é um mundo no qual o sentimento e a emoção foram deliberadamente eliminados: um mundo no qual tudo aquilo que parece enigmá-

⁵⁷ Choay (2005, p. 35, pp. 38-43) em seu livro *O Urbanismo* situa Mumford, com sua visão humanista da cidade, entre os urbanistas culturalistas (diferindo de urbanistas progressistas como Le Corbusier) que realizam críticas “de segundo grau” (posteriores às realizadas no século XIX).

⁵⁸ Constava do conteúdo de um ciclo de seis palestras realizadas por Mumford em 1951 na Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Foi publicado pela Columbia University Press.

⁵⁹ Cita ao longo do texto a filosofia de Henri Bergson e de Ernst Cassirer, a psicologia de Freud, a literatura de Ezra Pound, a análise histórica de Oswald Spengler e Arnold Toynbee, a poesia de Ralph Waldo Emerson, a filosofia de Francis Bacon e a mitologia grega.

⁶⁰ Neste ponto há concordância entre Mumford e Giedion (1944, pp. 564-65) quando trata dos “Meios Técnicos e Emocionais” em *The need for a New Monumentality*. A Grécia do século V a.C. seria um modelo para Mumford (1986, pp. 54-55), enquanto a cultura da Idade Média seria uma época de excesso de simbolismo, o que impedia a naturalidade dos acontecimentos: “nada existia por direito próprio ou era autêntico, constituindo sempre um ponto de referência para algo mais cujo último *habitat* era um outro mundo”.

tico e interior, que não pode ser reduzido a quantidade é, em consequência disso, considerado como irreal. (MUMFORD, 1986, p. 36)

Mumford (1986, p. 37) observa que as escolas norte-americanas, “se tornaram obcecadas pela coisa, pelo instrumento, pelo objeto, desconfiadas em relação aos símbolos”, mas lembra que desde os primórdios, o desenvolvimento das manifestações simbólicas foi anterior e até mais avançado que o das manifestações de caráter utilitário. Mas acredita (1986, pp. 54) que a prevalência de aspectos objetivos, se excessiva, levaria a uma subjetividade negativa, de predominância do simbólico, com a dissipação do equilíbrio gerado pela presença da técnica nas manifestações subjetivas:

São estes constrangimentos neuróticos e estes impulsos homicidas, esta crescente irracionalidade que se está a propagar como um incêndio fatal de uma instituição para outra na nossa civilização, que invade as nossas fantasias com imagens sádicas e transforma os nossos piores pesadelos nas realidades vivas de Buchenwald e Belsen, de Hiroshima e Nagasáqui – são precisamente estas tendências que estão a impedir a técnica de desempenhar o papel útil que durante longo tempo desempenhou no disciplinar da fantasia humana e na superação da tendência do simbolismo para a perversão mágica.

Mumford anseia pela integração entre função e símbolo na arquitetura, mas afirma que nas últimas três décadas os arquitetos rejeitaram o lado simbólico, mesmo em estruturas como o monumental arco parabólico vencedor em um recente concurso⁶¹ ou a sede das Organização das Nações Unidas⁶², em Nova Iorque, considerada (1986, p. 117) inadequada como símbolo ou função⁶³: “É quase uma definição do pseudomoderno”⁶⁴.

⁶¹ Trata-se muito provavelmente do Jefferson Memorial Arch em Saint Louis, Missouri, projeto do arquiteto finlandês-norte-americano Eero Saarinen (1910-1961), vencedor na competição de 1947-48 e construído entre 1959 e 1964.

⁶² Projeto de 1947-50 realizado por uma comissão de arquitetos, inclusive Le Corbusier, autor do desenho inicial, e Niemeyer, chefiada por Wallace Harrison e Max Abramovitz.

⁶³ No livro *From the ground up* com uma seleção de artigos previamente publicados na revista *The New Yorker*, há seis artigos em que Mumford comenta o edifício-sede das Nações Unidas em Nova Iorque. Lançado nos Estados Unidos em 1956, pela Harcourt, Brace and Company, foi publicado na língua espanhola em 1959 com o título *Frank Lloyd Wright y otros escritos*, pelas Ediciones Infinito, de Buenos Aires.

⁶⁴ Para Mumford, Frank Lloyd Wright e Matthew Novicki (1910-1950) souberam realizar a simbiose técnica-arte, enquanto Le Corbusier (participante do projeto da ONU) e outros absorveram as obsessões simbólicas humanas ao ver na máquina um novo ídolo e um novo

Nesse livro Mumford concentra-se no debate sobre a simbolização, não tocando no tema da possibilidade do monumental na arquitetura moderna (comentada por ele em textos anteriores, a serem analisados neste trabalho). Sem tons anti-tecnicistas ou anti-cientificistas, alerta para o excesso de valor simbólico concedido à máquina e defende a humanização da arquitetura, deixando entender que são as pessoas o símbolo de seu século. Observa (1986, p. 101) que “mesmo na mais simples escolha estética de material ou de dimensões, o construtor revela o tipo de homem que é e o tipo de comunidade que serve” e defende (1986, p. 102) que a arquitetura moderna poderia se comunicar através de sua estrutura, seus materiais, sistemas construtivos e forma em relação ativa, mas deixa subentender que, apesar de tentativas existentes, o receptor ainda não se encontrava capaz de compreender sua simbólica: “Mas existe, por outro lado, toda a esfera da expressão, a tentativa de usar as formas estruturais de maneira a comunicar o sentido da construção ao espectador e ao utente, e a capacitá-lo a participar nas suas funções com uma maior receptividade da sua parte...”.

Entre outros temas, Mumford atenta nessas palestras para a mal resolvida relação entre arte e técnica e a incipiente comunicação da arquitetura moderna com seu espectador/usuário. A produção textual de Mumford não deixa de ser de formação do Movimento Moderno⁶⁵. Embora realizada de modo bastante diverso daquela realizada por Giedion, sua crítica tem, ao final, a intenção de direcionamento da produção da arquitetura moderna. Sua conclamação por uma arquitetura de síntese entre os aspectos artísticos e os técnicos faz parte de um poderoso constructo teórico formado nos anos iniciais do Movimento Moderno e somente contestado décadas depois. A radicalidade da afirmação, já comentada, de Loos (2017, p. 07, tradução nossa) em 1910 parecia se confirmar com o tempo – cada vez mais era perceptível

símbolo, esquecendo-se do humanismo como componente essencial no desenvolvimento da civilização e dispensando a expressão simbólica essencial à arquitetura. Os ataques a Le Corbusier, apesar de exagerados, não são de todo injustificados, mas Le Corbusier se reinventava nesta época: se o projeto da ONU foi um momento de desgaste, também foi de revisão de postura que levou em Ronchamp e Chandigarh a uma arquitetura de forte poder de simbolização. O polonês-norte-americano Novicki foi o arquiteto designado, juntamente com Hannes Albert Mayer e Julian Hill Whittlesey, a projetar Chandigarh, a nova capital para o Punjab Oriental na Índia. Após sua morte inesperada em um acidente de avião em 1950, o projeto passa a ser realizado por Le Corbusier.

⁶⁵ Conforme será visto adiante, esse tipo de texto é chamado por Manfredo Tafuri (1980, p. 141, tradução nossa) de “crítica operativa”.

a discrepância entre uma pequena parcela da arquitetura (os monumentos e os túmulos) que comportava intenções simbólicas e de expressão e um enorme montante que apenas atendia “a um objetivo prático” e que “deveria ser excluído do domínio da arte”.

Apenas onze anos depois das palestras de Mumford, mas sem suas intenções de “construção” do Movimento Moderno, Alan Colquhoun (1986, pp. 26-30) ⁶⁶ constata, entre outras coisas, que os esforços modernos em transformar sua arquitetura em pura expressão da técnica a distanciou de expressões simbólicas.

Colquhoun (1986, p. 28, tradução nossa) observa que historicamente sempre houve na arquitetura distinção entre arte e técnica, diferentemente das propostas modernas (e defendidas por Mumford em seu livro) de completa integração entre as duas instâncias:

Há uma lógica formal, mas ela não é idêntica à lógica que entra em jogo na solução de problemas empíricos da construção. Os dois sistemas de pensamento não são consequentes, mas paralelos.

Isto era tão correto para o Movimento Moderno como fora para qualquer outro período da arquitetura.

Creio, entretanto, que o espírito de contínuo aperfeiçoamento inerente à teoria da arquitetura moderna levou à busca por uma relação de equilíbrio idealizado, e programado, que funcionou como impeditivo à simbolização, quando normalmente os aspectos artísticos predominam sobre aqueles técnicos. Na história sempre houve distinção entre edificações funcionais e outras em que monumentalidade e simbolização eram buscadas (os monumentos volíveis) ou consagradas ao longo do tempo (os monumentos não volíveis, mas também os volíveis). Mas tudo o que se considerava arquitetura tinha tanto na arte quanto na construção em si (seus materiais, suas técnicas, sua tectônica) uma parte essencial. Elvan Silva (1994, p. 35) observa, por exemplo, que não havia nos textos do Renascimento a “separação conceitual entre arquitetura e edificação”, visto que naquela época “a natureza estética da manifestação arquitetônica não excluía sua configuração material”.

Até o início do século XX houve um balanceamento sustentável entre arte e

⁶⁶ O artigo *Symbolic and Literal Aspects of Technology*, publicado na revista norte-americana *Architectural Design* em novembro de 1962, pp. 508-509.

técnica, mesmo na produção simbólica e monumental. Mesmo a partir da industrialização, novos materiais e métodos não impediram a simbolização na arquitetura, e o balanceamento entre arte e técnica era fruto da intenção de seu autor. A estratégia de construção a partir de elementos industriais havia sido fundamental na realização dos primeiros monumentos da era industrial. Ela teve início na concepção dos grandes pavilhões das Feiras Internacionais do século XIX e da Torre Eiffel, obras onde ocorreu uma simbiose entre arte e técnica. As edificações, estruturas e pavilhões desse período conseguiram simbolizar e ser monumentais através de montagens de elementos industriais ou serializados. Argan (1993, p. 85) comenta: “Por trás do interesse prático, havia uma ideia revolucionária: empregar materiais e técnicas da construção utilitária para levantar um edifício altamente representativo, fazer arquitetura com os procedimentos da engenharia.” A face funcional da arquitetura era não só exposta, mas colocada em protagonismo; ainda assim, o formalismo e o decorativismo, itens da tradição da construção, eram preservados seguindo princípios dados pela técnica e pelo material. Uma observação mais atenta sobre estes pavilhões ou a Torre Eiffel evidencia claras intenções decorativas em estruturas que se tornaram modelos para a industrialização, a serialização e a arquitetura realizada pela justaposição de peças.

A relação adequada entre arte e técnica e entre função e significação, ainda existente no final do século XIX, permitiu a transmissão de signos presentes na cultura por meio de formas, materiais e técnicas revolucionárias. No entanto, o desenvolvimento deste ideário em um sistema, já no século XX, em que o símbolo passa a ser a própria máquina ou a indústria para se chegar à expressão por formas abstratas para ideais também abstratos como a democracia permitiu que, até meados do século, apenas alguns exemplares se caracterizassem pela unicidade e a artisticidade necessárias a uma arquitetura simbólica⁶⁷. Esses exemplares são, a meu ver, os monumentos modernos – edificações que se assentam, mais que sobre as antigas categorias do monumento, sobre noções essenciais propostas pela arquitetura moderna (e certamente revistas ao longo do tempo). Nessas possibilidades, as intenções sociais, democráticas ou utópicas previstas como mensagem por meio da forma moderna se integraram na abstração formal dada pela própria estrutura da

⁶⁷ Mies van der Rohe, que será estudado adiante neste trabalho, seria o arquiteto moderno que incorporou com maior rigor este pensamento.

edificação. Mas deve-se observar, no entanto, que mesmo nesses exemplares a síntese entre arte e técnica passa pela intenção artística de seu autor – momento em que nem todo elemento da construção fica justificado apenas por suas propriedades técnicas, o que constitui um ponto problemático para a concepção do monumento moderno.

Por mais difícil que fosse a simbolização pelos meios abstratos previstos para a sua expressão, o edifício moderno das primeiras décadas deveria idealmente ser a concretização de ideais democráticos e da crença na tecnologia através da estética maquinista. Conforme exposto por Colquhoun (1986, p. 28), “O edifício “funcionalista” era, de fato, uma obra de arte pura, livre das regras arbitrárias da artesanaria e da fantasia individual e elevada ao nível da forma Platônica por meio da máquina – uma obra de pura exatidão.” Sabe-se, entretanto, que este ideal foi mais uma das propostas inalcançadas pelo Movimento Moderno. Colquhoun (1986, p. 28, tradução nossa) constata que, mesmo quando atingiu a simbolização, a arquitetura moderna não era, como tampouco fora a arquitetura de períodos anteriores, produto de sua lógica construtiva: “... arquitetura pertence a um mundo de formas simbólicas no qual todo aspecto da construção é apresentado metaforicamente, não literalmente. ...”

Na realidade, as edificações não eram concebidas como máquinas funcionais a serem desnudadas pelo olhar do observador, como a arquitetura moderna foi utopicamente concebida. Nem por isso deixou de haver uma excessiva ênfase no componente técnico (o desequilíbrio detectado por Mumford), o que inibiu uma síntese entre arte e técnica que levasse a edifícios de grande poder de simbolização, como existente em exemplares da história da arquitetura. Colquhoun então observa (1986, p. 30, tradução nossa) a separação entre criações que processam a edificação pela literalidade e aquelas em que há a simbolização. É arquitetura o fruto da simbolização dos elementos presentes na edificação:

A ciência da edificação, a racionalização da construção e da montagem de elementos industriais, embora vitais em si, são do mundo da ação literal. Somente quando o arquiteto, dominando este mundo, o organiza conforme a lógica das formas simbólicas é que resulta a arquitetura.

A arquitetura moderna preferiu sistematicamente ignorar estes conceitos presentes na história da arquitetura em prol de uma pretensa solução de integração

arte-técnica em que o correto manejo da técnica levaria a um resultado de tal perfeição que não poderia ser caracterizado senão como arte. Talvez esta seja umas das justificativas do número tão escasso de obras monumentais e de expressão simbólica nas primeiras décadas modernas.

Colquhoun vê no modo com que a tecnologia é enfrentada no Movimento Moderno um dificultador no processo de sua expressão, e observa no tratamento de seus materiais constitutivos um impasse para a sua simbolização. Remetendo aos aspectos da serialidade e da standardização, questiona (1986, p. 29, tradução nossa): “Se as edificações devem guardar sua qualidade de unicidade enquanto símbolos, como podem elas ser os produtos finais de um sistema industrial cujo propósito é o de encontrar soluções gerais?”.

Ele explica (1986, p. 29, tradução nossa) que o fato de uma construção caracteristicamente moderna ser aquela formada por sistemas de componentes/módulos/partes que se conectam ou se substituem para formar o todo arquitetônico dificultaria sua simbolização (para tal, modificações e adaptação não-econômicas e não-lógicas necessitariam ser feitas, o que subverteria a lógica de uma edificação moderna):

Temos aqui uma confusão entre tecnologia como meio construtivo e tecnologia como o conteúdo da própria forma construtiva. Tais sistemas tornam um edifício incapaz de simbolizar plasticamente os ideais utópicos que indiscutivelmente os inspiram.

Colquhoun (1986, p. 28, tradução nossa) nota, assim, que em exemplares onde se atingiu a simbolização ocorreu a predominância da forma sobre os processos industriais e estruturais, evidenciando o “paralelismo”, em vez da propagada integração, entre o artístico e o técnico:

Embora vários dos materiais que eles [os arquitetos modernos] usaram tivessem sido concebidos como produtos de técnicas industriais, esses arquitetos nunca os viram como ‘ready-mades’, tendo os adaptado a uma forma plástica pré-concebida, embora esta mesma forma tenha sido instigada por uma noção da tecnologia da máquina.

Hoje é sabido que a arquitetura moderna repetidamente burlou os preceitos por ela mesmos defendidos: princípios de serialidade, economia, modulação e standardização. É também sabido que por essa estratégia muitas vezes ela se permitiu a

aura da originalidade e da unicidade em suas edificações. Mas, ainda assim, mesmo considerando a unicidade de determinadas edificações, qual seria o significado destas construções? Seriam todas elas “elementos” justapostos significando todas o mesmo conteúdo? Em meados do século que símbolos ainda poderiam transmitir a linguagem da máquina, à qual ainda se encontrava presa a linguagem da arquitetura? Não estaria esta linguagem a cada dia isolando a arquitetura em um mundo de decifrações que poucos além de arquitetos e críticos compreendiam? Não estaria esta estratégia em discordância com o espírito democrático e público que a arquitetura moderna propôs a si própria como programa?

Uma importante inflexão ocorre na época em que Mumford realiza suas palestras. A partir dos anos 1950 pode-se observar uma liberdade crescente, com a adoção de formas que já não se justificam pelo atendimento racional aos programas e funções das edificações. Isto permite que o simbólico reassuma aos poucos seu papel fundamental, sem deixar de se dar valor à técnica e aos materiais, mas sem o compromisso anterior de fazer da arquitetura a imagem da máquina que exhibe sua estrutura e funcionamento. Nem por isso se resolve a dicotomia entre arte e técnica. Colquhoun (1986, p. 26, tradução nossa, grifo do autor) vê o início dos anos 1960 como formado por duas posturas de oposição:

Todo arquiteto hoje se debate entre dois conceitos de arquitetura. De um lado, a arquitetura é vista como constituída de obras de arte únicas, a criação da sensibilidade individual. Do outro, é vista como pertencente à esfera pública, onde a sensibilidade privada está sob controle de ‘técnicas’ no sentido mais amplo deste termo.

Apesar de sua teoria, o Movimento Moderno não conseguiu estabelecer uma relação sólida entre esses dois conceitos.”

Retorna-se, aí, surpreendentemente, ao exposto por Loos: à possibilidade de apenas uma pequena parte (o monumento) da arquitetura pertencer à arte (ou o que Colquhoun chama “a criação da liberdade individual”), e o restante ser excluído do domínio da arte (ou o que Colquhoun chama a arquitetura “sob controle de ‘técnicas’”). Nessa dicotomia pode também estar, a meu ver, um ponto chave para o entendimento dos rumos que as estruturas monumentais modernas tomarão a partir da década de 1950: conscientes da dificuldade de se chegar à imagem de monumentalidade por meio dos aspectos essenciais defendidos pelo Movimento Moderno, os arquitetos tendem a partir dos anos 1950 a uma arquitetura monumental fundamentada no retorno às

mesmas noções de grandeza e exuberância pela forma de antes do Movimento Moderno, podendo chegar a ter como fonte de inspiração as arquiteturas monumentais das primeiras civilizações. As palestras de Mumford clamam pela comunicação por meio da arquitetura, mas, no início dos anos 1950, que mensagens ainda poderiam ser transmitidas pela arquitetura moderna? Haveria ainda espaço para propostas de comunicação pelas formas estruturais da arquitetura moderna, ou seja, a transmissão de mensagens simbólicas pela abstração em estruturas em três dimensões que exibiam explicitamente por meio da racionalidade sua própria formação e conformação? Após duas guerras e os traumas trazidos por elas, não estaria desgastada a mensagem social e utópica das possibilidades permitidas à humanidade por sua própria “evolução” e sua capacidade intelectual e sensível?

As relações de oposição que sempre marcaram o Movimento Moderno – o embate entre arte e técnica, subjetividade e objetividade, tradição e modernidade, unicidade e serialidade – são parte fundamental tanto de sua potência quanto de suas fragilidades e se condensam no monumento moderno em sua própria concepção. Mesmo em posturas consideradas equilibradas, como a de Mumford, há a tendência a um desses polos. Para ser moderno, o monumento nas primeiras décadas do moderno deveria se apresentar pelos meios abstratos da nova visualidade na arquitetura. Ao mesmo tempo, ele deveria representar, ou seja, realizar seu processo de simbolização por meio desta visualidade abstrata, o que dificultava processos mais diretos de comunicação e representação. A concepção do monumento confrontou, assim, a arquitetura moderna em sua busca programática pelo novo e sua estética. Seria possível simbolizar por meio da abstração ou seria necessário um retorno à figuração?

1.7

Abstração e figuração: os meios de simbolização e expressão de um monumento moderno

Toma-se como premissa neste trabalho, conforme visto, que o processo de compreensão do “significado intrínseco ou conteúdo” (PANOFSKY, 1991) de uma obra ou ato depende de um encadeamento de processos que se ligam a instâncias arquetípicas, culturais e individuais (MOORE e ALLEN, 1981). É um processo não lógico e não científico, relativo e não absoluto. Por mais que se busque, por parte de seu criador, tornar uma obra compreensível ou decifrável sempre haverá, pelo fato de esta obra se expressar pela imagem, leituras pessoais, culturais, regionais ou nacionais, além da leitura mais universal, por meio do arquétipo. Não há, portanto, lugar, conforme defende o filósofo e historiador da arte alemão Gottfried Boehm (1942-) (2015, p. 26), para uma “episteme icônica”: “as imagens são frágeis, não é o caso de fazer com elas uma ciência”. A arquitetura moderna, ainda que enfatizasse a funcionalidade e a racionalidade como temas fundamentais, teve de enfrentar essa fragilidade que as imagens compartilham: postas no mundo, estão abertas a interpretações várias.

A concepção do monumento arquitetônico, que necessita da imagem para sua comunicação, transitará por este meio impreciso de possibilidades de compreensão e interpretação. O acontecimento de um monumento é um ato de cultura que depende de seu criador e suas intenções, mas também de seus receptores ou fruidores. O objeto não encerra em si uma verdade absoluta ou universal, mas é veículo das imagens que recebem diferentes leituras de acordo com o tempo e a cultura. São essas leituras, dadas pela relação de percepção entre cada observador e o objeto (BERGSON, 1990, p. 13), e das quais ele depende, que lhe dão seu “valor de atualidade” (RIEGL, 2014, p. 46; p. 65). A comunicação realizada por uma obra arquitetônica, monumento ou não, é momento de recepção fenomenológica, “de uma ordem nascente, de um objeto que surge a se aglomerar sob o olhar”⁶⁸ (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 117), e também fruto de um processo milenar de consolidação de signos e simbolizações (CASSIRER, 2016).

⁶⁸ O trecho se refere a um texto em que Merleau-Ponty apresenta o modo fenomenológico para a apreensão de uma pintura de Cézanne.

Neste processo de comunicação, que depende da interpretação e não da lógica matemática, o que se tem são análises e conjecturas⁶⁹. Os processos de simbolização na arquitetura passam, assim, por um sistema de transmissão de significados, no qual se extraiu da figuração e da abstração seus recursos de linguagem e comunicação: para processos de significação mais diretos e mensagens de cunho mais objetivo ou discursivo se adotou o artifício da figuração, assim como, através de meios mais complexos de transmissão de mensagens, se conseguiu simbolizar por meio da imagem abstrata. O processo de simbolização ultrapassa, entretanto, essa distinção figurativo-abstrato, e o momento de percepção fenomenológica de uma obra deve ser aquele em que esse tipo de distinção não se sustenta, abrindo caminho para um embate em que se atinge o que Bachelard (1978, p. 218) nomeia o “fundo onírico insondável”⁷⁰ existente nas grandes imagens.

Em um monumento não volível (RIEGL, 2104, pp. 31-38) o sistema de transmissão de mensagens é ativado pelo tempo, a história e a cultura; ele não é necessariamente construído com o intuito de perdurar-se na história por seu significado. No monumento volível há normalmente o objetivo de transmitir uma mensagem ou de referir-se a algo ou a algum personagem. Enquanto os monumentos volíveis tinham na figuração uma forma bastante eficaz de simbolização, os monumentos não volíveis poderiam se basear apenas nos meios abstratos de expressão, dada a ausência de intenção de transmissão de mensagens para futuras gerações por parte de seu autor. Segundo Hegel (1997, p. 24), a arquitetura, em sua forma mais primitiva, era destituída de uma significação por si só:

Ora, esta missão consiste em dar forma ao que em si é objetivo, a posição natural e o meio exterior do espírito, para deste modo dar forma e insuflar uma significação ao que é desprovido de interioridade; forma e significação essas que por si próprias não são imanentes ao objetivo. A arte que se encontra à frente desta missão é a arquitetura...

⁶⁹ É o caso, por exemplo, das interpretações propostas por Joseph Rykwert (1926-) (2003, pp. 3-21), que em *A Casa de Adão no Paraíso* defende que desde sempre, transcendendo lugares e épocas históricas e ainda em continuidade, a humanidade constrói em busca de uma provável “cabana primitiva”⁶⁹. A imagem da “cabana primitiva”, em suas inúmeras versões, é, assim, receptáculo e transmissor de signos e simbolizações, um fato de cultura, ou ainda, um fato arquitetônico (utilizo o termo em referência, por equivalência, ao termo “fato urbano”, utilizado por Aldo Rossi (1977, p. 35)).

⁷⁰ A citação completa encontra-se na epígrafe do capítulo “Da necessidade humana de simbolização e rememoração” desta tese.

Se for considerado que o processo de concepção da arquitetura se dá, como exposto acima, a partir da objetividade (do que é “desprovido de interioridade”), deve-se então reconhecer que o processo de simbolização das arquiteturas das primeiras civilizações se deu como processo histórico e com o desenvolvimento da arquitetura e sua transformação através do tempo, permitindo a incorporação de significados em edifícios e espaços existentes, ou, utilizando as categorias de Riegl, seu valor “de arte” se dá pela incorporação dos valores “de antiguidade” e “histórico” e consequente agregação de significados e de valor “de atualidade”. O simbolismo dado hoje, por exemplo, pelas pirâmides dos faraós egípcios, seria, sob este ponto de vista, resultado de um processo histórico e cultural. Portanto, os significados e simbolizações, embora acessados por meio de sua imagem, ocorrem a partir do processo histórico de assimilação cultural de seu conteúdo.

Obras mais recentes também passam por processos de consolidação de sua simbologia, mas a partir de sistemas de significação existentes. O rápido reconhecimento, por exemplo, de uma edificação como um templo religioso católico se processa primeiramente por meios de transmissão de significados de base abstrata (sua forma, volume, tipologia etc.). A presença da figuração (vitrais narrativos, escultória, muralismo e pintura), que também será importante para o processo de significação, opera em outro nível e realiza outro tipo de comunicação. A produção contemporânea também irá significar por meio da incorporação do sistema simbólico compartilhado culturalmente, de acordo com o exposto anteriormente: “... arquitetura pertence a um mundo de formas simbólicas no qual todo aspecto da construção é apresentado metaforicamente, não literalmente. ...” (COLQUHOUN, 1986, p. 28, tradução nossa).

1.7.1

Apresentação e Representação

Considerada a partir de seus elementos mais essenciais (sua forma, seus usos, seus materiais, textura, cores etc.), pode-se dizer que a arquitetura não possui como característica a capacidade de representação quando se tratam de mensagens objetivas: os significados que carrega pertencem a um nível mais vago, o da ideia e da transcendência. A tarefa de representação se ligou historicamente mais aos campos da pintura e da escultura. Com o abstracionismo do início do século XX esta cadeia se interrompe e essas artes se desincumbem da função representativa. Para a

arquitetura, arte essencialmente não-representativa, a defesa pela não representação poderia ser um fato ainda mais natural. Mas as mudanças que a arquitetura, a pintura e a escultura passam nesse período em relação à expressão e à representação são radicais. O alemão Wilhelm Worringer (1881-1965) (1993, pp. 70-71, tradução nossa, grifo do autor) relaciona a redução à essência e à purificação da abstração com a necessidade de povos primitivos por “uma imensa necessidade de tranquilidade” contra os fenômenos da natureza:

Sua necessidade mais poderosa era, por assim dizer, a de arrancar o objeto do mundo exterior para fora de seu contexto natural, fora do interminável fluxo do ser, para purificá-lo de toda sua dependência em relação à vida, ou seja, de tudo que era arbitrário em relação a ele, para torná-lo necessário e irrefutável, para aproximá-lo de seu valor absoluto.

A realização da simbolização pelos próprios elementos abstratos seria teoricamente possível por meio da teoria formulada em 1906 por Worringer (1993, p. 68, tradução nossa) de entendimento de uma obra de arte como um “organismo autônomo”, que se coloque “ao lado da natureza em termos de igualdade e, em sua mais profunda e íntima essência, destituída de qualquer conexão com ela”. Essa obra de arte pode ser compreendida, segundo ele, pela “estética moderna” se esta “tomar a forma de um sistema estético amplo”, unindo a ideia da simpatia simbólica ou empatia (*einfihlung*) proposta pelo alemão Theodor Lipps (1851-1914) com a ideia da abstração (*abstraktion*), que lhe é oposta.

O processo de *einfihlung* para o objeto de base abstrata (por exemplo, a obra arquitetônica moderna) não seria impossibilitado, mas, para que ocorra, este objeto deve ser entendido como um “organismo autônomo”, pertencente a um sistema próprio, cuja base é a *abstraktion*, um sistema que não estaria em conexão com a natureza, mas que deve com ela manter relação de igualdade. Lipps defende em *Grundlegung der Ästhetik* [*Fundamentos da Estética*]⁷¹ que as obras de arquitetura preveem um tipo de empatia ou simpatia simbólica por meio de sua essência abstrata e afirma que na arquitetura se alcança o “sublime estético” pelas “dimensões e forças abstratas que atribuímos às obras”.

Entendo que esta inexorável oposição entre empatia e abstração faz com que

⁷¹ Lipps *apud* Ricaldoni, 1938a, pp. 63-63. A obra citada é *Los Fundamentos de la Estética*.

obras arquitetônicas modernas ou obras abstratas de outros campos artísticos incorporem grandes dificuldades de significação e comunicação, por exigirem grandes esforços de cognição por parte de um receptor capacitado à sua apreensão. Tradicionalmente a pintura e a escultura representavam outra coisa – a figura humana, seres e elementos da natureza, naturezas mortas, uma paisagem etc. A pintura, ao deixar de ser representativa para se tornar abstrata precisou passar, para Greenberg (1996, p. 148), de uma relação mais “imaginativa” para outra “mais física” em “um tipo de experiência mais restrita”. Por sua vez, a escultura abstrata, segundo esse crítico, “não precisou mudar sua linguagem tão radicalmente”: “A escultura construtivista ou semiconstrutivista, com suas formas abertas, lineares e sua negação do volume e da massa, pode intrigar olhares afinados com o monólito, mas não requer que eles sejam refocados.”

Mais próxima da escultura, a arquitetura sempre possuiu outro tipo de relação com a imagem e o mundo da significação. Não tinha a incumbência de “representar” outra coisa, mas “ser” esta própria coisa – o próprio objeto arquitetônico. Ela já se caracterizava, portanto, por ser uma arte que “se apresenta”, diferentemente da tradição das outras artes. Ainda assim, a arquitetura tampouco deixou de realizar processos de simbolização através de elementos figurativos e seus signos. Meyer Schapiro (1904-1996) (2010, p. 292) comenta a diferenciação da arquitetura em relação às outras artes:

A arquitetura, que nada representa, é um constante desafio a essa crença teórica [a crença de que grandes realizações artísticas necessitam estar associadas a representações do mundo visível]. Se um edifício comunica os valores do lar ou do templo, é através do esplendor de suas formas livremente inventadas. Por mais que estejam ligadas aos materiais e às funções, essas formas são uma expressão, não uma representação, da família ou do sagrado.

Contrariamente a Mitchell (2015) e Boehm (2015), que cogitam sobre a fragilidade da imagem, Schapiro nela vê potência. A arquitetura não só seria a concretização dessa potência, como já havia ao longo de sua própria história se preparado para o exercício da apresentação. Schapiro vislumbra na arquitetura a possibilidade de significação tanto por sua própria forma, o que normalmente se dá através da forma abstrata, quanto por elementos a ela pertencentes, abstratos ou figurativos, que lhe complementam o significado e transmitem ainda outras mensagens. Argan

(2004, p. 139) entende que o processo é compartilhado pela arquitetura, a pintura e escultura não-figurativas:

A arte não-figurativa, não se colocando como representação (e não entendo apenas representação de objetos reconhecíveis, mas também de conceitos objetivados: por exemplo: o espaço), não aspira a ter uma realidade em si: é real e existe apenas na experiência que determina.

Para este autor (2004, p. 139) “a arte não-figurativa – quer se trate de Mondrian ou de Pollock, para indicar duas polaridades opostas – não existe sem o observador, do mesmo modo ... que como a arquitetura moderna não existe sem o morador”, em um processo muito diferente daquele que se dá com as artes figurativas: estas “existem também sem espectadores”. Por outro lado,

Uma pintura de Picasso ou de Mondrian ou de Pollock não existe sem o espectador, precisa produzir-se e incidir numa flagrante condição humana, inserir-se num estado de tensão e não de relaxada contemplação; e ao espectador, que é na verdade um ator, não pede que admire, mas que participe.

Arquitetura e arte modernas e seus monumentos dependem do observador para significar, visto que é este quem busca compreender como abstração (*abstraktion*) e as ativa por meio da empatia (*emfühlung*). As ideias da vivência, da experiência e da fenomenologia se tornam, portanto, fundamentais para a apreensão da arquitetura moderna e seus monumentos como atos de significação e expressão. Em uma obra como o Parthenon abstração e figuração atuam em complementariedade e justaposição. Há ali, como já havia no Antigo Egito, o que posteriormente seria chamada a “síntese das artes”, com a arquitetura figurando como a “mãe de todas as artes” e servindo de receptáculo a elas. É uma obra se expressa por meio dos processos abstratos que correspondem à sua presença como elemento tectônico: o objeto que é decodificado pelo observador por sua própria “montagem” ou construção (o que provavelmente impressionou Le Corbusier em sua visita à Acrópole Ateniense), e uma suposta harmonia dada pela matemática. Ela também se expressa pelo poder discursivo das imagens escultóricas de Fídias em seus geométricos frontões e métopas. O Parthenon, e todas as outras obras que guardam em si a história de seu lugar, também são percebidos como condensadores do tempo que guardam em si. Se expressam, segundo Aldo Rossi (1931-1997) (1977, p. 37) pela forma que

“parece condensar o caráter total dos fatos urbanos” e revela, em sua permanência, o conjunto de acontecimentos ocorridos naquele lugar. Concentram em si as categorias defendidas por Riegl (2014) na sua conceituação do monumento.

Enquanto a arquitetura grega tinha a natureza como fonte de inspiração (a ideia da cabana primitiva sustentada por Laugier), houve na arquitetura moderna a intenção de realizar um novo tipo de simbolização. A partir da ideia de redução da arquitetura a seus elementos essenciais, uma premissa fundamental para os arquitetos modernos, propôs-se que o significado dado por um objeto arquitetônico ou um espaço urbano poderia ser atingido através de suas próprias formas e linhas abstratas.

Ora, este tipo de leitura já existia e se encontrava consolidado na tradição arquitetônica e havia garantido à arquitetura seu lugar entre as chamadas “artes maiores”. O que se colocou como inédito para a arquitetura moderna foi a substituição ou reelaboração de um sistema de signos vigente há séculos. Da natureza como fonte de inspiração passa-se à máquina, representante do *zeitgeist*. Essa substituição da natureza pela máquina não facilitou à arquitetura moderna seu processo de simbolização, mas a intenção de simbolização não cessou de existir.

Colquhoun (1986, p. 28, tradução nossa) não duvida da intenção de simbolização por parte dos arquitetos modernos: “Não podemos compreender o significado do Movimento Moderno se não entendermos que o papel desempenhado nele pela expressão simbólica foi fundamentalmente o mesmo que havia sido na arquitetura até então.” Venturi *et al.* (2003, p. 133) compreendem que a arquitetura moderna não deixou de querer se expressar. Quando comparam sua Guild House (1960-63) com o edifício moderno Crawford Manor (1962-66), de Paul Rudolph, consideram a primeira como uma “arquitetura de significado” (mais denotativa) e o segundo uma “arquitetura de expressão” (mais conotativa).

A leitura da arquitetura moderna como produto de mentes que rejeitavam a simbolização deve, portanto, ser relativizada, considerando-se, inclusive, o entendimento da existência de diversas visões dentro do movimento. Mumford (1986, p. 103) comenta sobre esses novos processos de simbolização e também sua negação. Ele não se coloca contrário à simbolização pelas formas e funções da máquina, mas se opõe à redução da expressão apenas aos dados mecânicos ou ao entendimento de que a edificação, se funcional, não precisaria se expressar:

A arquitetura moderna cristalizou no momento em que compreendeu que as formas de simbolismo mais antigo nada diziam já ao homem moderno e que, pelo contrário, as novas funções introduzidas pela máquina tinham algo especial para lhe comunicar. Desafortunadamente, no ato de compreensão dessas verdades novas houve tendência para que a função mecânica absorvesse a expressão ou, em mentes mais fanáticas, excluísse mesmo a necessidade de expressão.

A arquitetura moderna tinha como premissa a rejeição da tradição, o que incluía a oposição a noções como tipo e caráter⁷², amplamente utilizadas até então. Especialmente por meio delas o objeto arquitetônico realizava a transmissão de significados por sua própria imagem. Deve-se ainda considerar que determinadas mensagens poderiam ser transmitidas pela figuração, através da inclusão de elementos (figurativos) das outras artes no corpo arquitetônico, o que era bastante comum no caso de monumentos volúveis.

Desse modo, a interpretação iconológica de uma igreja ou de um palácio governamental, por exemplo, poderia se dar desde sua tipologia e caráter até chegar ao nível de significação manifesto na simbologia das representações de cada espécie vegetal, emblemas que representem objetos, ideias ou valores, ou cores utilizadas para a composição de elementos em seu exterior, seu interior ou respectivos elementos componentes como imagens sacras, brasões etc. Pela imagem se poderia perceber, por exemplo, uma edificação como sendo de caráter religioso até chegar ao nível de reconhecimento dos santos homenageados em seu interior; ou se poderia perceber um palacete, ou mesmo uma simples residência, como sendo a morada de uma família que se destacava pela produção ou comercialização de determinados bens ou voltada a determinada ocupação ou expertise.

A arquitetura realizou dessa forma tanto a simbolização de caráter transcendental, pelo próprio objeto arquitetônico, quanto a comunicação de caráter mais discursivo e de intenções mais objetivas, formada por signos, elementos e detalhes decorativos, que também funcionavam como substituição à linguagem falada ou escrita. O artifício da representação na arquitetura, largamente utilizado pelas religiões como forma de comunicação com um público que durante séculos era majoritariamente analfabeto, é comentado (cf. Choay, 2017, p. 21) por Victor Hugo

⁷² Ver o artigo *Type*, de Quatremère de Quincy. Ver também o artigo *Character and Composition; or some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century*, de Colin Rowe.

(1802-1885) em seu livro *Notre-Dame de Paris*. No capítulo *Ceci tuerà cela* [*Isto matará aquilo*], Hugo, ainda na primeira metade do século XIX, observa que o nascimento e crescimento da imprensa determinariam o fim do monumento como modo de simbolização. Creio, entretanto, que a diminuição no número de monumentos e obras de caráter simbólico na primeira metade do século XX se deve à ênfase científica e racionalista que, conforme visto, seguia prevalecendo para a cultura, ênfase esta que gerou entraves para a simbolização em obras em que a racionalidade deveria prevalecer e se exhibir como imagem.

A arte e a arquitetura da vanguarda não deveriam ser artes de alusão apenas. As de tipo não-representacional não deveriam remeter a outras situações que não fossem seu próprio significado. Arte e arquitetura moderna deveriam expressar-se por si, remetendo-se a si próprias e resolvendo internamente, dentro de suas próprias matérias, as questões simbólicas e de significação. Conforme Greenberg (1996, p. 24),

Foi em busca do absoluto que a vanguarda chegou à arte ‘abstrata’ ou ‘não-objetiva’ – e a poesia também. O poeta e o artista de vanguarda tentam na verdade imitar Deus criando algo válido somente em seus próprios termos, da forma como é válida a própria natureza, da forma como uma paisagem – e não sua representação – é esteticamente válida.

Há, entretanto, mesmo na arte abstrata, referências e interrelações, ainda que estas possam ser de caráter transcendental: com a matemática, a geometria, a máquina e até mesmo a história, vista como uma marcha que atingiu seu ápice de desenvolvimento no ponto em que se encontrava a cultura de então. Kandinsky (2000, pp. 73-75; p. 141) elaborará um sistema de valoração de formas geométricas – o triângulo, o círculo ou o quadrado – e cores – o amarelo, o azul, o vermelho, o branco ou o preto – por referências e interrelações. Por seu sistema, as características “agudas” de uma cor como o amarelo seriam reforçadas em uma forma pontiaguda como o triângulo. A profundidade dada pelo azul seria enfatizada por formas arredondadas como a do círculo. Para Kandinsky (2000, p. 149, grifos do autor) as relações entre formas e cores gerariam diferentes reações subjetivas, e a pureza formal seria um aspecto fundamental à verdadeira apreensão do objeto artístico:

Quando o elemento “estético” se vê reduzido ao mínimo, é precisamente por intermédio desse invólucro que a alma do objeto se manifesta com mais vigor; então, a beleza externa e lisonjeira já não vem desviar dele o espírito. ...

O elemento estético reduzido ao mínimo deve ser reconhecido como o mais poderoso elemento abstrato.

O russo Kasimir Malevitch (1878-1935), por sua vez, elege o quadrado como a forma suprema, aquela que, não encontrada na natureza, representa o domínio da ordem humana sobre a desordem informe do mundo natural, “um repúdio ao mundo das aparências e da arte passada” (SCHARF, 1993b, p.100). Por representar a racionalidade humana, o quadrado possuiria significados e sua representação marcaria o fazer humano. Para Malevitch (cf. Scharf, 1993b, p. 100) o quadrado suprematista não era, como insistiam os críticos, vazio: “Ele estava cheio da ausência de qualquer objeto; estava prenhe de significado”. As ações sobre o quadrado e seus derivativos (o retângulo de proporção 2:1, o cubo etc.) deveriam transcender a materialidade para evidenciar o domínio do espiritual sobre a matéria. Mas, ao defender a partir de 1913 os princípios do Suprematismo, Malevitch não acreditava que a arte devesse ser ideológica ou representacional (por isso as formas geométricas), nem ter qualquer utilidade ou função. Deveria apenas “existir em si mesma e para si mesma” (Malevitch *apud* Gablik, 1993, p. 174).

No entanto, a transcendência destas conjecturas as torna de difícil comunicação e mesmo um crítico como Greenberg (1996, p. 147) reconhece que a dificuldade na compreensão e aceitação da arte abstrata poderia estar fora dela, ou seja, poderia estar naqueles que a recebem:

Pode ser que ainda não consigamos enxergar com distanciamento suficiente a arte de nossos dias; que a fonte real e fundamental da insatisfação que possamos sentir com a pintura abstrata se encontre nos problemas normais postos por uma nova “linguagem”.

Essa dificuldade enfrentada pela arte abstrata também se configura como um dos grandes dilemas para a concepção e recepção do monumento arquitetônico moderno. A arquitetura moderna, ao tentar, em sua concepção, se expressar por sua nova linguagem, buscando a redução ao essencial e ao nível zero de representação, passou também por essa mesma dificuldade de leitura em sua recepção. A arquitetura produzida no século XIX contou com a tipologia e o caráter como veículos de

linguagem, mas qual seriam os novos modos de simbolização pela forma e o volume arquitetônicos? Como será visto adiante, os conceitos de caráter e tipologia, padrões para o século XIX, não deixaram de estar presentes no novo século, mas deveriam ser expressos pela linguagem moderna. O monumento moderno poderia ou não consagrar pessoas e eventos, mas não deveria deixar de remeter à máquina, à técnica e à funcionalidade, à racionalidade, à geometria, à matemática, cujas alusões são realizadas na própria configuração do objeto arquitetônico.

1.7.2

Caráter no monumento moderno

N. C. Curtis⁷³ (cf. Rowe, 1985, p. 79) observa que o caráter arquitetônico não era enfatizado na antiguidade grega, existindo pouca intenção de distinção entre os tipos de edificações. Julian Guadet (1834-1908)⁷⁴ (cf. Rowe, 1985, p. 79, tradução nossa) nota que a antiguidade “não parece ter feito do caráter um mérito fundamental”, apesar de considerar que ela “possui edifícios claramente caracterizados”. A intenção de dotar uma edificação com a expressão de seus propósitos e usos se torna mais visível com o Romantismo e sua intenção pela expressão individual. O inglês Colin Rowe (1920-1999) (1985, p. 80, tradução nossa) considera a “ênfase no particular, o pessoal e o curioso” uma característica não apenas para o Romantismo, mas fundamental para o século XIX, que chegou a reduzir a ordem a “partículas de caracterização”. A arquitetura moderna, como se sabe, entrará em choque com essa estratégia, considerando-a um sinal da decadência da arquitetura.

Segundo Rowe (1985, p. 62; p. 79, tradução nossa, grifos do autor) a noção de caráter implica “a individualidade artística e a expressão, seja simbólica ou funcional, do propósito para o qual o edifício foi construído”. De acordo com suas observações, pode-se concluir que na arquitetura moderna a noção de caráter foi praticamente esquecida: “Uma arquitetura que aspira à abstração, que professa uma exigência do anonimato, que busca ‘o que é típico, a norma, não o acidental, mas a forma definida *ad hoc*’⁷⁵ dificilmente pode pretender se manifestar por meio de seu

⁷³ Nathaniel Cortland Curtis (1881-1953), autor de *Architectural Composition* é citado por Rowe como um dos mais eminentes teóricos do ecletismo.

⁷⁴ Arquiteto e professor francês, autor de *Éléments et Théorie de l'Architecture*. Foi professor de Auguste Perret e Tony Garnier.

⁷⁵ Neste trecho Rowe utiliza uma citação do livro *Marcel Breuer*, de Peter Blake.

caráter, assim como a preferência por soluções impessoais, neutras e estandardizadas é igualmente incompatível com a ideia da expressão de caráter.”

Se por um lado, como afirma Rowe, a noção de caráter não foi uma preocupação para a produção arquitetônica moderna, por outro deve-se observar que mesmo nas manifestações das primeiras décadas houve, ainda que raros, exemplares em que o poder discursivo da arquitetura era buscado por meio das formas e elementos modernos no sentido de se criar no corpo do objeto arquitetônico mecanismos para a compreensão, por parte de um público geral, de seu propósito, assim como de valores a ele ligados e por ele expressos como discurso. É o caso, por exemplo, do projeto construtivista de 1921 dos irmãos Vesnin para a sede do Jornal Pravda, em Leningrado, ou de projetos da arquitetura expressionista como a Torre Einstein (1920-21), de Eric Mendelsohn (1887-1953), ou a Chile Haus (1921-24), de Fritz Höger (1877-1949). Além disso, as intenções de “individualidade artística e expressão”, conforme a conceituação de Rowe para o caráter arquitetônico, nunca deixaram de ser anseios que fundamentaram a concepção arquitetônica, e o Movimento Moderno não pretendeu mudar isto. Acredito que mesmo fazendo uso de elementos estandardizados e industrializados, os arquitetos modernos de destaque buscaram não só deixar suas marcas autorais em relação ao trabalho de outros arquitetos, mas também tentaram individualizar suas edificações em relação a outras obras. Creio que não seria o caso de “classificar” esta atitude como utilização da noção de caráter, mas de considerar este tipo de prática projetual como uma das várias estratégias tomadas pelos arquitetos para se expressarem na linguagem moderna e que foram adotadas como meio de simbolização para a criação do monumento moderno.

1.7.3

Tipo e Tipologia no monumento moderno

As noções de tipo e tipologia também foram reexaminadas no Movimento Moderno. O monumento não deixará de se valer desses dois conceitos: o conceito de tipo continuará a fazer sentido, mas o de tipologia sofrerá radicais revisões.

A ideia do tipo, conforme Quatremère de Quincy (1755-1849)⁷⁶ (1998, p. 618-20, tradução nossa), é apresentada, mais do que “a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada completamente”, como “a ideia de um elemento que deve servir

⁷⁶ Filósofo, crítico de arte e arqueólogo francês.

como norma ao modelo”. O autor ressalta o aspecto “metafórico”, e “menos frequentemente técnico” com que o termo é usado na língua francesa. Para ele, o uso do tipo, que seria um “modelo imaginativo”, pode prever “analogias”, “apropriação de maneiras (estilos)”, a fonte vinda da “natureza de cada região”, das “noções históricas” ou dos próprios monumentos existentes.

A vanguarda arquitetônica não rejeitará a ideia do tipo como modelo e nem mesmo descartará analogias, mas avançará a partir de interesses muito diversos dos que havia anteriormente. Vittorio Gregotti (1927-2020)⁷⁷ (2004, p. 160) observa que a arquitetura moderna desenvolve noções de tipo através da standardização e da concepção da habitação funcional e econômica (incluindo a noção do *Existenzminimum*⁷⁸). Esses temas são, na verdade, avessos à noção de monumentalidade, mas Gregotti segue comentando sobre outras posturas relativas ao tipo que se expressam na forma e na monumentalidade, como a tentativa de redução à essência e a coerência entre forma e estrutura.

Esses aspectos são também comentados por Anthony Vidler (1941-)⁷⁹ (1998, p. 13, tradução nossa) ao propor que nesse período se origina uma “segunda tipologia”, que, “formada a partir da necessidade de confrontar a questão da produção em massa no fim do século XIX e estabelecida mais claramente por Le Corbusier, propôs que o modelo para a imagem da arquitetura deveria ser fundado no próprio processo de produção.”⁸⁰

Considerando-se as proposições por Gregotti e Vidler, deve-se observar que a partir dessas novas fontes os aspectos formais que participavam das noções de tipo e tipologia vão-se tornando ideias, ou seja, abstrações mentais. O tipo deixa de ser um conceito “formalizado” e passa a ser uma elaboração intelectual, não cristalizado em formas pré-determinadas e não alusivo a imagens específicas. Ao monumento passa a ser concedida maior liberdade formal, desde que ele realize as noções abstratas a que correspondem a monumentalidade. Segundo esse entendimento, a

⁷⁷ Arquiteto e teórico da arquitetura italiano.

⁷⁸ Os requisitos mínimos para a vida. O termo foi usado para os programas realizados após a Primeira Guerra Mundial que buscavam determinar padrões a partir dos requisitos mínimos para suprimento urgente de moradia para a classe operária na Europa.

⁷⁹ Arquiteto, historiador e crítico de arquitetura inglês, professor nos Estados Unidos.

⁸⁰ Para Vidler, a primeira tipologia é aquela que toma como modelo a cabana primitiva e as bases racionalistas. A terceira e mais recente tipologia, baseada como as duas primeiras na racionalidade, se fundamentaria nos questionamentos de Aldo Rossi, os irmãos Krier e outros sobre as formas e o tecido urbano das cidades pré-industriais.

edificação monumental não precisa mais seguir padrões formais e de imagem prevalentes até então. Como proposta teórica, a estratégia é bastante sofisticada e sedutora, mas sua transposição prática trará como consequência as dificuldades de expressão e comunicação já citadas neste texto.

A arquitetura moderna nega a tipologia tradicional para conceber modelos que têm como base as ideias da racionalidade, do atendimento às funções e do próprio processo da concepção do objeto arquitetônico. Para construir a nova tipologia, a arquitetura moderna deverá aludir a esses temas, operando com novas metáforas, analogias, apropriações imagéticas e relações com a história. O modelo vai deixando de ser a natureza e os saberes da cultura tradicional e sendo substituído pela máquina, a ciência e a abstração matemática operadas sob a ótica positivista, na qual predomina o viés cientificista e tecnicista da arquitetura e da cultura em geral.

No panorama da primeira metade do século XX, os aspectos metafóricos e subjetivos tradicionais perdem importância como parte inerente das manifestações culturais. As metáforas e alusões passam a se referir ao mundo presente ou do futuro, com o banimento, até onde possível, dos componentes históricos e da tradição. Os monumentos perdem prioridade, uma vez que as questões práticas, de higiene, saúde, habitação em grande escala, entre outras, se impõem sobre programas de cunho menos urgente e necessário para se erguer o espaço da modernidade. A partir desta ênfase tecnológica e de negação da história, a “segunda tipologia”, modernista, adota como modelo de expressão a máquina, e seus edifícios buscarão cada vez mais, como uma máquina, expor os mecanismos com os quais são compostos. Não é difícil intuir que este processo, ainda que teoricamente embasado, dificilmente seria aceito de modo amplo por todas as parcelas da população e que a arquitetura moderna iria levar algum tempo até impor sua nova imagem e sua nova tipologia em substituição às antigas. Ao monumento, apesar da maior liberdade formal surgida, também ficaria a difícil tarefa de transmissão de seu conteúdo por esta tipologia embasada na matemática, na racionalidade e nos próprios processos de produção.

1.7.4

Modos de expressão do monumento moderno

Tipologia e caráter, dois dos pilares da expressão arquitetônica, haviam sido

contestados pela arquitetura moderna. Os novos paradigmas passam a ser a máquina, a abstração, a história operacionalizada, mas também um novo modo de percepção, fenomenológica, que compreende relações feitas pelo intelecto com o sensorio. A edificação do monumento perde bastante seu sentido tradicional: interessavam muito mais à arquitetura moderna o futuro que o passado, e a racionalidade que a subjetividade. Mas o novo modo de percepção da arquitetura abriu possibilidades a outros tipos de arquitetura e de realização monumental e simbólica.

Os temas do monumento e da simbolização são apresentados em propostas bastante diversificadas. Em algumas situações a questão histórica é trazida de forma contundente e se apresenta de modo mesmo explícito, como em Le Corbusier; em outras, como em Mies van der Rohe, a história não merece destaque, podendo tender a ser desconsiderada. As questões da máquina e do processo construtivo irão participar da própria imagem do monumento: referindo-se ou não à história, ele deverá se articular e funcionar como um mecanismo; o processo mecânico de seu funcionamento lhe imporá de algum modo sua forma. Embora fortemente questionados neste período, os exercícios de representação e de transmissão de mensagens não deixarão de ser realizados pelo monumento moderno, seja pela abstração, seja pela figuração.

Le Corbusier parece logo perceber a dificuldade de compreensão e expressão da arquitetura moderna por suas linhas e formas abstratas e vislumbra, com a síntese das artes, possibilidades de comunicação dadas pela inclusão de outras artes no conjunto arquitetônico. Desse modo, a pintura, a escultura e o muralismo, que poderiam se expressar tanto pela forma abstrata ou pela representação figurativa, realizariam a comunicação em composição com a forma arquitetônica moderna de base abstrata. Mies van der Rohe segue mais inflexível em sua crença na estética abstrata como possibilidade de comunicação. Sua obra paira em um estrato que tende a dificultar o processo de transmissão de mensagens pelo objeto arquitetônico, o qual deveria realizar por sua própria imagem o processo de comunicação simbólica.

Em ambos os casos a base do objeto arquitetônico é abstrata: ela deve realizar, através da própria imagem, a passagem dos modos tradicionais de comunicação simbólica para o modo moderno, com sua nova linguagem e seus novos signos. No entanto, um signo não pode se sustentar apenas a partir de elementos novos: precisa buscar na memória de quem o lê dados para seu processo de representação. Mas

seriam os signos matemáticos e da máquina suficientes como elementos de simbolização?

Alguns dos monumentos modernos foram exitosos em seu intento de simbolização. Mas esse êxito poderia ser incompatível com propostas básicas da arquitetura moderna: muitas vezes sua compreensão se dava por poucos, iniciados, o que poderia levar a arquitetura moderna a simbolizações muito distantes de suas propostas democráticas. Mesmo no meio arquitetônico havia ainda na década de 1930 visões que mantinham as antigas noções para a consideração de uma obra como monumento. A análise a seguir ilustra a dicotomia existente entre as propostas vanguardistas e a permanência de conceitos tradicionais ainda bastante arraigados culturalmente.

1.8

Visões tradicionais

Isto explica a razão pela qual as formas arquitetônicas que derivam de novos sistemas de construção, de difícil interpretação para os “não iniciados”, não contam, em seus primórdios, com a aceitação geral daqueles que não conseguem ainda traduzir esta nova linguagem.

Américo Mário Ricaldoni (1938a, p. 69, tradução nossa)

A revista *Arquitectura e Urbanismo* publicada no Rio de Janeiro pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil trouxe em duas edições de 1938 o texto original (em espanhol) de uma conferência, citada na revista como “uma das mais aplaudidas” em um ciclo de conferências realizado por esse Instituto. Nesta conferência, intitulada *El Concepto de lo Monumental en la Arquitectura* [O Conceito do Monumental na Arquitetura]⁸¹, o arquiteto uruguaio Américo Mário Ricaldoni (1901-s.d.)⁸² (1938a, pp. 61-62, tradução nossa, grifos do autor) oferece um conceito para o monumento. Revelando a raiz etimológica do termo, o arquiteto informa que o verbo latino *monere* indica as noções de fazer, saber e informar, o que levaria à compreensão corrente, mas “incompleta”, do monumento como “OBRA ARQUITETÔNICA COMEMORATIVA”, uma edificação que se liga à rememoração. Mas também há, segundo ele, a acepção do monumento como o edifício que impressiona “por sua GRANDIOSIDADE E RIQUEZA, provocando no observador um sentimento de admiração pelo esforço e o custo que pressupõe o trabalho de sua execução.”. Há também, segundo ele, o entendimento dos monumentos, por parte dos “espíritos cultos e de sensibilidade depurada” como “aquelas obras que expressam por suas formas um CONTEÚDO ESPIRITUAL de caráter muito elevado e uma EXECUÇÃO CUIDADOSA E FINA.”.

Com os conceitos acima o arquiteto completa sua definição de monumento, sem deixar de incluir as características “que reconhecemos intuitivamente nos monumentos legitimamente considerados como tais pelo juízo coletivo” e conclui: “O

⁸¹ O texto reproduzido nas edições de março/abril e maio/junho trazia em duas partes a conferência realizada em agosto do ano anterior por Ricaldoni em sua visita ao Brasil junto a um grupo de outros arquitetos, professores e alunos de seu país.

⁸² Trabalhou com planejamento urbano e recebeu em 1925 o primeiro prêmio no concurso do Monumento dos Centenários, para a cidade de Artigas, ao norte do Uruguai. Professor universitário desde 1933, foi entre 1948 e 1950 decano da Faculdade de Arquitetura do Uruguai.

MONUMENTAL É A SENSÇÃO DE SUPERIORIDADE MATERIAL E ESPIRITUAL QUE PROVOCA UMA OBRA, PELA PERFEIÇÃO DE SUA FORMA E A ELEVAÇÃO DA IDEIA EXPRESSA”. Segue observando que a percepção do monumento “pertence à órbita dos fenômenos estéticos. Supõe, portanto, reações emocionais e intelectuais... ao observador. Seus SENTIDOS, sua ALMA e sua INTELIGÊNCIA vibram em uníssono em um pressentimento da perfeição absoluta...”

Informado pela *empfindung* (empatia ou simpatia simbólica) de Lipps e Worringer⁸³, Ricaldoni sistematiza aspectos que deveriam ser alcançados pelo artista ou arquiteto junto ao observador quando da criação de um monumento através de suas formas, volumes, materiais, ornamentação etc. São eles: “UMA FINALIDADE ELEVADA”, “A SUBLIMIDADE NA EXPRESSÃO”, “A DEPURAÇÃO DAS FORMAS”, “A CAPACIDADE DE DURAÇÃO” e “A ORDENAÇÃO DO ESPAÇO CIRCUNDANTE” (1938a, 1938b, *passim*, tradução nossa, grifos do autor)⁸⁴.

Esse arquiteto não foi apresentado pela publicação brasileira como um pro-

⁸³ Cita (1938a, pp. 64-64) trecho da obra *Os Fundamentos da Estética*, de Theodor Lipps.

⁸⁴ Ao longo do texto, Ricaldoni enumera as diversas características que um monumento deverá possuir: “o sentido de superioridade”, “a finalidade nobre ou elevada”, a “harmonia da forma com o espírito que presidiu sua criação” e que “será uma garantia dessa sobrevivência moral que o homem deseja para suas obras mais perfeitas”. Para que seja compreendido pelo observador, deve-se utilizar as noções do “caráter” e das “formas de conveniência” ou por meio da “evocação” e da “analogia”. O monumento deve também ter o sentido da “grandiosidade de aspecto”, por meio da escala, da qualidade, mais que por meio da grandeza – “essa grandiosidade depende mais da impressão que da realidade de dimensões extraordinárias”, a “riqueza de materiais e de ornamentação”, “a conformação e relação dos elementos da plástica arquitetural: linhas, superfícies e volumes; a luz, a sombra e a cor, e até a própria personalidade dos materiais de construção”, “o solene ou o majestoso”; o grave, o sereno ou o enérgico”, “a serenidade”, “a graça elegante” e às vezes até a “melancolia”. Também deverá haver, mais que os sentidos das proporções estruturais (“a solidez”) e relativas à pessoa (“a escala”), as “proporções em um sentido quase místico, ou absoluto, e capazes de conferir às formas uma perfeição divina – ou extra-humana – baseada na ordem geométrica ou na simplicidade das relações numéricas.” Ricaldoni segue com a “pureza das formas por meio da unidade, a regularidade e a ordem”, “um sentido de perfeição de ordem superior, uma aspiração ao definitivo”, o uso de “materiais mais nobres e duradouros”, trazendo as sensações de resistência, duração no tempo, estabilidade, da evidência da força e de solidez. Para a ordenação do espaço circundante, Ricaldoni sugere a “criação de um elemento de transição” e o “reforço do efeito monumental” por meio da criação de perspectivas e de centros cívicos. (1939a, 1938 b, *passim*, tradução nossa).

Uma enumeração similar de pontos que compreendem a monumentalidade havia sido realizada pelo arquiteto britânico de tendências clássicas C. H. Reilly (*apud* Collins, 1984, p. 20, tradução nossa) em 1912: “o recurso ao conjunto, à unidade de concepção e à massa; indícios de elaboração e artesanaria, conduzidas com maestria; a grande escala; refinamento e delicadeza no detalhe.”

pagador da arquitetura moderna. No entanto, a presença no corpo e conselho editorial da revista de nomes ligados à arquitetura moderna brasileira, como Alcydes da Rocha Miranda e Gerson Pompeu Pinheiro, indica a tendência progressista dessa revista no Brasil que buscava se modernizar influenciado pela arquitetura moderna europeia ou norte-americana. Ainda assim, observa-se que o ponto de vista de Ricaldoni, um arquiteto de importância local, é o da concepção tradicional. A análise do texto desse arquiteto se presta, portanto, ao entendimento de um modo mais tradicional com que, mesmo em países onde o modernismo era reconhecido e aceito, ainda eram conceituados o monumento e a monumentalidade.

Dentre os vários exemplares de arquitetura monumental que aparecem no texto são poucas as obras que esse arquiteto elege como exemplos de arquitetura monumental produzida no século XX. Elas evidenciam, entretanto, seu ponto de vista tradicional em relação à imagem de um monumento: a Sede da Sociedade das Nações, em Genebra (no estilo da Nova Tradição), o Farol de Colombo⁸⁵ e o Centro de Estudos Superiores da Biblioteca da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos (no estilo Beaux-Arts). Além destas, apenas citadas, outras três obras do século XX mereceram seus comentários: o edifício-sede do Conselho Municipal de Estocolmo (fig. 01-01), de 1906-11, projeto do arquiteto sueco Ragnar Östberg (1866-1945), o Crematório de Viena (fig. 01-02), de 1921-24, de Clemens Holzmeister (1886-1983)⁸⁶, e a Igreja de Notre-Dame de Raincy (figs. 01-03; 01-04), na França, de 1922-23, projeto dos irmãos Auguste Perret (1874-1954) e Gustave Perret (1876-1952)⁸⁷.

O primeiro projeto (1938a, pp. 62-63) segue os estilos historicistas de sua

⁸⁵ Trata-se provavelmente do projeto vencedor, entre 455 propostas, para o Farol em homenagem a Cristóvão Colombo, em Santo Domingo Este, na República, que foi objeto de um concurso internacional entre 1928-30. No concurso foram jurados Raymond Hood, Eliel Saarinen, Horacio Acosta y Lara e Frank Lloyd Wright.

⁸⁶ Este arquiteto austríaco é considerado o mais importante arquiteto para edificações religiosas de seu tempo. Além de obras na Áustria, este arquiteto projetou cinco igrejas brasileiras, inclusive o projeto, realizado a partir de 1941 e não executado, da Catedral Cristo-Rei, em Belo Horizonte, de 150 m de altura e com um domo vazado em concreto claro. Ver catálogo da exposição *Masterworks of Architectural Drawing*, Albertina Museum, Viena.

⁸⁷ Os irmãos nasceram na Bélgica e trabalharam juntos na França, tendo se notabilizado por serem dos primeiros arquitetos a trabalhar com o concreto armado, inclusive em edificações onde deveria prevalecer o caráter simbólico. Auguste é tido como o criador, enquanto Gustave seria o empreendedor. Além dos dois, participava da empresa o terceiro irmão, Claude (1880-1960), reconhecido como o gestor da firma.

época, correspondendo a um grande edifício em que tijolos aparentes formam desenhos em seu assentamento. O prédio, construído sob o estilo que H. R. Hitchcock posteriormente denominaria *Nova Tradição*, se inspira na história da arquitetura sueca (mais especificamente no Palácio das Três Coroas⁸⁸) e em edificações civis europeias dos séculos XVI e XVII, o que lhe marca seu caráter. No edifício se destaca uma torre que evoca as torres de edificações civis como aquelas presentes na tipologia dos Palácios Públicos de Bruxelas, Bruges etc.⁸⁹ Trata-se de uma arquitetura de tipo historicista, como a que se produzia usualmente no início do século XX. É tamanha a semelhança deste palácio com os originais históricos que lhe servem de inspiração que ele suscita dúvidas quanto à sua antiguidade, dada sua localização, externa ao centro histórico de Estocolmo: muitos dos que não conhecem sua história se perguntam por que este edifício, que seria, por sua aparência, tão antigo quanto os outros, se encontra apartado daqueles que seriam seus contemporâneos⁹⁰.

Para a leitura deste edifício não são colocadas dificuldades de compreensão de códigos simbólicos tradicionais. O edifício utiliza noções tradicionais de tipologia e caráter e seu sistema de transmissão simbólica ocorre naturalmente por meio de informações presentes na tradição cultural local. A edificação consegue se expressar remetendo à tradição no uso de materiais, técnicas, forma, dimensões etc. e suas intenções monumentais são compreendidas de modo claro pelo espectador. Por isso, é considerado por Ricaldoni como uma feliz adaptação da forma que cria “associações de ideias”⁹¹ e atende a questões funcionais.

No segundo exemplo, o conferencista (1938a, p. 66) parece querer mostrar como os princípios de ordem e proporção podem ser atingidos na arquitetura mesmo sem a adoção de ornamentações ou evocações óbvias existentes nos estilos históricos. Construído na Áustria em um tempo em que os conceitos da arquitetura

⁸⁸ Este palácio serve como inspiração para o Conselho Municipal no uso e tipo de assentamento dos tijolos aparentes (houve inclusive o aproveitamento de tijolos deste palácio na construção do edifício-sede do Conselho Municipal). Mármore e granitos também foram usados como materiais na fachada.

⁸⁹ A tipologia do bloco horizontal dominado por uma torre é também utilizada no projeto moderno de Willem Marinus Dudok (1884-1974) para a Sede da Prefeitura de Hilversum, Holanda (1924-28).

⁹⁰ O edifício, por suas características maciças e monumentais, é representado como um mau exemplo de arquitetura em uma revista que o grupo ABC (representante na Basileia, Suíça, do movimento Nova Objetividade) publica em 1926. Ver Frampton, 1997, p. 159.

⁹¹ Ele também cita como referência os edifícios que abrigam as Prefeituras de Nova Iorque, em estilo georgiano, e de Montevidéu, de Mauricio Cravotto, projeto moderno da década de 1930. Ambos são conjuntos horizontais dominados visualmente por torres.

moderna já se impunham na Europa, o Crematório é um conjunto que tem como partido a justaposição de volumes simples e a criação de um pátio central marcado por um eixo de simetria que confere, segundo Ricaldoni, a solenidade necessária a uma edificação monumental.

O conjunto exhibe na fachada e no pátio interno arcos ogivais em uma estilização que remete ao período medieval europeu, a acessos a muralhas e castelos e a galerias cobertas em torno de praças. Possui motivos geométricos na fachada que lembram as ameias desses castelos, mas, ainda mais, o acabamento superior da fachada da Porta de Ishtar na Babilônia. Outros motivos geométricos são vistos na decoração parietal interna. Um olhar mais atento desvenda a filiação volumétrica da edificação principal deste conjunto: ela remete aos zigurates, locais de culto da cultura mesopotâmica. Misturam-se no edifício informações visuais da cultura europeia com a forma arquetípica do zigurate. A evocação à história, ainda que concebida de modo menos óbvio que no edifício do Conselho Municipal de Estocolmo, não pede ao observador processos de abstração mais complexos: as simbologias das culturas antigas e da própria cultura europeia são tomadas e reelaboradas com adaptações a usos e costumes modernos sem a necessidade de um processamento intelectual mais profundo.

Embora este crematório pareça hoje formalmente bastante singular, pode-se dizer que há nele um senso de continuidade do desenvolvimento da história da arquitetura dado por informações formais e volumétricas e por um sistema de símbolos a que o observador está habituado: o processo da comunicação da mensagem a ser expressa ficaria garantido por meio desta estratégia de transmissão simbólica, e talvez por isso Ricaldoni o tenha considerado um exemplo de seu tempo de edificação que, segundo ele, atinge através da solenidade seus objetivos como monumento.

Na constituição final de um edifício como o Crematório não há a preocupação com a compreensão, conforme seria pregada pelos arquitetos modernos, da obra a partir de seus materiais, sua tecnologia e seu processo de concepção. Ao contrário, é oferecido ao observador o objeto que basta ser contemplado, mais que compreendido em sua concepção ou vivenciado por uma percepção de tipo ativo. Corresponde ao monumento tradicional, o edifício que se coloca como forma fechada em si mesma. Assim como o primeiro exemplo dado por Ricaldoni, o Crematório segue conceitos arquitetônicos tradicionais como ordem, proporção, tipologia e caráter.

Ainda que com formas e volumes mais ousados que os do exemplo anterior, ele adota uma simbolização de tipo tradicional, por meio de uma linguagem que não impõe dificuldades para o compartilhamento de informações entre o arquiteto que o criou e o observador que o fruirá.

O terceiro edifício se desliga do ecletismo arquitetônico ainda presente no início do século XX, mas, apesar de sua aparência arrojada, segue modelos de composição e projeto da escola clássica, como o uso da tipologia, do caráter, da simetria, a ponderação da relação entre cheios e vazios, o uso de efeitos de contraste, textura, cores etc. É uma edificação moderna, mas que mantém, principalmente por seu programa, informações da tradição. Na história da arquitetura do século XX este edifício, tanto por seus aspectos inovadores quanto por sua autoria, é muito mais reconhecido e divulgado que os outros dois citados pelo conferencista. A igreja em Raincy, perto de Paris, é projeto de Auguste e Gustave Perret, arquitetos inovadores em seu tempo, que se tornaram especialmente conhecidos após o projeto e construção, em 1902-03, do edifício de apartamentos residenciais com estrutura em concreto armado à Rua Franklin, 25-bis, e a garagem de serviços à Rua Ponthieu, em 1906, ambos em Paris⁹².

A igreja se destaca por ser tomada como a primeira igreja moderna a ter o concreto como material aparente de sua fachada e interiores⁹³. Os padrões da Escola de Belas Artes de Paris, onde seus autores se formaram, foram depurados em uma arquitetura que continuava se fundando na tradição, mas que excluía o que fosse considerado excessivo e dependente de referências históricas mais óbvias. Mesmo respeitando o tradicional programa necessário a uma igreja católica, são usadas estratégias de abstração mental que tratam o programa, em detalhes e no conjunto, por meio de sutis transposições.

O observador minimamente conhecedor da iconografia dos monumentos

⁹² Na fachada do edifício residencial ladrilhos cerâmicos recobrem o concreto estrutural. Na garagem de serviços a estrutura é exposta. Ver Banham, 2013, pp. 71-73.

⁹³ A Igreja de Saint-Jean de Montmartre (1894-1904), em Paris, citada por Banham (2013, p. 75), de Anatole de Baudot, é considerada a primeira igreja construída em concreto armado, mas possui um estilo historicista que remete aos padrões das igrejas bizantinas e exibe em sua fachada tijolos e peças cerâmicas. A Igreja de Grundtvig, na Dinamarca, por P. V. J. Klint (1853-1930), cujo início da construção se deu em 1921, é uma proposta moderna para o tema, mas utiliza o tijolo como o material aparente. Banham (2013, p. 75) observa que a superfície exterior da igreja de Raincy é “nada mais que a superfície cuidadosamente oculta da estrutura”. Pevsner (1982, pp. 390-91, p. 393) observa a relação desta igreja com a corrente do expressionismo na arquitetura.

religiosos católicos romanos reconhecerá como sofisticadas releituras os vários elementos presentes no exterior e interior desta igreja. Assim como em uma igreja gótica, fonte clara de inspiração formal para os irmãos Perret para a volumetria deste projeto, estão ali na fachada principal a torre com proporção bastante verticalizada em relação à largura da fachada, com o relógio, o símbolo da cruz latina cristã e elementos construtivos que alongam a forma e acentuam o caráter de verticalidade desejado. Também aludindo ao templo tradicional há o portal principal centralizado e locado simetricamente na fachada, encimado pelo tímpano com escultura⁹⁴ e ladeado por dois portais de menor altura que se situam em corpos também de menor altura em relação ao corpo central formado pela torre. A escultura do tímpano já não é mais, como no gótico, parte em pedra da própria estrutura da edificação, mas um elemento que, embora sob medida, se superpõe à fachada.

Também há, além dos elementos opacos que delimitam as seções de vidros coloridos que compõem os vitrais em todo o perímetro da edificação, os dois volumes que se alçam sobre planta octogonal e que remetem a batistérios⁹⁵. Eles compõem, de um lado, o espaço reservado à pia batismal, e do outro, a Capela da Recordação, nesta igreja dedicada a Nossa Senhora da Consolação e construída como monumento para a rememoração dos mortos na Primeira Guerra Mundial. Internamente se veem a ênfase na fluidez espacial que o gótico conseguiu por meio de seu inovador sistema estrutural em relação ao sistema românico, os tetos em abóbadas, a diferença de altura entre a nave principal e as naves laterais, a inundação de luz e cores dada pelos vitrais e a narrativa neles presente⁹⁶, como uma releitura moderna da síntese das artes já existente no período gótico.

Busca-se a expressão da edificação e a comunicação com o fiel ou o visitante pela evocação de símbolos pela linguagem da arquitetura. Entretanto, os elementos desta igreja passam por transformações que os adaptam à nova técnica construtiva do concreto armado, que, deixado aparente, determina a visualidade das fachadas,

⁹⁴ Um alto-relevo em bronze, pelo escultor francês Antoine Bourdelle, representando por meio da forma moderna o tradicional tema da Pietá.

⁹⁵ A forma insinua influências do batistério de Santa Maria del Fiore (este, porém, de planta hexagonal), em Florença, ou o batistério do complexo em Pisa (de planta circular).

⁹⁶ A predominância dos vitrais nas fachadas laterais e posterior a faz lembrar a Sainte-Chapelle, em Paris. Provavelmente por isso a Notre Dame de Raincy é conhecida como a “Sainte-Chapelle do concreto armado”. Os vitrais foram executados por Marguerite Huré. As partes que representam cenas religiosas foram realizados a partir de desenhos de Maurice Denis.

do interior, dos pilares, da laje e do guarda-corpo do coro onde fica o órgão, sobre a entrada principal, das demarcações dos vitrais e mesmo de elementos internos como o altar e a pia batismal.

Se no Conselho Municipal de Estocolmo a transposição simbólica ocorre através de uma forma e uma imagem facilmente reconhecíveis, em Raincy a transposição é menos explícito e passam a ser necessários certos esforços de abstração mental, podendo gerar vários tipos de interferência no sistema de transmissão das informações do objeto ao observador. O complexo processo da recepção iconológica pode ser interrompido e o sistema de transmissão da informação por meio do símbolo pode não ultrapassar o nível da iconografia. O receptor compreende a imagem como iconografia (reconhece temas e conceitos relativos àquela imagem), mas não realiza a transposição deste estágio ao da iconologia, onde o verdadeiro significado seria alcançado. O processo de simbolização pode nesses casos não se realizar ou se realizar de modo insatisfatório.

Isto ocorre, por exemplo, em relação às sensações de fluidez e amplidão espacial. As possibilidades permitidas pelo concreto armado, em uma estrutura de poucas colunas muito delgadas⁹⁷, fazem com que o espaço interno de grande predominância de vazios sobre cheios em planta se distancie de sua fonte de inspiração (o espaço gótico) para criar a impressão de um grande auditório (e se aproximar da tipologia da basílica romana chegando aos espaços de amplos vãos permitidos pelos novos materiais e técnicas). Há, assim, uma considerável mudança no sentido de proporções e relações espaciais percebidas pelo observador entre o modelo e sua versão moderna⁹⁸.

O edifício termina por oferecer uma sensação híbrida, na qual a espacialidade moderna quer se mostrar em sua sensação de transparência e permeabilidade, mas a edificação ainda assim continua presa à tipologia acadêmica, à leitura tradicional de caráter para um monumento religioso católico, em uma posição intermediária entre a representação pela figuração e a intenção de racionalidade e abstração formal. O resultado soa um tanto vacilante, entre a reverência à tradição e os temas

⁹⁷ Segundo Banham (2013, p. 75), têm “quase trinta e cinco pés de altura, mas com apenas quatorze polegadas de diâmetro”.

⁹⁸ Décadas depois o mesmo artifício é tomado em 1951 por Basil Spence (1907-1976) para a construção da nova Catedral de Coventry (terminada em 1962) junto às ruínas (ocasionadas por bombardeios em 1940) da antiga catedral medieval de St. Michael. A mesma dificuldade de expressão de Raincy é observada nesta obra de Spence.

trazidos por ela e a afirmação dos autores como defensores da nova tecnologia, suas possibilidades e características. Esses aspectos não diminuem a importância e qualidade desta obra, que deve ser compreendida como uma obra de transição e que abriu possibilidades para a concepção do monumento na modernidade a partir da radicalidade da linguagem moderna em arquitetura.

Uma edificação como esta igreja deve ser processada por um sistema de transmissão de dados em que é indispensável a expressão simbólica por parte do objeto e a recepção iconológica por parte do observador. No entanto, esta operação ocorre a partir de abstrações mentais, que podem, em sua recepção, se dar de modo insatisfatório e gerar uma percepção de nível fraco, em uma comunicação incompleta, impedindo que a arquitetura extrapole sua essência visual para ser também compreendida como fenômeno social e cultural. Ricaldoni (1938a, p. 69, tradução nossa), apoiado em conceitos de monumentalidade convencionais, observa esta dificuldade de comunicação:

Esta vista interior da igreja de Raincy demonstra as dificuldades de adotar, para temas essencialmente tradicionais, formas ou proporções de estruturas radicalmente novas. A impressão que produzem no público é por vezes desfavorável porque no subconsciente são inseparáveis o “espírito” de um tema determinado e as formas com que sempre as temos visto se realizar.⁹⁹

Por outros trechos de sua conferência observa-se que ele não rejeita a arquitetura moderna, mas indica ainda não conceber sua capacidade de expressão para temas como templos ou monumentos, para os quais o modo de transmissão de valores subjetivos diferia daqueles existentes para os programas utilitários que a arquitetura moderna já vinha tratando até então. Seu discurso mostra descrença na

⁹⁹ Na história da arquitetura moderna brasileira temos dois casos similares de dificuldade de aceitação da forma moderna para o programa das igrejas católicas e que por isso: a Igreja de São Francisco (1943), na Pampulha, Belo Horizonte, obra de Oscar Niemeyer que passou por difícil processo de reconhecimento e consagração por parte da própria Igreja Católica, e a Igreja de Santa Rita (1944), em Cataguases-MG, obra de Edgar Guimarães do Valle, que só foi terminada em 1968, após uma “construção tumultuada”. Selma Melo Miranda (1996, p. 24) explica o processo ocorrido, comparando-o com a Igreja da Pampulha: “Outro aspecto refere-se à hipótese da resistência da sociedade local em relação a uma igreja moderna, não só pelo novo aspecto formal, mas também pelo significado da matriz neogótica [existente no local e demolida para a construção da nova igreja] no que respeita à memória da população cataguasense. De resto, basta ver o quiproquó surgido com a igreja-jinha da Pampulha para supor a grande polêmica que deve ter ocasionado o projeto moderno da Santa Rita na cidade”.

capacidade da arquitetura moderna em ser monumental por meio de sua linguagem formal.

Ainda que tradicionais, os princípios que Ricaldoni enumera e os aspectos que julga necessários a um monumento não deixaram de se impor sobre o entendimento deste tema de caráter universal e atemporal, essencial para o entendimento das pessoas em seu espaço. Mas estes princípios e aspectos deveriam ser repensados, e também tornados concretos, para a criação do monumento moderno. O tema, cuja importância vinha temporariamente sendo ofuscada por outros de cunho funcional, ainda necessitava ser reposicionado na modernidade do século XX – seu lugar ainda estava por ser encontrado e reconhecido como parte da cultura de seu tempo.

1.9

Arquitetura, monumento histórico e monumento moderno

No momento imediatamente anterior à Segunda Guerra os arquitetos relacionados à arquitetura moderna já haviam conquistado importantes colocações frente a seus “adversários” tradicionalistas e a forma moderna vinha se impondo. Em programas de caráter mais utilitário, em que os quesitos da funcionalidade, da economia, da standardização, da racionalidade e da habitação social baseada nos conceitos da *Existenzminimum* deveriam estar à frente, a arquitetura moderna já havia se mostrado suficientemente capaz de alcançar resultados bastante satisfatórios.

Com as necessidades surgidas no solo europeu a partir das perdas materiais geradas pela Primeira Guerra e o entendimento das questões higienistas para a produção do espaço construído, o arquiteto moderno se preocupava de modo especial com aspectos pragmáticos e econômicos, racionalização dos processos construtivos e uso de materiais industriais. O tema da monumentalidade era pouco debatido, e até aquela época pouco se havia explorado no campo das edificações ou estruturas nas quais os aspectos subjetivos deveriam participar mais ativamente no processo da recepção pelo observador ou usuário.

Um dos eventos marcantes relativos à monumentalidade na arquitetura moderna foi o concurso, em 1926-1927, para a Sede da Liga das Nações, em Genebra. Os projetos escolhidos pelo júri eram, em sua grande maioria, criações de caráter classicista; apenas alguns arquitetos, reconhecidos em seu meio, como Le Corbusier, Johannes Duiker, Hannes Meyer (em parceria com Hans Wittwer), Richard Neutra e Rudolf Schindler apresentaram projetos em que se pretendia a monumentalidade por meio da forma moderna¹⁰⁰. Foram selecionados para o concurso (cf. Frampton, 1997, p. 258) oito projetos modernos, nove acadêmicos *Beaux-Arts* e dez no estilo historicista e conservador, mas racionalista, da *Nova Tradição* (entre estes o de Marcello Piacentini, assim como o de Giuseppe Vago, que participa da elaboração final da sede a ser construída).

O concurso é normalmente apresentado nos manuais de arquitetura como uma importante oportunidade, porém perdida, de construção de uma obra que poderia ter direcionado os rumos da arquitetura monumental moderna. Mas, mesmo considerando-se que o júri (cf. Frampton, 1997, p. 258) era formado por arquitetos

¹⁰⁰ Ver Benton, 1987, pp. 172-73.

ligados ao *Art Nouveau*¹⁰¹ ou à linha acadêmica *Beaux-Arts*, o desenvolvimento, após vários eventos, de um projeto que revisitava por linhas simplificadas o neoclassicismo do século XIX pode evidenciar que mesmo entre arquitetos o moderno não era considerado o meio mais adequado a um edifício de necessária representação simbólica. Conforme visto, no concurso para o Palácio dos Sovietes, em 1931, as propostas modernas foram novamente derrotadas pelo projeto neoclássico realista de Boris Iofan.

Várias edificações e conjuntos de grande porte modernos já haviam sido construídos até o final dos anos 1930¹⁰². Mas estes, até mesmo por seus programas de necessidades (em grande parte fábricas e conjuntos habitacionais) se aproximavam da monumentalidade apenas por seu aspecto dimensional. Ser um monumento não era um requisito em seus programas de necessidades. As edificações nas quais o caráter monumental era condicionante seguiam em grande parte construídas sob estilos acadêmicos.

Walter Curt Behrendt (1884-1945)¹⁰³, que em 1937 publica um livro no qual, em um pequeno capítulo, enfrenta o problema do monumental na arquitetura moderna, afirma que monumentos como as igrejas modernas eram mal aceitos pela população. Ele chega à conclusão de que até então o Movimento Moderno raramente havia conseguido a qualidade monumental em suas obras. Seu ponto de vista é ratificado no ano seguinte por Lewis Mumford. O tema é retomado com grande ênfase em 1944 quando Sigfried Giedion publica o texto *The Need for a New Monumentality*, em que anuncia aos arquitetos uma “terceira etapa” da arquitetura moderna, na qual o monumental, ainda não plenamente realizado, deveria ser buscado. Enquanto Behrendt e Mumford descartam a possibilidade do monumento moderno, Giedion a busca.

A concepção do monumento, atravessada pelas ideias de história e memória, terá na modernidade que abolir modelos antigos e criar novos cânones, tipologias,

¹⁰¹ Incluindo o presidente do júri, Victor Horta.

¹⁰² Pode-se citar alguns edifícios de Walter Gropius, como a Fábrica Fagus, em Alfeld, de 1910-14 (com Adolf Meyer e Eduard Werner) e o edifício da Bauhaus, em Dessau, de 1925-28 e os conjuntos habitacionais de Spangen, em Rotterdam, Holanda, de 1919, de J.J. P. Oud, de Weissenhof, em Stuttgart, de 1927, por Mies van der Rohe outros, e de Siemensstadt, em Berlim, de 1931 de Hans Scharoun.

¹⁰³ Arquiteto alemão que vivia nos Estados Unidos.

alusões e referências. Mesmo tendendo a negar a história, a concepção do monumento moderno fatalmente se apoiará na memória. Os conceitos que a embasam terão de transcender a ideia da história herdada do século XIX para chegar ao arquetípico para a construção de novos cânones. Riegl (2014, p. 34-35) observa que o cânone artístico – o ideal absoluto a ser seguido pelos artistas e que prevaleceu na história desde o Renascimento – começou a ser contestado em seu tempo:

Somente no início do século XX, resolveu-se tirar a consequência necessária das ideias de evolução histórica, considerando-se toda a criação artística do passado, para nós, como irremediavelmente concluída, desprovida, portanto, de qualquer importância canônica. (Riegl, 2014, p. 35).

A relação com a história sofre reavaliação e relativização. Do século da história (o século XIX) passa-se à rejeição da história, mas esta rejeição não se torna obstáculo à realização do monumento moderno. Como visto, enquanto o monumento histórico, além de seu “valor de antiguidade”, inclui a noção do monumento “artístico” (Riegl, 2014, p. 32-35), o monumento moderno, por seu caráter de “novidade”, só poderá se apoiar em sua instância “artística”. O efeito causado pela conjunção de arte e antiguidade por um monumento histórico se torna dificultado no monumento moderno, que não pode contar com a ideia de “antiguidade”. Riegl (2014, p. 35) complementa:

Jamais uma obra de arte moderna, que necessariamente deve prescindir desse fundo [a discordância entre o antigo e o querer moderno], terá essa eficácia [a eficácia da obra antiga sobre a nossa sensibilidade]. De acordo com os conceitos atuais, não existe um valor da arte absoluto, mas apenas um valor relativo, moderno.

Riegl antecipa o debate que ocorreria décadas depois ao indicar a dificuldade que o monumento moderno teria para ser reconhecido em seu tempo, uma vez que, por não poder contar com a ideia do conceito “de arte absoluto”, só pode ser avaliado por meio de conceitos “relativos” e em suas instâncias “artística” e “de novidade”.

Ao ter de se confrontar com o tema do monumento, o arquiteto moderno

verá a colisão entre a noção do monumento histórico, cujo valor se encontrava consolidado ao incorporar história e arte¹⁰⁴ e apresentar em si os conceitos de “valor de antiguidade” ou “de época” e “valor de arte relativo” (e que inevitavelmente lhe servirão de fundamento e referência), e a noção do monumento moderno, cujo valor dependia de seu “valor de novidade” e seu “valor de arte relativo”. O monumento moderno, por sua inerente novidade, não pode contar com o “valor de antiguidade” ou “de época” e nem com o “valor de arte histórico” presentes no monumento antigo. Ele se apoia apenas em seu “valor de arte relativo”, estando ainda mais aberto ao juízo de seu tempo.

Enquanto não houve esta consolidação do moderno como fato cultural (a “tradição do novo”), o monumento na modernidade trouxe a ideia de “valor de arte relativo” ligada a instâncias pessoais, o que Riegl considera um problema insolúvel:

Segundo o conceito moderno, o valor da arte de um monumento é medido pelo modo como ele atende às exigências do querer moderno da arte, exigências essas que não foram formuladas claramente e que, a rigor, nunca o serão, pois mudam constantemente de sujeito para sujeito e de monumento para monumento. (Riegl, 2014, p. 35).

O século XX assistirá, assim, o processo que foi necessário para a consolidação do lugar do monumento moderno, o que incluiu sua própria conceituação. Chega-se, afinal, nas últimas décadas do século a noções bastante diversas daquelas que se via em seu início, noções, inclusive, que, por um lado, confirmam as proposições de Riegl no início do século. O século, especialmente após as colocações paradigmáticas de Marcel Duchamp (1887-1968), será continuamente testado em relação à valoração da arte e dos monumentos. Os trabalhos de Duchamp questionam a noção do juízo para a arte em um tempo em que noções da representação mimética já não se mostravam suficientes como de interesse à arte.

O monumento moderno não deverá repetir padrões de séculos anteriores, nem apenas se autoproclamar como monumento (O galpão com o grande *outdoor*, no qual está escrito “*I am a monument*”, como ironicamente sugerido no desenho feito pelo norte-americano Robert Venturi (1925-2018) *et al.* (2003, pp. 186-87) como solução para a sede da Prefeitura de Boston). Por um lado, ele deverá passar

¹⁰⁴ São estas as instâncias a que Cesare Brandi (1906-1988) (2004, p. 131) se refere ao propor a restauração crítica dos monumentos histórico-artísticos.

pelo juízo de valor de sua época e pelo atendimento a questões artísticas que, conforme Riegl, não deixam de ser pessoais, visto que o próprio processo de valoração é constantemente renovado e impede a fixação de cânones. Por outro, a própria subjetividade que baliza a outorga do caráter de monumento a uma obra permite que a própria noção de monumento se fragilize e que, conforme visto, Philip Johnson (1984, p. 47) considere monumentais as propostas apresentadas em um concurso para a construção de um anexo para abrigar duas prensas para a sede de uma revista californiana.

1.9.1

Monumento, arquitetura e escultura: autonomia e confluência entre esses campos e a nova concepção e percepção do espaço na teoria de Moholy-Nagy

O arquiteto e teórico italiano Cesare Brandi (1906-1988), ao tratar dos monumentos e sua preservação indica as duas instâncias – a histórica e a artística – que regem o objeto artístico ou arquitetônico¹⁰⁵. O monumento é local de incidência dessas duas instâncias que o definem. É preciso, portanto, localizar o monumento artístico ou arquitetônico moderno enquanto artefato cultural de seu tempo em sua condição histórica: ele deve ser analisado em sua relação com o monumento neoclássico ou eclético, que o antecedeu, e o monumento da chamada pós-modernidade, que o sucedeu. Além disso, ele deve ser pensado também em sua condição de artisticidade em relação a outros artefatos de seu tempo; deve ser entendido por sua singularidade na relação com a própria arquitetura, a escultura e a paisagem, tradicionalmente entendidas respectivamente como “o espacial construído funcionalmente”, “o espacial construído esteticamente” e o espacial não-construído (VIDLER, 2015, p. 244).

Para isto é fundamental a atenção a algumas noções essencialmente modernas que balizaram a concepção do monumento do século XX (e que não incidem sobre monumentos como os neoclássicos, classicistas realistas ou da *Nova Tradição*, realizados nesse século, mas que não buscavam atender às questões modernas). Uma delas é a reação ao existente – a ideia da *tabula rasa*, do começo a partir do zero, para a qual foram tão eficazes as defesas dos manifestos vanguardistas. Creio

¹⁰⁵ Brandi (2004, p. 131) afirma: “Com efeito, dado que também a arquitetura, se tal, é obra de arte, como obra de arte goza da dúplici e indivisível natureza de monumento histórico e de obra de arte, e o restauro arquitetônico cai também sob a instância histórica e a instância estética.”

que, assim como outras obras da modernidade, o monumento moderno, mesmo que sua própria justificativa e programa o obriguem a se apoiar na história e na memória, “deseja” (MITCHELL, 2015) ser um evento estético e histórico radical. Deverá se opor ao monumento neoclássico ou eclético (assim como irá se distinguir da arquitetura simbólica produzida a partir dos anos 1960). Seu lugar deve ser encontrado pelos meios de seu tempo, que devem radicalizar noções preexistentes de espaço percebido, de arquitetura e de monumento. Os artifícios utilizados nas arquiteturas monumentais do século anterior deverão ser rechaçados, para se buscar novos modos de representação simbólica e percepção do espaço pela forma moderna.

Um dos modos com que o monumento se distingue dos monumentos de outros períodos é por sua própria artisticidade, seu “valor de arte relativo” (RIEGL, 2014, p. 35). Na modernidade isso se dará, por exemplo, por meio de noções como a autonomia entre as disciplinas artísticas. O monumento arquitetônico moderno deverá ser um manifesto da ideia de sua autonomia em relação às demais artes, em especial à escultura, assim como em relação a outras obras não-monumentais e não-simbólicas no próprio campo da arquitetura. Ele deverá exibir na própria forma a lógica que o rege, os processos que o formam e as normas que o definem em relação e em distinção às outras categorias que dele se aproximam sem sê-lo. A distinção que Loos (1910) sugere entre a artisticidade do monumento e a não-artisticidade da arquitetura não-monumental, apesar de contestável, é fruto desta ideia moderna de distinção entre espaços de atuação. Ao mesmo tempo, a obra moderna é compreendida por seus próprios autores como produto do *zeitgeist* (o espírito do tempo), o que faz com que conceitos gerais da arte e da cultura sejam compartilhados pelas suas diversas disciplinas. Mesmo no *De Stijl*, com sua ideia de disseminação da arte no mundo, não deixará de haver distinção entre os espaços arquitetônicos, a escultura e a arte pictórica. Eles compartilham o mesmo espaço e, embora as fronteiras se dissolvam, há distinção entre o espaço arquitetônico em si e a pintura dos planos que o conformam.

O monumento arquitetônico deverá, portanto, ser um artefato a se distinguir das demais obras arquitetônicas (não-monumentais), assim como havia sempre sido na história da arquitetura. Ele também não deverá ser uma edificação que toma a forma de escultura para se aproximar da imagem de monumento. Deverá, ao contrário se distinguir da escultura, tanto a tradicional, como também a moderna. Nos anos 1920 o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) (2005, p. 200), atento à

proximidade existente entre a arquitetura e a escultura, procura definir nas conferências para seus alunos da Bauhaus os espaços de atuação de cada disciplina:

Embora a arquitetura e a escultura sejam duas áreas inteiramente distintas, podem atuar – especialmente no início de desenvolvimento de um período cultural – alguns fatores que tornam a manifestação exterior de uma configuração espacial [arquitetura], semelhante a uma configuração de volume [escultura]... O erro pode ser remediado quando se tem presente o essencial das respectivas formas de configuração.

É inevitável, entretanto, não observar o modo com que os desenvolvimentos em outros campos artísticos influenciam a arquitetura e seus monumentos, e vice-versa. Há a necessidade de afirmar a autonomia de cada campo artístico, mas também o compartilhamento de ideias entre esses campos. Há a intenção de situar a arquitetura (e seus monumentos) como a arte do espaço, conforme proposto pelo mesmo Moholy-Nagy (2005, p. 199) – “a raiz da arquitetura se encontra no domínio da problemática do espaço, a práxis diz respeito ao problema da construção” – ou a ideia do “espaço, protagonista da arquitetura”, conforme proposto por Bruno Zevi¹⁰⁶ (1918-2000) (1989, p. 17): “...o caráter essencial da arquitetura – o que a distingue das outras atividades artísticas – está no fato de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem.”¹⁰⁷

Esses conceitos não são válidos, entretanto, para o monumento não-moderno realizado no século XX, que se aproximará fortemente da ideia tradicional da escultura e renegará o novo entendimento do espaço na modernidade para manter soluções tradicionais para as questões espaciais e de representação. Em casos como o projeto de Iofan para o Palácio dos Sovietes (1931-33) o corpo arquitetônico se transforma em um gigantesco pedestal à enorme escultura de Lênin¹⁰⁸, o que representa uma antítese das premissas de concepção arquitetônicas modernas. Às dimensões colossais corresponde um enfraquecimento simbólico da arquitetura, que se

¹⁰⁶ Arquiteto e historiador italiano.

¹⁰⁷ Zevi (1989, p. 185-88; p. 223) cita o crítico e historiador da arquitetura inglês Geoffrey Scott (1884-1929) como um dos que o antecederam na defesa do protagonismo do espaço para a compreensão da arquitetura. Giedion (1964, pp. 499-502) vê em Alois Riegl, Heinrich Wölfflin (1864-1946) e August Schmarsow (1853-1936) os teóricos que na última década do século XIX realizaram as mais significativas contribuições para o estudo do espaço como elemento constitutivo fundamental nas artes visuais.

¹⁰⁸ O monumento de altura total de cerca de 600 m teria no topo essa escultura de 100 m de altura.

torna “base” para outra arte de maior poder de representação e comunicação – a escultura. No pavilhão russo, por este mesmo arquiteto, ou no pavilhão alemão, por Albert Speer, ambos para a Feira Internacional de Paris de 1937, os corpos arquitetônicos também devem ser compreendidos como bases colossais em que a arquitetura de certo modo abre mão da possibilidade de representar por si (por seus meios) seu poder simbólico para servir de apoio, respectivamente, ao casal de trabalhadores russos e à imagem da águia do Terceiro Reich. É assumida nesses casos a impossibilidade, ou ao menos a dificuldade, de expressão pela arquitetura, que renuncia a seu poder simbólico para a evidente força expressiva representada pela escultura figurativa.

O monumento arquitetônico moderno, mesmo que possa em sua imagem se aproximar da escultura, como nas obras do neoplasticismo e do construtivismo (VIDLER, 2013, p. 245) não deverá procurar “ser” ou “parecer” uma escultura ou um monumento escultórico. Ele poderá ser até mesmo interpretado como escultura (como uma escultura neoplástica ou construtivista russa ou algo similar), mas não é esta a intenção da arquitetura monumental moderna, que pretende se fazer legível enquanto arquitetura e a partir de seu estatuto próprio. O monumento poderá incluir, pela síntese das artes, a escultura ou outras artes, em um momento de sua história em que a autonomia entre os campos artísticos deverá permanecer resguardada¹⁰⁹. Ele transitará na divisa entre ser um objeto estético abstrato (e isto o aproximará da escultura abstrata) e se impor como objeto que marca sua autonomia como arquitetura, o que pressupõe uma nova relação com o espaço. São notáveis, entretanto, a sinergia e as correspondências entre desenvolvimentos no campo da escultura e aqueles que ocorriam contemporaneamente na arquitetura, o que se observa no painel¹¹⁰ traçado na década de 1920 por Moholy-Nagy (2005).

¹⁰⁹ A ideia do “complexo”, como defendido por Rosalind Krauss (1939-) (1984, p. 91) – ser ao mesmo tempo uma coisa e outra, arquitetura e escultura – não prevalece para os primeiros monumentos arquitetônicos modernos. Somente a partir dos anos 1950 o monumento arquitetônico irá se reaproximar da ideia de escultura para chegar aos conceitos dos “campos ampliados”, conforme sustentado em 1979 por Krauss (1984) para a escultura e, a partir dela, para a arquitetura, por Vidler (2015) em 2008, ou por Foster (2015b) em 2011 para a formação de um complexo entre a arquitetura e as demais artes.

¹¹⁰ Em seu panorama (2005, p. 96), marcado pelas ideias da evolução e da teleologia, há cinco “estágios” de desenvolvimento da escultura em relação ao “modo de lidar com o material”: o bloco, o modelado (cavado), o perfurado (atravessado), o suspenso e o cinético (móvel). Apesar desse modelo evolutivo, Moholy-Nagy procura convencer que esses estágios se repetem ou são retomados ao longo da história ((2005, p. 106) ou podem seguir desenvolvimentos autônomos, como no caso da escultura de povos da África ou da Oceania

As características que esse designer detecta na nova escultura são também vistas no trabalho de arquitetos como Le Corbusier ou Mies. Ele nota (2005, p. 155) que na escultura cinética (ou móvel), que seria para ele o último estágio de desenvolvimento da escultura, “o fenômeno original se altera: da escultura = material + relação de massa, passa-se para a forma abrandada, espiritualizada no mais alto grau: escultura = relações de volumes.” As impressões que um observador pode ter ao percorrer obras como o Pavilhão de Barcelona, de Mies, a sede da Bauhaus, de Gropius, o Palácio Gustavo Capanema, de Lúcio Costa e outros, ou o projeto de Le Corbusier para sede para a Liga das Nações e sua relação entre blocos e espaços abertos, são similares, por exemplo, às sensações descritas por Moholy-Nagy (2005, p. 160, grifo do autor) sobre aquilo que ele considera uma “escultura ‘circular integral’: em vez de um movimento, pelo menos um percurso de movimento pré-calculado”, algo que lembra as ideias da *promenade architecturale*¹¹¹ e da presença ativa do observador na fruição da obra.

Moholy-Nagy (2005, pp. 195-96) chama esta presença ativa do observador “a vivência orgânica do espaço”, para a qual contribuem, segundo ele, os sentidos da visão, da audição, do movimento e do equilíbrio. O espaço, para ele, é “uma relação posicional de corpos” (o que remete aos conceitos de Einstein). Seu viés biológico da questão (“os fundamentos biológicos da vivência do espaço estão dados para qualquer um...”) o leva às ideias do espaço vivencial e da percepção da arte como experiência vivida, que serão aprofundadas em 1934 por John Dewey (1859-1952)¹¹² em sua obra *Arte como Experiência* e retomadas em outras oportunidades, como nas revisões dos anos 1960, em especialmente nas relações das pessoas e seu meio urbano¹¹³, e no chamado às questões essenciais da arquitetura por Juhani Pallasmaa (2018) em 2017.

Mas Moholy-Nagy (2005, p. 200, grifo do autor) vê o cenário de seu tempo bastante diverso de uma situação desejável:

(2005, p. 130).

¹¹¹ A *promenade architecturale* é a proposta de Le Corbusier de definição de percursos caminháveis pelos quais o observador perceberia ativamente a arquitetura em sua integralidade.

¹¹² Filósofo norte-americano da corrente pragmatista (Peirce etc.)

¹¹³ Em trabalhos que vão desde o de Jane Jacobs (1916-2006) (*Morte e Vida nas Grandes Cidades*, de 1961) a publicações recentes como *Cidades para Pessoas*, por Jan Gehl (1936-).

O ‘homem erudito’ em geral não possui, hoje em dia, nem uma consciência, nem uma certeza do sentimento para julgar as obras arquitetônicas como configuração do espaço. ...

...Acrescenta-se a isso que seu ponto de partida [de alguns arquitetos ‘modernos’] é um enfileiramento de espaços internos, a partir de onde eles podem chegar muito bem a um tipo de solução funcional, entretanto nunca podem perceber a arquitetura como relação espacial a ser vivenciada.

Esse mesmo tipo de dificuldade de recepção da arte de seu tempo, mesmo pelos “eruditos”, é observada, conforme visto, por Greenberg (1996, p. 147) em 1954 em relação à percepção da arte abstrata. Como será visto a seguir, mais que critérios tradicionais trazidos dos séculos anteriores, a apreensão da arquitetura como lugar vivenciado e que requer participação ativa do observador torna-se ponto fundamental para a conceituação do monumento arquitetônico moderno.

1.9.2

Monumento moderno: espaço moderno

Em 1922 Moholy-Nagy (2005, pp. 162-63) e Alfred Kemény haviam redigido o manifesto *Sistema de Forças Dinâmico-Construtivo*, onde defendem pontos a serem compartilhados pelas artes que são essenciais à arquitetura e ao monumento modernos:

A construtividade vital constitui a forma de manifestação da vida e o princípio de todos os desdobramentos humanos e cósmicos. Transposta para a arte, hoje em dia ela significa tornar ativo o espaço, por meio de sistemas dinâmico-construtivos, ou seja, significa a construção integrada das forças que na realidade se contrapõem no espaço físico, e a sua construção no espaço que atua igualmente como força (tensão).

...em vez da construção material estática (relações de material e de forma), é preciso que seja organizada a construção dinâmica (construtividade vital, relações de força), na qual o material é empregado apenas como portador de força.

Dando continuidade à construção dinâmica singular, o resultado é o sistema de forças dinâmico-construtivo, no qual o homem, receptivo quanto à observação das obras de arte existentes até então, tem todas as suas potências aumentadas, tornando-se mesmo um fator ativo das forças que se desdobram.”

Princípios similares haviam sido defendidos dois anos antes pelos escultores Naum Gabo e Anton Pevsner em seu *Manifesto Realista*¹¹⁴:

¹¹⁴ Reproduzido em Moholy-Nagy, 2005, p. 162.

Renegamos o volume como forma de expressão espacial; o espaço não pode ser medido com um volume, da mesma maneira que um líquido não pode ser medido com a fita métrica. O que o espaço poderia ser, então, além de uma profundidade impenetrável? A profundidade é a única forma de expressão do espaço.

Na escultura, evitamos a massa física como forma de expressão espacial. Todo engenheiro sabe que a estática e a resistência de um objeto não dependem da massa. ...

Libertemo-nos do erro milenar da arte, proveniente do Egito, de considerar que apenas ritmos estáticos poderiam ser seus elementos. Preconizamos que como forma fundamental de nossa sensação de tempo, os elementos mais importantes da arte são os ritmos cinéticos.

Defendo que o monumento moderno deverá também se fundamentar na moderna concepção espacial, teorizada nas primeiras décadas do Movimento Moderno. Moholy-Nagy (2005, p. 202) defende o caráter cinético da nova arquitetura e afirma que esta deverá se basear em “relações de campos de força”. Para ele, o espaço – uma “relação de posição dos corpos” – da nova arquitetura deve se basear nas ideias da “matéria igual a força” e da “relação em vez da massa”. Esse entendimento de base científica (que inclui desenvolvimentos em disciplinas como a física de Einstein e sua Teoria da Relatividade) aplicado à arte abre para outros desenvolvimentos como sua compreensão (2005, p. 174; p. 211) da arquitetura como “expressão do material a ser superado, ou melhor, sublimado”, em que se direciona “do espaço fechado para o aberto, do espaço limitado para o espaço absoluto.”:

O material de construção é apenas um meio auxiliar, na medida em que pode ser empregado como portador de relações criadoras de espaço e separadoras de espaço. O meio de configuração mais importante é sempre apenas o espaço, de cujas leis a configuração tem de resultar.

O resultado é uma arquitetura que, conforme informado por Moholy-Nagy e reforçado posteriormente por Lewis Mumford em *The Culture of Cities* em 1938 deve negar o estático e celebrar o cinético. Ela será definidora, a meu ver, para a concepção do monumento moderno:

Antes, a partir de massas de construção visíveis, mensuráveis, bem proporcionadas, criavam-se corpos fechados, que eram chamados de configuração do espaço; as vivências atuais do espaço se baseiam no fluxo de entrada e saída das relações espaciais, em

uma interpenetração simultânea de dentro e de fora, de cima e de baixo, no efeito muitas vezes invisível de relações de forças que se encontram nos materiais. (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 203)

Moholy-Nagy (2005, p. 211) acrescenta:

Com isso, uma configuração atual do espaço não consiste na junção de massas de construção pesadas, nem na criação de corpos ocos, nem nas relações de posição de volumes ricamente articulados, tampouco consiste no enfileiramento de células singulares de volumes iguais ou diferentes.

A configuração do espaço é hoje, muito mais, um entretecimento de partes do espaço que, na maioria das vezes, estão consolidadas em relações de movimento invisíveis, mas claramente perceptíveis, em todas as direções dimensionais e convergências de forças.

A articulação dessa configuração do espaço é consumada: de modo mensurável, por meio de demarcações corporais; de modo não mensurável, por meio de campos de força torrenciais. Assim, a configuração do espaço se torna o entroncamento de existências espaciais eternamente fluidas: articulação direta do espaço, arrancada e incluída nos grandes recipientes da existência – configuração do espaço e não configuração do material de construção.

Nas críticas nos anos 1960 e 1970 ao Movimento Moderno estas propostas, fundamentais para a definição da nova arquitetura e seus monumentos, são vistas como uma “sacralização” do espaço, conforme colocado por Venturi *et al.* (2003, pp. 28-30), o que gerou o isolamento da arquitetura em relação às outras artes que com ela se combinavam e, com seus modos mais retóricos, lhe enriqueciam em significado (especialmente com o auxílio da figuração). O resultado¹¹⁵ termina sendo a negação de uma arquitetura escultural ou pictórica. Para eles, a ruptura de uma tradição iconológica da arquitetura procedeu-se – o que foi mais um dificultador dos processos de comunicação e simbolização necessários ao monumento. Mas, conforme será analisado a seguir, até mesmo o mais simples objeto ou forma geométrica podem suscitar significações e sentidos. Por um lado, o monumento a ser realizado no século XX é colocado na incômoda expectativa por uma imagem que represente e mantenha aspectos da história e da tradição. Por outro lado, por ser obra da atualidade, deve se apresentar como obra de seu tempo, e exibir formal e conceitualmente valores de sua época.

¹¹⁵ Para esses autores Wright e Le Corbusier algumas vezes se libertaram da ideia da “sacralização” do espaço.

1.10

A complexidade de um cubo preto

O cubo terá, portanto, revelado sua complexidade no momento mesmo em que chegamos a seu caráter de elemento simples. Porque ele é resultado e processo ao mesmo tempo; porque faz parte tanto do universo infantil quanto dos pensamentos mais elaborados, por exemplo, as radicais exigências a que a arte contemporânea destinou o mundo das figuras, desde Malevitch, Mondrian ou El Lissitzky.

Georges Didi-Huberman (2014, p. 88)

A simplicidade formal de um cubo negro, como o criado em 1962 pelo escultor norte-americano Tony Smith (1912-1980), pode trazer complexidades desde que compreendidas as informações históricas, culturais e de memória que ele pode instigar. Estas não são óbvias ou explícitas no próprio corpo da obra e participam de um processo de apreensão que é, em última instância, pessoal. Para tentar compreender a complexidade de um cubo pode ser necessária a percepção fenomenológica. Marilena Chaui (1996, p. 11) esclarece o modo como Husserl, por seu conceito de fenomenologia, compreende a apreensão de um objeto pela consciência:

As coisas, segundo Husserl, caracterizam-se pelo seu perspectivismo, pelo seu inacabamento, pela possibilidade de sempre serem visadas por *noesis*¹¹⁶ novas que as enriquecem e as modificam. As ideias ou conceitos, ao contrário, caracterizam-se por seu aspecto globalizador, total e acabado.

Quando se busca compreender uma obra como este cubo de Smith, se está sempre chegando a apenas uma dentre suas “infinitas percepções” (CHAUÍ, 1996, p. 11)¹¹⁷. Isto traz para a obra “a *transcendência* da coisa, que a torna inesgotável” (enquanto há, por outro lado, “a *imanência* da ideia, que a torna completamente definida pela e para a consciência”) (CHAUÍ, 1996, p. 11, grifos do autor). A obra, um segundo passo após uma obra semelhante, mas de menores dimensões, realizada meses antes naquele mesmo ano, é uma das obras marcantes do minimalismo norte-americano dos anos 1960 e foi objeto de investigação pelo francês Georges Didi-

¹¹⁶ Chauí (1996, p. 70) explica que as *noesis* são definidas por Husserl como os atos da consciência quando se visa algo, são “atos (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão etc.) com os quais se visa algo”; são intenções e se diferenciam dos *noemas*, que são aquilo a que visam as *noesis*.

¹¹⁷ A autora explica como as coisas, diferentemente das ideias, estão sempre abertas a percepções.

Huberman (1953-) (2014, p. 55; p. 61). Segundo este filósofo e historiador da arte pode-se tentar compreender este cubo por sua aparência, partindo de entendimentos como os dos artistas minimalistas norte-americanos Frank Stella (1936-) (2009, p. 131) – “O que você vê é o que você vê.” – e Donald Judd (1928-1994) (2009, p. 137) – “Arte é algo que se olha”. O filósofo (2014, p. 95; pp. 113-16, grifos do autor) entende, entretanto, que se pode relativizar as afirmações desses artistas e se acercar deste cubo como uma “imagem dialética”, “portadora de uma latência e de uma energética”, que “exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela”:

... uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória.

O conceito de “imagem dialética” é tomado por Didi Huberman (2014, p. 113-14, grifos do autor) a Walter Benjamin (1892-1940)¹¹⁸, para quem, para se tentar compreender “a existência simultânea da modernidade e do mito”, se deveria “refutar *tanto* a razão “moderna” (a saber, a razão estreita, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do pós-modernismo) *quanto* o irracionalismo “arcaico”, sempre nostálgico das origens míticas...”.¹¹⁹

Creio que sob este tipo de visada um cubo preto pode provocar percepções que se alargam e se complexificam à medida em que se aceita a percepção fenomenológica para se enfrentar os objetos da cultura e se compreende que com a consolidação da “tradição do novo” (Rosenberg. 1972, p. xv) são incorporadas na modernidade inéditas informações à percepção do objeto artístico. Por esse viés a imagem de impenetrabilidade e negação à comunicação dada pela simbologia desta forma e desta cor vai-se dissipando e mesclando com outras informações e compreensões, não dadas de antemão, mas percebidas fenomenologicamente, à medida em que se absorve da obra sua carga cultural.

¹¹⁸ Filósofo e sociólogo alemão. O conceito é citado (cf. Didi-Huberman, 2014, p. 114) em *Paris, Capital do Século XIX – O Livro das Passagens*.

¹¹⁹ Observa-se que há convergência entre o ponto de vista defendido por Benjamin e o que será defendido em 1951 por Lewis Mumford em *Arte e Técnica*, conforme visto.

Didi-Huberman (2014, p. 91; pp. 122-27) atenta para as relações antropomórficas e de escala humana existente nesta obra. O cubo de Tony Smith, um arquiteto que manteve seu escritório até meados da década de 1960¹²⁰, tem em cada lado 1,83m (seis pés – a mesma dimensão do *Modulor* de Le Corbusier). Didi-Huberman (2014, p. 93) também observa que a escultura tem por título *Die*, que tanto significa um objeto/jogo – o dado, o jogo de dados – quanto um verbo/ordem/sugestão – morrer/morra, além de remeter às palavras da língua inglesa *I* e *Eye*. Realiza, assim, também por meio de seu título jogos de linguagem e contradição. Além disso, a obra age e interfere em seu espaço e convida à reflexão sobre o vazio, o cheio e a percepção desses sentidos.

Tais percepções podem ser realizadas somente por um observador atento e ativo, que incorporou a tradição trazida pelo moderno e consegue compreender sua linguagem. Somente deste modo se pode compreender as complexidades de um cubo preto ou outros objetos da arte e da arquitetura que não contam com as possibilidades de comunicação dadas pelas obras de base figurativa. Da presença objetiva dada pelo objeto se deve saltar para buscas ampliadas para sua apreensão, mesmo entendendo que se chega apenas a uma perspectivação, ou seja, a um juízo¹²¹.

1.10.1 A complexidade da arquitetura moderna

Pode-se parar diante de qualquer obra expressionista-abstrata por muito tempo, andar para a frente e para trás, e analisar as densidades do pigmento, a inflexão e todo o trabalho pictórico do pincel durante horas. Mas particularmente eu não gostaria de fazer isso, e também não pediria para ninguém fazê-lo diante das minhas pinturas. Mais ainda, gostaria de proibir as pessoas de fazer isso diante das minhas pinturas.

¹²⁰ Foi aluno de Moholy-Nagy na New Bauhaus School em Chicago, a partir de 1937 e trabalhou com Frank Lloyd Wright até abrir seu escritório próprio. Ver <https://www.britannica.com/biography/Tony-Smith>.

¹²¹ Husserl (1996, p. 36, grifos do autor) deixa bastante clara a diferença entre a percepção e a significação: “Consideremos um exemplo. Olho para o jardim e exprimo a minha percepção por meio das palavras: *um melro voou*. **Qual é aqui o ato em que reside a significação?** Pelo que foi exposto na Investigação I, acreditamos poder afirmar: não é um perceber, ou pelo menos, não é somente um perceber.” Ou, mais adiante (1996, p. 39, grifos do autor): A percepção **realiza**, portanto, a **possibilidade** de desdobramento do visar-isto, juntamente com a sua relação determinada ao objeto, por exemplo, a este papel diante dos meus olhos; mas, segundo nos parece, ela própria não constitui a significação nem sequer parcialmente.”

Frank Stella, 1964 (Stella, 2009, p. 131-32)

Embora possa haver parentesco formal entre as obras minimalistas dos anos 1960 e os objetos de linhas abstratas da arquitetura moderna da primeira metade do século XX, creio que haja, pelo menos na intenção de seus autores, aspectos bastante diversos entre essas manifestações. Diferentemente dos objetos minimalistas, que, de acordo com os discursos de seus autores, deveriam ser vistos apenas pelo que se apresentam em sua configuração concreta de objeto, a arquitetura moderna da primeira metade do século parece, a meu ver, ter sempre “desejado” (Mitchell, 2015, pp. 165-171) dizer algo e suscitar significados já desde sua concepção. Os jogos formais e volumétricos, a configuração dos espaços em articulação “pediam” uma compreensão, uma decifração; exibiam-se como realizações não só de seus autores, mas também da cultura de seus países; pretendiam ser admiradas não só por sua destreza na resolução de requisições impostas e programas a serem contemplados, mas também por sua imagem. Quanto aos objetos minimalistas, Didi-Huberman (2014, p.95) desconfia de sua tautologia. Propõe, para seu enfrentamento, o embate fenomenológico, capaz de lhes acessar seu caráter de “imagens dialéticas”. Entende (2014, p. 66, grifo do autor) que há a experiência, e mais que isso, “*experiências*, ou seja, diferenças”.

Entendo que para a arquitetura moderna o mesmo tipo de enfrentamento fenomenológico, subjetivo, pessoal deve ser adotado na tentativa de sua percepção. Como visto, historicamente a arquitetura contou até o século XIX com o poder didático e comunicativo das imagens figurativas. A iconografia e a iconologia poderiam ser suficientes para a “leitura” de um monumento ou uma obra arquitetônica. Com a arquitetura moderna, esses sistemas podem se mostrar ineficazes para essa “leitura”. Zevi (1989, p. 161) observa que na modernidade os conceitos da *Ein-fühlung* são tomados como meio de desvendamento do fenômeno arquitetônico; linhas, formas e volumes suscitariam “estados de espírito”: “Olhando as formas arquitetônicas, nós vibramos em simpatia simbólica com elas.” Mas o caráter teleológico desta teoria não permite aberturas às “complexidades e contradições” (VENTURI, 1995) que a arte e a arquitetura do século XX compreendem. Para estas uma nova presença do observador se torna fundamental no processo de apreensão. Quando se aceitou que a percepção do objeto artístico depende não somente do objeto e do receptor, mas também da relação, única, que se estabelece entre eles

abriu-se o caminho para uma compreensão mais verdadeira de objetos que não poderiam contar com sistemas objetivos (figurativos) de comunicação. Esse é o modo da fenomenologia da percepção, conforme conceituado no início do século por Husserl¹²² e posteriormente desenvolvido por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)¹²³.

O processo da percepção fenomenológica exige, no entanto, muito mais do observador que os processos contemplativos, de mais fácil recepção, possíveis pela proximidade das obras clássicas ou realistas. O embate fenomenológico com uma obra artística ou arquitetônica abstrata moderna, por exigir do observador uma presença mais ativa, sensorial e intelectualmente, pode ser, assim, bastante frustrante, especialmente se o observador não se acerca do objeto conforme este lhe solicita.

Robert Venturi, um dos mais reconhecidos críticos da dificuldade de comunicação da arquitetura moderna, fornece, a meu ver, uma acertada consideração sobre as estratégias para a simbolização adotadas pelos arquitetos modernos. Venturi *et al.* (2003, pp. 126-27, grifo dos autores) afirmam que os arquitetos modernos adotariam um simbolismo não explícito, mas “implícito em suas formas arquitetônicas puras”, que deveria ser lido

na fisionomia sem decoração do edifício, por meio de associações e da experiência passada; ele oferece camadas de significação para além da mensagem “expressionista abstrata”¹²⁴ derivada das características fisionômicas inerentes às formas – o tamanho, a textura, a cor e assim por diante. Esses significados vêm de nosso conhecimento de tecnologia, da obra e dos escritos dos criadores modernos, do vocabulário da arquitetura industrial e de outras fontes.

Na arquitetura moderna, quanto mais neutro o objeto, mais ele parece exigir da fenomenologia para ser percebido. Maior a economia de meios, maior a dificuldade de se acercar da essência de cada obra. E, diferentemente do discurso dos minimalistas dos anos 1960, a arquitetura moderna parece, a meu ver, dar sempre indícios de uma essência a ser perscrutada: ela não é apenas o que vemos.

¹²² A primeira publicação das Investigações Lógicas se dá em 1900.

¹²³ Filósofo francês que exhibe seu pensamento sobre a percepção da arte em obras como *A Fenomenologia da Percepção* (1945) e textos sobre pintura como *O Olho e o Espírito* e *A Dúvida de Cézanne*.

¹²⁴ Venturi *et al.* (2003, p. 132) explicam adiante o que seria o expressionismo na arquitetura moderna: a concentração “na expressão dos próprios elementos arquitetônicos na expressão da estrutura e da função”, mas que “tornou-se um expressionismo seco, vazio e tedioso – e, no fim das contas, irresponsável”.

A arquitetura moderna pede que se entenda sua construção interna, seu processo de formação (e talvez por isso seja tão importante o uso dos vidros e das transparências, sejam elas literais ou fenomenais¹²⁵, que exibem o processo formativo de cada obra). Ao mesmo tempo, ela não se oferece clara como significado, não é facilmente legível. Não há nela processos denotativos de linguagem, e até mesmo em seus aspectos conotativos a arquitetura moderna é sempre enigmática e aberta a qualquer tipo de interpretação. Ela apresenta questões – construtivas, de funcionamento, estéticas. Sua transparência não a faz ser decifrada; ao contrário a exposição de sua estrutura, seu esqueleto, se coloca como mais um elemento a ser desvendado. Seus espaços interno e externo também exigem compreensão. Não basta estar no espaço da arquitetura; há que se experimentar, percorrer, perceber – o mental e o sensorial são continuamente solicitados para que se completem os sentidos intelectual e cinético desejados por esta arquitetura. A forma deve se apresentar como inédita, surpreendente, deve ser dinâmica e inquieta, e exige uma resposta que deve ser dada no momento mesmo do embate pelo ser histórico, social, inserido em seu tempo e entendedor consciente deste.

Ao longo do século, como será visto, passa-se da aposta inicial na forma moderna, geométrica e apresentada como possibilidade, às formas da memória, do arquétipo, com toda sua complexidade. Estas últimas (como, por exemplo, algumas obras de Le Corbusier), mesmo que tomadas e criadas depois das tragédias humanas vistas na Segunda Guerra, não se apresentarão pelo caráter de um idealismo nostálgico – formas de simples remissão ao passado – mas manterão, ao contrário, o sentido progressista típico do Movimento Moderno, sempre em compromisso com a criação do novo (somente a partir dos anos 1960 se verão formas mais “displicentes”, originárias de uma atitude de desdém ou questionadora em relação aos ideais modernos). Essas formas novas, criadas a partir da memória e do arquétipo, embora mais próximas de possíveis desvendamentos, continuarão ainda a exigir alto grau de compreensão intelectual ou sensorial. O observador nem sempre se dispõe a esse confronto para decifrar questões que continuam a lhe ser propostas, e o distanciamento entre obra e receptor segue existindo, com o comprometimento do processo comunicativo. Nesse confronto o observador parece sempre sair do lado perdedor e retribui a essa arquitetura com rejeição.

¹²⁵ Ver Colin Rowe, 1985, pp. 159-84.

Não há na arquitetura moderna da primeira metade do século o sentido tradicional da retórica. Talvez mais que compreendida, a arquitetura moderna deve ser apreendida, e essa apreensão se dá sempre de modo incompleto – há sempre a sensação de que há algo mais a se desvendar ali, ou de que ali há mesmo a intenção de se questionar e nada resolver. A síntese das artes poderá complementar a arquitetura e auxiliá-la em seu processo retórico, mas o objeto arquitetônico em si manterá sua aura indecifrável de objeto abstrato. A retórica somente retornará à arquitetura nos anos 1960, com a arquitetura pós-moderna, que a contesta.

Não se deve, a meu ver, no entanto, inferir que a arquitetura moderna seja isenta de significados e simbolizações. Eles parecem, ao contrário, ser maiores que os objetos que os contém, como se nesses objetos não houvesse espaço suficiente para serem expressos todos os altos ideais humanistas que os grandes arquitetos modernos defenderam. Parecem ser objetos que preferem que sejam compreendidos por seu silêncio que por seu excesso retórico, permitindo, através desse silêncio a leitura de cada um por meio de sua percepção intelectual, sensorial e fenomenológica. Acredito que é daí que se deve buscar nas propostas da arquitetura moderna um sentido de humanidade, muitas vezes rejeitado e contestado por seus críticos. É por um viés geométrico e abstrato que essa arquitetura tenta, com pouco êxito, deve-se admitir, se humanizar. Mas as propostas modernas devem ser entendidas sempre como apostas na humanidade e seu poder.

1.11

A nova monumentalidade

Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Manoel de Barros

Na época em que se dá o debate sobre a monumentalidade na arquitetura do século XX já havia, a meu ver, exemplares construídos de monumentos modernos, que contemplavam as noções de monumentalidade por meio dos novos enfrentamentos em relação à percepção pelo observador e também em relação à história.

Os novos monumentos deveriam ser percebidos de modo fenomenológico, em vez de apenas contemplativo, por um receptor atento a seu tempo e sua cultura. Este modo fenomenológico deveria incluir um novo entendimento do espaço, a partir das noções propostas pelo cubismo e outros movimentos da vanguarda e seus manifestos, teorias como as propostas por Moholy-Nagy ou outros e por meio de uma relação espaço-tempo-arquitetura, conforme posteriormente sintetizada por Giedion em seu livro *Espaço, Tempo e Arquitetura*, de 1941, no qual se reporta (1941, p. 466) até mesmo aos conceitos de simultaneidade apresentados no trabalho *Eletrodinâmica dos Corpos em Movimento*, de 1905, de Albert Einstein. O processo se desliga da relação de apreensão passiva com o objeto arquitetônico para se basear no modo de percepção que se dá entre o objeto e seu receptor, por meio de uma construção intelectual e sensorial. O espaço se torna o “protagonista da arquitetura” (ZEVI, 1989, p. 17). A edificação deverá “alcançar aquela configuração dinâmica do espaço que corresponde à sensibilidade, ao sentido da vida na sociedade moderna.” (ARGAN, 1993, p. 85). Os materiais e técnicas deverão estar em sintonia com o tempo e seus desenvolvimentos, e a edificação deverá expressar sua sociedade e cultura e, com isso, em termos de celebração e comemoração, estará muitas vezes mais ligado ao presente e ao futuro que ao passado.

Em algumas obras de meados do século se observa de modo mais claro a relação com a história, ainda que esta possa aparentemente estar sendo negada: em vez da história valorizada no século XIX e seu interesse pelas descobertas das antigas civilizações e suas contribuições a um suposto progresso contínuo, vai aos poucos surgindo uma noção de história menos filológica ou documental e mais interes-

sada no humano em sua essência, buscada desde estágios da formação de sua cultura e seus arquétipos até suas conquistas recentes, sendo aí incluída a arquitetura em seu lugar na cultura. As fontes deixam de ser a antiguidade greco-romana e as estruturas políticas do poder autocrático ou do poder religioso para incorporar, ou não, fatos culturais ligados à democracia e à pessoa comum como participante ativo nos processos sociais. Os desenvolvimentos nesta vertente correspondem à proposta de Giedion (1944, p. 551, tradução nossa) por uma retomada do primitivo para a arquitetura, mas também à releitura da história da arquitetura e à adoção de volumes mais compactos, que remetessem a uma significação unificada para o conjunto. Le Corbusier, entre suas várias fases e posturas, é o arquiteto que, a partir dos anos 1930, exemplificaria este tipo de monumentalidade e simbolização por meio de uma espacialidade marcada pelas noções da forma e do volume e que deve ser vivenciada por meio da apreensão fenomenológica.

Outros monumentos, também baseados na percepção fenomenológica e no novo entendimento do espaço, tinham como proposta, entretanto, um desligamento mais incisivo quanto às soluções formais e visuais trazidas pela tradição. Eles não deixarão, entretanto, de incluir noções tradicionais que inevitavelmente se sobrepoem a propostas e programas dos manifestos de vanguarda artísticos ou arquitetônicos da época. Eles se diferenciam muito, como imagem, dos monumentos convencionais por poderem ter uma imagem de maior leveza, dinamicidade e menor efeito de massas em sua percepção pelo observador. Enquanto a monumentalidade que aceita mais facilmente o legado da tradição tem diante de si um caminho mais garantido de aceitação pública, a monumentalidade que propõe como princípio a rejeição desse legado passa por um processo mais lento para a consolidação de sua recepção e compreensão, confrontando mais radicalmente as noções tradicionais de massa, volume e grandeza, e renegando, para a construção do inédito, o uso de símbolos consolidados na história para buscar no jogo de linhas, planos, espaços e interpenetrações uma nova simbolização. Embora possa parecer o contrário, essa monumentalidade tem afinal nas pessoas seu centro de atenção e depende delas para existir e se colocar simbolicamente como estrutura da cultura de seu tempo. Ela será caracteristicamente vista nas obras de Mies van der Rohe a partir da década de 1920.

Essa relação de negação da tradição não deve, entretanto, ser tomada de forma a categorizar duas divisões, visto que haverá sempre soluções intermediárias. De qualquer modo, surgiram já nas primeiras décadas da arquitetura moderna

exemplares que tratavam edificações especiais e comemorativas por meio de novas visadas. Edifícios como o Pavilhão de Barcelona, de 1928-29, por Ludwig Mies van der Rohe, o Pavilhão Espanhol em Paris, de 1937, por Josep Lluís Sert e Luís Lacasa, ou o *Pavillon des Temps Nouveaux*¹²⁶, na Exposição Universal de Paris de 1937, por Le Corbusier, possuíam este tipo de qualidade monumental que, em vez de baseada nas noções tradicionais de grandeza, massa, volume, fixidez, condensação de energia e perenidade, se fundavam nos ideais modernos de adaptabilidade, leveza, dinamismo, fluidez, transmissão ou troca de energia e mesmo transitoriedade, podendo até mesmo ser estruturas de pequeno porte.

Essa monumentalidade estaria mais próxima da ideia de espaço moderna, conforme defendida por artistas e arquitetos como Moholy-Nagy, Frank Lloyd Wright e Antonio Sant'Elia, e dos conceitos filosóficos da fenomenologia transcendental (Husserl)¹²⁷ e a fenomenologia da percepção (Merleau-Ponty)¹²⁸. O novo monumento, que deveria ser uma radical contestação das ideias consolidadas no século XIX para um monumento, deveria incluir a concepção moderna do espaço, cujos primeiros desenvolvimentos são detectados por Argan (2004, p. 143, grifo do autor) em Wright e nos artistas do grupo *De Stijl*:

A tese é que o espaço não se configura mais como forma fechada, como cubo perspectico, mas como forma ilimitadamente aberta, como divergências de planos a partir de uma reta, que tem valor de eixo ou de geratriz. A simples palavra “geratriz” basta para nos advertir que este espaço é possibilidade e movimento. Por isso, o equilíbrio não será mais o resultado de uma simetria, de uma relação estática de proporções, mas de uma compensação dinâmica de volumes e de superfícies, de ângulos de rotação e de braços de alavanca, enfim de um ritmo de movimento predisposto e condicionado pela planta.

¹²⁶ Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1934-1938*, pp. 158-69.

¹²⁷ Segundo Marilena Chaui (2004, p. 203), a noção de fenômeno por Hegel é reconsiderada por Husserl. Para este, “Além das coisas materiais, naturais e ideais, também são fenômenos as coisas criadas pela ação e pela prática humanas (técnicas, artes, instituições sociais e políticas, crenças religiosas, valores morais etc.). Em outras palavras, os resultados da vida e da ação humanas – aquilo que chamamos de cultura – são fenômenos, isto é, significações ou essências que aparecem à consciência e que são constituídas pela própria consciência.”

¹²⁸ Chaui explica (2004, p. 206) que filósofos como Merleau-Ponty e Heidegger entendem que: “A realidade ou o Ser não é o Objeto-Coisa, sem a consciência. Mas também não é o Sujeito-Consciência, sem as coisas e os outros. A realidade ou o Ser é o cruzamento e a diferenciação entre o sensível e o inteligível, entre o material-natural e o ideal-cultural, entre o qualitativo e o quantitativo, entre o fato e o sentido, entre o psíquico e o corporal etc.”

Abrindo caminhos a outros arquitetos, Wright é, segundo Argan (2004, p. 143), aquele que compreende o espaço como fenômeno:

Se o espaço é produto da construtividade interna da consciência, uma estrutura da mente humana que quer entrar em relação com a realidade externa, o espaço permanecerá de fato mera hipótese ou postulado abstrato enquanto esta atividade construtiva concreta que é a arquitetura não o determinar como forma.

Essa monumentalidade de base na “construtividade interna da consciência” dada pelo novo espaço moderno se desliga da noção de contemplação passiva do objeto, mais típica aos padrões acadêmicos de recepção do objeto artístico, em busca de novos modos de percepção. Nesse novo tipo, o da percepção fenomenológica, a qualidade monumental está muito mais dependente do ato mental e físico da percepção, ou seja, da pessoa e da relação entre objeto e receptor, que do objeto em si. O valor é agregado à ação da recepção, mais que ao objeto. Remetendo ou não à história, esta monumentalidade pode incluir os conceitos sociais e democráticos pregados pela arquitetura moderna, que deveriam se manifestar de modo a rechaçar relações com o poder autocrático ou religioso, para poder ser fruída democraticamente, como ideia e não apenas como imagem. Este tipo de reconhecimento só é possível com a revisão de conceitos filosóficos, o questionamento da visão cientificista e a valorização de aspectos da subjetividade, o que se intensifica em meados do século.

Ainda assim, a atenção aos conceitos citados acima não garante a uma obra arquitetônica a qualificação como um monumento. Será, então, o reconhecimento (o juízo de valor) das intenções simbólicas existentes na obra o que, no tempo de sua criação ou posteriormente, a tornará aceita como monumento. Esse juízo a diferenciará de outras obras que, embora de grande qualidade, não devem ser consideradas monumentos. As intenções simbólicas presentes no monumento moderno nem sempre se diferenciam daquelas existentes no monumento tradicional – em sua essência elas permanecem, mas tomam novas formas, novos meios de percepção em nova relação com as pessoas, a política, a economia e a sociedade.

Ao arquiteto moderno coube, assim, o desafio de, a partir de premissas programaticamente contrárias às premissas tradicionais, criar o monumento moderno que exibiria por meio da compreensão ativa e intelectual-sensorial do fruidor seu

processo constitutivo, sua engenhosidade, ou seja, sua arquitetura, para se chegar afinal à ideia do monumento como uma “imagem dialética” benjaminiana, conforme exposto acima: uma imagem original, mas que inevitavelmente absorverá a história; uma imagem que, apesar das intenções de rejeição da tradição pelos modernos, é “realmente inventada da memória”; uma imagem que questiona tanto a “razão ‘moderna’” quanto o “irracionalismo ‘arcaico’” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 113-14, grifos do autor).

O tipo de monumento moderno mais bem aceito por críticos, arquitetos e público geral foi aquele que aliou noções modernas com revisitações das características tradicionais dos monumentos como a grandeza, a massa e a potência formal. Com os desenvolvimentos da arquitetura moderna esse tipo, que inicialmente renege modos tradicionais de simbolização, acabará buscando o uso de símbolos e até mesmo se aproximará formalmente da figuração, encontrando na própria história humana fontes de relações de compartilhamento e inspiração. Mas as noções modernas de espaço, volume etc. se colocavam em tal oposição às noções tradicionais de entendimento do monumento que mesmo esse tipo passou por um longo processo de aceitação. Isto não impediu, a meu ver, expressões decididamente modernas, em que a noção da unidade formal se conjuga aos conceitos da arquitetura moderna e em que questões de escala muitas vezes deixam de ser condicionantes para incluir aspectos que são mais pertinentes ao monumento, como a significação ou a inclusão do fruidor como participante ativo no processo perceptivo, não importando, portanto, se sua configuração formal segue antigos modelos ou noções como a de tipologia. De qualquer modo, o monumento deverá pertencer a seu tempo e ser objeto de cultura em seu momento histórico (mesmo que este pertencimento seja pela negação de modelos históricos – essa era afinal uma premissa de embate dos modernos com a história): “Enfim, a arte não será mais um contemplar, um refletir ou um admirar; será, em vez disso, o signo da presença ativa do homem (e insistimos, do homem histórico, civil) na realidade. (ARGAN, 2004, p. 150).

Na sociedade industrial as primeiras estruturas de porte monumental que não se baseavam em conceitos tradicionais para o tema foram objeto de polêmica. Foi o caso dos pavilhões da Feiras Universais do século XIX, em que existia, conforme Argan (1993, p. 85) a geometria dos volumes liberada do peso da massa da construção, a volumetria transparente, com eliminação da distinção espacial e de luminosidade entre interior e exterior e predomínio do vazio em relação ao cheio

(com o uso do vidro e dos pilares metálicos delgados). Monumentos de pequenas dimensões tampouco foram, mesmo por críticos e especialistas, logo reconhecidos como tal, e talvez por isso obras como o Palácio Gustavo Capanema¹²⁹ e o projeto de Le Corbusier para o concurso da Liga das Nações tenham sido considerados portadores da noção de monumentalidade por Giedion enquanto obras de menor porte, como os pavilhões da Alemanha em Barcelona em 1929 e da Espanha em Paris em 1937 não tenham participado de sua consideração. Somente muitas décadas depois essas obras foram revaloradas por atualizações críticas, como, por exemplo, a revisão crítica sobre o Pavilhão de Barcelona ou a realizada por Comas (1987, pp. 137-149), que oferecerá uma compreensão mais plena do sentido fenomenológico no Palácio Gustavo Capanema, enfatizando nele uma monumentalidade moderna, dada mais pela noção da *promenade architecturale* que pelos aspectos dimensionais da obra.

A partir das primeiras décadas do século XX, com as vanguardas artísticas, vários conceitos desde muito tempo aceitos passam por importante reavaliação. Vários paradigmas são questionados e o sentido de valor de arte vai-se destacando da fisicalidade do objeto artístico e da técnica utilizada por quem o produziu para se fixar no observador e no processo que ocorre entre este e o objeto. Em Marcel Duchamp, importante figura nesse cenário de questionamento de paradigmas, existe também a possibilidade da negação deste sentido. Duchamp formula como questão ao mundo da arte se o que determina o caráter de arte a um objeto é o juízo. Faz isso retirando do mundo real um objeto corriqueiro e transportando-o para o mundo da arte: “Assim, o que determina o valor estético já não é um procedimento técnico, um trabalho, mas um puro ato mental, uma atitude *diferente* em relação à realidade.” (Argan, 1993, p. 358, *grifo do autor*).

De modo similar, a noção trazida por Riegl (2014, pp. 79-83) de “valor de arte relativo”, em confronto com o “valor de arte absoluto”, também se apoia na ideia do “querer da arte moderno” (assumindo valores “positivos” ou “negativos”), o que corresponde a uma noção de juízo. Mesmo que se apoie em fatores que possam se ligar às noções da concretude da matéria – como a grande dimensão, o sentido estático, a sensação de peso, ou qualquer outro aspecto tradicional – para a sua

¹²⁹ Desenvolvido a partir de 1936 para sediar o Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros a partir de estudos iniciais de Le Corbusier, com modificações feitas pelos brasileiros.

avaliação é sempre um sentido subjetivo aquilo que por fim confere a uma obra arquitetônica seu caráter de monumento; há um juízo. Desse modo, a intenção monumental nem sempre garante o lugar de monumento a uma obra. De modo inverso, uma obra não intencionalmente monumental pode vir a ser considerada um monumento. Na modernidade, portanto, as noções do juízo e da fenomenologia da percepção e devem ser entendidas como inerentes à ação de concessão de monumentalidade a uma obra. Em última instância, é sempre o observador/fruidor aquele que define o que é um monumento. Este entendimento, que hoje não parece novo nem surpreendente, não era tão facilmente aceito na primeira metade do século passado, quando a racionalidade positivista e o empirismo se colocavam mais fortemente como bases para o pensamento na arte.

Mas a permanência da visão tradicional levou muitas vezes, para edificações que requeriam a imagem da monumentalidade, a um retorno a padrões formais pre-existentes (classicistas). Mesmo dentre arquitetos e críticos que participaram no debate da monumentalidade, sua formação acadêmica, juntamente com a especificidade do tema que era quase uma antítese dos programas mais caracteristicamente modernos, lhes impôs, a meu ver, modelos que dificultaram a compreensão do monumento como uma estrutura que, por ser produto de seu tempo, deveria também ser moderna.

Ainda assim, alguns arquitetos modernos projetaram e algumas vezes construíram edificações que, intencionalmente monumentais ou não, correspondiam ao novo entendimento da arquitetura e do espaço, mesmo que quase sempre partindo de suas formações acadêmicas tradicionais ao utilizar elementos conceituais trazidos de suas bases clássicas-Beaux-Arts: tanto pela adoção da composição por meio dos “elementos de arquitetura” (Guadet *apud* Banham, 2013, pp. 36) (as superfícies de paredes, divisões e lajes e pilares), como pela articulação e jogo de seus “elementos de composição” (Guadet *apud* Banham, 2013, p. 35) (corpos arquitetônicos, blocos ou pavilhões).

Compreende-se, com isso, que houve manifestações de monumentalidade moderna antes ou paralelamente aos debates propostos por Giedion, Mumford e outros. Essas obras podem, assim, não ter sido consideradas como tal por prevalecerem no meio da crítica artística e arquitetônica valores ainda tradicionais de análise, que dificultaram a aceitação ou mesmo a compreensão das novas propostas surgidas a partir dos conceitos trazidos pela modernidade. A análise dos discursos

no debate ocorrido sobre a monumentalidade moderna e os meios de simbolização pela arquitetura moderna entre o final dos anos 1930 e os anos 1950 confirma esta hipótese e evidencia a aplicação de parâmetros tradicionais e acadêmicos para a valoração do caráter desta monumentalidade.

Em vez de se restringir ao tema da monumentalidade, o debate se torna oportunidade de revisão de temas fundamentais para a prática e o discurso arquitetônicos, como a simbolização e a comunicação, ou os papéis do urbanismo na construção da modernidade e da integração entre as artes para a retomada da arquitetura como elemento de significação nas cidades. O debate termina por definir caminhos a serem desenvolvidos a partir dos anos 1950 tanto para edificações monumentais em geral quanto para certa parte da produção da arquitetura moderna¹³⁰.

Há dois textos escritos por Giedion que tratam especificamente do tema da monumentalidade e da simbolização e que intensificam os questionamentos que já haviam sido lançados por Loos, Oud, van Doesburg, Behrendt e Mumford. No primeiro texto, publicado em 1944, Giedion convida os arquitetos a empreender a terceira etapa do Movimento Moderno – a da busca da monumentalidade. O segundo texto, embora tenha sido escrito em 1943, somente foi publicado alguns anos depois. Foi concebido em conjunto com o pintor Fernand Léger e o arquiteto Josep Lluís Sert. O trabalho e o pensamento de cada um destes três profissionais não só trazem importantes aportes para as questões tratadas neste trabalho, mas ajudam a compor novos entendimentos para o monumento, a arquitetura e o urbanismo. Além desses três autores, Le Corbusier e Mies van der Rohe são, a meu ver, os arquitetos cujas obras se relacionam nesse período mais pontualmente com os temas da monumentalidade e a simbolização moderna e serão por isso também estudados neste trabalho.

Fernand Léger se destaca, no quadro de formação e consolidação do sentido dos prováveis monumentos arquitetônicos modernos, pelo fato de não ser arquiteto ou crítico de arquitetura. No entanto, temas que trata em sua obra e pensamento, como a síntese das artes, a relação entre abstração e figuração e a relação destas com a significação e a simbolização, são fundamentais para a conceituação do monumento na modernidade.

¹³⁰ Para edificações que, embora não monumentais, não eram concebidas apenas sob as imposições econômicas e de dar lucro ao mercado imobiliário.

A relação de trabalho estabelecida entre Léger e alguns arquitetos modernos, principalmente na parceria com Le Corbusier, gera para ambas as partes desenvolvimentos artísticos e influências mútuas. A integração entre as artes ou síntese das artes – a arquitetura, a arte mural, a escultura, a pintura e o paisagismo em um todo em busca de expressão e significação – da qual Léger é um dos maiores incentivadores e realizadores, seria estratégia de atuação pela qual a arquitetura moderna, em sua ideologia democrática, poderia se tornar veículo mais efetivo de comunicação tanto para as massas quanto para as elites intelectuais, podendo se pretender também a qualidade monumental.

Através da síntese das artes a presença das demais artes visuais como integrantes do complexo arquitetônico se torna uma estratégia encontrada pelo Movimento Moderno de efetivação, por meio da forma abstrata da arquitetura em conjugação com a figuração presente nas demais artes, de uma comunicação mais direta com o público. Léger não só realizou diversos trabalhos marcados pela integração entre sua arte muralista ou sua pintura de cavalete com os espaços arquitetônicos como também defendeu a estratégia moderna da integração entre as artes. Ele atua sobre a parede de modo que a transformação desta também seja elemento de transformação de todo o espaço que ela delimita. Compreende que a arte mural tem o poder de transformação da parede em elemento constitutivo de um monumento ou estrutura de caráter simbólico.

Léger também viveu por suas obras a relação entre a abstração e o figurativo na arte. Seus primeiros quadros a obterem reconhecimento junto à crítica são pinturas abstratas em sua forma e releituras modernas de temas como a figura humana, cenas ou objetos cotidianos. Aos poucos, juntamente com trabalhos em que persistem as formas geométricas, ele vai permitindo em suas telas a inclusão de imagens mais definidamente figurativas. Nos vários textos que escreve ao longo da vida, não parece haver indicações de que essa direção à figuração, que cumpre mais facilmente a realização da comunicação com o público, se dê com o objetivo de tornar sua obra mais próxima deste, embora em várias passagens se observam seus anseios por uma arte não-elitista e voltada para um público que deve ter a arte como instrumento de participação democrática.

Sert, um arquiteto catalão em Nova Iorque, a grande metrópole de meados do século XX, parece se apoiar em seu próprio estranhamento para questionar, principalmente através do urbanismo, mas também por meio da arquitetura, os excessos

dogmáticos do Movimento Moderno, mesmo sendo dele participante ativo e presidente dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) por muitos anos. Sert tem na América do Sul a oportunidade de realização de um anseio que acompanhava a humanidade desde a Idade Moderna¹³¹: a criação de cidades.

À medida em que desenvolve o planejamento de novas cidades ou a reorganização espacial de outras (também na América Central), Sert observa, apoiado em críticas e comentários de arquitetos, historiadores e críticos de então, que faltava ao urbanismo moderno a adequação à escala humana. Seu ponto de partida continua sendo o desenho de base moderna e a presença predominante do arquiteto na tomada de decisões para o planejamento urbano, mas ele vislumbra que poderia estar na adequação à escala humana a chave para um planejamento urbano que, sem renegar os preceitos básicos dos CIAM e da Carta de Atenas, poderia levar a uma síntese mais compreensiva da complexidade da cidade.

Sert busca, então, o equilíbrio entre a monumentalidade da cidade e o caráter humano que deve presidi-la. Procura na história das cidades soluções que possam ser adaptadas às cidades do século XX para que estas estabeleçam com seu morador/visitante usuário relações de significação similares às existentes nas cidades antigas. Nesta busca observa a presença e importância dos vazios como espaços da comunidade e da democracia. O centro cívico, uma proposta do urbanismo moderno, mas existente sob outro nome na história das cidades, seria, assim, o local para a simbolização e a expressão do caráter monumental cívico da comunidade, conforme Giedion, Léger e ele próprio haviam defendido em seu artigo. As contribuições de Sert ao tema da monumentalidade e simbolização na arquitetura se dão principalmente por seu pensamento como urbanista, compreendendo a cidade, e especialmente o centro cívico, como um monumento edificado, condensador da vida humana. A cidade seria o lugar onde a noção de civismo adaptada à escala humana poderia permitir às pessoas a compreensão e simbolização de si e de seu espaço de vivência.

Ao mesmo tempo em que Léger e Sert desenvolviam esses temas através de seus trabalhos e textos, Giedion e outros historiadores e críticos concebiam a historiografia da arquitetura e das artes de seu tempo. Nessa tarefa, Giedion observou

¹³¹ A Idade Moderna que se inicia na época das descobertas pelas nações europeias de novas terras além-mar nos séculos XV e XVI. A criação de cidades novas na época do Renascimento foi mais idealizada em desenho ou projeto que efetivamente realizada.

que aspectos fundamentais da produção arquitetônica ainda não haviam sido satisfatoriamente contemplados pela arquitetura do século XX: eram a monumentalidade, mas também a expressão por meio da simbolização e a comunicação junto àquele a quem se endereçava esta arquitetura que se propunha democrática: a pessoa comum.

Giedion então convida os arquitetos a iniciar a “terceira etapa” da jornada da arquitetura moderna: a da “reconquista da expressão monumental” (1944, p. 552, tradução nossa). No texto escrito com Léger e Sert, e em um segundo texto, de sua autoria exclusiva, mas baseado nos temas tratados no primeiro – resume e define pontos a serem observados para a produção futura da arquitetura. Entende o cumprimento desses pontos como uma missão que deveria ser empreendida conjuntamente às construções de novas cidades e às reconstruções de partes de cidades devastadas pela Segunda Guerra, então em curso. Seu discurso tenta indicar caminhos e continuar definindo direcionamentos para o “projeto da modernidade”¹³².

Esse movimento de reconstrução e renovação das cidades correspondia também a uma necessidade de renovação do próprio Movimento Moderno no pós-Segunda Guerra. Embora alguns de seus principais nomes, como Le Corbusier e Mies van der Rohe, trouxessem novas propostas, determinados críticos, como Behrendt, Mumford e Giedion, desde certo tempo apontavam para pontos hesitantes na produção arquitetônica. O papel de Giedion nesse momento é de importância fundamental, uma vez que enxerga pontos críticos e levanta uma polêmica que termina por abrir um debate mais amplo do que aquele definido em seus termos iniciais. Os dois textos de Giedion, escritos sob um modelo de crítica que interferiria na produção futura do tema criticado, dados seus tons de manifestos, ultrapassaram seu caráter de comentário e se apresentaram como conclamações à ação.

Mesmo sem os citar, Giedion, Sert e Léger contestavam em seu texto a declaração sobre a incapacidade de se alcançar o monumental na arquitetura moderna feita por Behrendt e Mumford. Estes atentavam tanto para questões que se apresentavam pelos aspectos visuais das obras modernas recém-construídas quanto para questões mais amplas como a relação entre a monumentalidade e os sistemas polí-

¹³² Utiliza-se aqui o termo “projeto da modernidade” em referência ao texto *A Modernidade: um projeto inacabado?*, de Jürgen Habermas, que em 1980 questionou se o projeto da modernidade já estaria inteiramente consolidado.

ticos não-democráticos ou o poder religioso e, como sua consequência, a incompatibilidade da monumentalidade com sistemas políticos democráticos, defendidos pela arquitetura moderna.

O debate se amplia e inclui o questionamento da abstração como meio artístico possível de simbolização e do predomínio da estética maquinista em detrimento a aspectos, escalas e valores humanos. Também participam do debate Walter Gropius, Lúcio Costa, Henry-Russell Hitchcock, Philip Goodwin, George Nelson, William Holford, Louis Kahn e outros profissionais atuantes no cenário da arquitetura e da arte modernas. Os discursos que mais se destacam são os de Giedion e o de Mumford, que não só ampliam o tema da monumentalidade para aspectos mais abrangentes da produção arquitetônica, quanto observam desenvolvimentos que marcavam novos modos de posicionamento do indivíduo no mundo e que paralelamente ocorriam nos domínios da filosofia, antropologia, sociologia, psicologia e até das ciências exatas.

Mumford se volta às questões humanas, confrontando o mundo da máquina que, segundo ele, parecia dominar o pensamento na primeira metade do século. Seu pensamento, que busca a religação humana com questões essenciais que fazem parte da concepção do monumento, é devedor das teorias da memória relacionando ciência e consciência (BERGSON, 1990, p. 16), da pessoa como “*animal symbolicum*” (possuidor, diferentemente dos outros animais, de “uma imaginação e uma inteligência simbólicas”) (CASSIRER, 2016, p. 50; p. 60), e da permanência dos arquétipos na memória (ELIADE, 1978, p. 58-59)¹³³.

Giedion (1964) aprofunda suas pesquisas sobre o simbólico e a presença de formas primitivas na arte e arquitetura na busca humana por seus valores essenciais e subjetivos. Nessas pesquisas os conceitos estéticos definidos por Hegel (1997) para uma arquitetura simbólica dialogam com a visão de Giedion em relação ao espaço, formas e padrões das primeiras civilizações.

Todo esse desenvolvimento não passa despercebido a sensibilidades mais agudas, como a de Le Corbusier, que, inicialmente em sua pintura e depois em sua produção arquitetônica, se inquietava desde finais dos anos 1920 com a rigidez e a abstração modernas, ou de Mies van der Rohe, que buscava em seus projetos uma

¹³³ Mircea Eliade, reconhecendo a potência dos arquétipos, defende que a memória popular tem dificuldade em reter por muito tempo acontecimentos e figuras (o individual), mas recorre de modo mais profundo respectivamente a categorias e arquétipos (o exemplar).

espacialidade e uma visualidade que fossem compatíveis com o novo tempo e sua técnica e materiais. A ampliação do debate sobre a monumentalidade e a simbolização abre, a partir dos anos 1950, caminhos a arquitetos como Louis Kahn, Philip Johnson, Eero Saarinen, Jorn Utzon e outros para a busca de novas expressões poéticas e simbólicas. Diferentemente dessa arquitetura, dissemina-se o chamado *International Style*, fundamentado na base quase exclusivamente funcionalista/racionalista e de linhas abstratas que predomina em termos quantitativos nas cidades de vários países ao redor do mundo, principalmente em programas de ordem utilitária e determinados prevalentemente por questões econômicas. Por outro lado, as revisões por que começa a passar a arquitetura moderna abrem possibilidades a uma suposta monumentalidade, como a declarada por Philip Johnson, em que os ideais modernos fazem menos sentido.

O debate ocorrido e os projetos desenvolvidos ao longo desse período deixavam claro que o sentido da monumentalidade arquitetônica na modernidade passava por um impasse, devendo se desligar de seu entendimento tradicional para ser compreendido como fato moderno. O sentido do monumental e a necessidade da representação simbólica são participantes da cultura humana desde seus primórdios, e o Movimento Moderno não chegou a alterar substancialmente essas “necessidades eternas” (GIEDION, 1948, p. 123). Ao mesmo tempo, a monumentalidade carece da comunicação por um sistema de símbolos que, se mal compreendido ou desordenado, pode dificultar ou impedir sua realização. A simbolização e a comunicação são, portanto, condições necessárias à concepção e à recepção do monumento, mas a linguagem abstrata da arquitetura moderna dificultava sua recepção pela pessoa comum. Sendo participante ativa no panorama cultural do século XX, a arquitetura moderna, neste processo de busca pela expressão monumental, pela comunicação com a sociedade e pela significação como linguagem artística, absorve e externa todo o processo econômico, político, social, artístico e cultural de um período em que acontecem duas guerras mundiais e a revisão de conceitos filosóficos.

O intrincado e controverso processo de busca, ou mesmo da possibilidade, de expressão monumental por meio da linguagem abstrata da arquitetura moderna foi fundamental na construção, em meados do século XX, de um ambiente cultural em que a valorização das questões humanas compartilha espaço, de modo mais efetivo e consolidado, com o mundo da racionalidade, da ciência e da máquina. Nesse

processo vários temas do discurso arquitetônico são abordados e discutidos: a integração entre as artes para a criação de espaços expressivos ou monumentais, os centros cívicos e espaços de convivência social, a escala humana na arquitetura e no urbanismo, a comunicação da arquitetura com as pessoas, o antagonismo entre democracia e autocracia, a relação da arquitetura moderna com esses sistemas políticos, e as possibilidades de representação simbólica e expressão monumental não só por meio da abstração típica da modernidade, mas também da figuração. O processo é discutido textualmente junto à resposta de arquitetos em projetos e revisões de posturas e enfrentamentos do objeto arquitetônico e da cidade. Os aspectos da visualidade também são impactados, em projetos nos quais era solicitada a expressão monumental, em novo entendimento do espaço, nova leitura de formas (que, em alguns casos, em vez de partir da abstração, pode retomar arquétipos), em processo de ressignificação da linguagem arquitetônica e em conjugação com as mais recentes técnicas construtivas e os materiais de construção contemporâneos.

2

A NOVA MONUMENTALIDADE E A NECESSIDADE DE UMA NOVA SIMBOLIZAÇÃO PARA A ARQUITETURA MODERNA

A partir da segunda metade dos anos 1930 o debate sobre a monumentalidade e a simbolização começam a ganhar corpo por meio de textos, alguns bastante contundentes. Serão analisados a seguir os textos de Walter Curt Behrendt, de 1937, Mumford, de 1938, Giedion, Sert e Léger, de 1943, os textos de críticos, arquitetos e artistas publicados em um livro em 1944 e na revista *The Architectural Review* em 1948 e 1949.

2.1

Walter Curt Behrendt e a “Incapacidade do Monumental”

Em 1937 o arquiteto alemão-americano Walter Curt Behrendt lançou o livro *Modern Building: Its Nature, Problems and Forms* [Construção Moderna – Sua Natureza, Problemas e Formas]. No capítulo *Disqualification of the Monumental* [Incapacidade do Monumental]¹³⁴ afirma (1959, pp. 175-177) que até então a arquitetura moderna havia chegado a soluções praticamente definitivas para diversos tipos de edificações em que o programa era claramente definido por seus usos e funções (como fábricas e edifícios de apartamentos), mas que as propostas para edificações de caráter monumental haviam sido fracas ou insatisfatórias – como na arquitetura das igrejas modernas – ou mesmo totalmente fracassadas¹³⁵.

Defensor do Movimento Moderno, considera o problema como externo a este, afirmando que é a cultura que estava em transformação e que os valores haviam se modificado: a religião, por exemplo, “já não é o que fora em outro tempo”.

¹³⁴ O capítulo é parte da seção *New Architectural Types* [Novos Tipos Arquitetônicos]. Na tradução em espanhol, o livro se intitula *Arquitectura Moderna – Su Naturaleza, sus Problemas y Formas*, a seção é *Nuevos Tipos Arquitectónicos* e o capítulo é *Inhabilitación de lo Monumental*.

¹³⁵ Ele cita como tentativas fracassadas duas igrejas de 1926: uma em estrutura em aço em Dusseldorf (chamada na época “Igreja de Aço”), de Otto Bartning, e a Igreja de Santo Antônio (chamada “Silo de Almas”), na Basileia, em concreto armado, por Karl Moser. A reação negativa da população se expressava, segundo Behrendt (1959, p. 176), inclusive pela colocação de alcunhas pejorativas criadas a partir de seus materiais e técnicas construtivas. Como exemplo de proposta bem sucedida e coerente com a forma moderna Behrendt indica o Monumento Comemorativo da Guerra, de 1931, por Heinrich Tessenow, em Berlim.

Ele entende que a forma moderna e os novos modos de enfrentamento seriam produtos inevitáveis do *zeitgeist*, que não pedia a monumentalidade: “Ocorre, realmente, que o espírito geral da época não é capaz do monumental e, além do mais, nem sequer aspira a ele.” (1959, p. 177, tradução nossa). Em um texto “operativo”, que visava direcionar a produção futura da arquitetura moderna, Behrendt, em sintonia com o *zeitgeist*, se fixa no caráter funcional e pragmático desta e não pretende lhe atribuir tarefas de sua tradição, como a concepção do simbólico e do monumental e a comunicação com as pessoas. É importante, entretanto, compreender que sua visão não difere de concepções recorrentes sobre a simbolização e o monumental naquele tempo e deve-se questionar até que ponto, caso não tivesse ocorrido a Segunda Guerra, a pouca importância (ou rejeição) a esses temas teria perdurado na cultura arquitetônica. Até então ocorria a ressemantização do simbólico pela linguagem e os meios modernos, e, em grupos como o *De Stijl*, propunha-se a negação da arquitetura de grandes massas, reconhecida como a arquitetura monumental.

Behrendt afirma que a recepção das formas simbólicas e das arquiteturas monumentais requer formas e ideias que sejam reconhecidas coletivamente. Behrendt não reconhece nas formas e ideias modernas a capacidade de comunicação com o público¹³⁶, mas, novamente, retira da arquitetura moderna a responsabilidade por essa incapacidade e sugere que a causadora deste fenômeno seria a “crise de todo o pensamento e da ordem social.” (1959, p. 176, tradução nossa). Afirma que em sociedades aristocráticas os monumentos atuam como meio de imposição de uma estrutura social estática à comunidade e considera que os sistemas democráticos prescindem do monumento: seu caráter dinâmico e orgânico não utiliza e nem mesmo deseja os monumentos. Entende que o direcionamento democrático na contemporaneidade não fomentaria, e até mesmo inviabilizaria, a concepção do monumental e do simbólico na arquitetura e na arte: ao benefício da democracia corresponderia o desaparecimento da arquitetura monumental, que passaria a se tornar desnecessária. Sua visão é antagônica à que Giedion, Sert e Léger iriam defender seis anos depois em *Nine Points on Monumentality*, embora compartilhe com estes

¹³⁶ Cita o Monumento Comemorativo da Guerra, em Berlim, de 1931, por Heinrich Tessenow, como um exemplo de um monumento marcado pela dificuldade da arquitetura moderna em impactar “o homem das ruas”. Para os representantes dos órgãos governamentais, seu efeito “não causava o tipo de atração emocional a que estavam acostumados” (BEHRENDT, 1959, p. 176-77, tradução nossa).

o pensamento positivista, em que aspectos emocionais aparecem sempre “purificados” pela razão, a ciência e o conhecimento, em um sistema de causas e efeitos que deve funcionar mesmo em relação a aspectos ligados à subjetividade.

2.2

Lewis Mumford e “A Morte do Monumento”

A “falta de sentido” da realização do monumental na arquitetura moderna sustentada por Behrendt (1959, p. 176, tradução nossa) é reafirmada em 1938 por Lewis Mumford (1938, pp. 433-40), que declara morte ao monumento na modernidade no capítulo *The Death of the Monument* [A Morte do Monumento] de seu livro *The Culture of Cities* [A Cultura das Cidades]: “A noção de um monumento moderno é verdadeiramente uma contradição em termos: se é um monumento, não é moderno, e se é moderno, não pode ser um monumento.” (MUMFORD, 1938, p. 438, tradução nossa). A afirmação contundente questiona a própria arquitetura moderna como sistema articulado e suficientemente conceituado enquanto linguagem artística.

Joan Ockman (1997, p. 44) detecta a influência de Behrendt no pensamento de Mumford. Mas deve-se observar que este, como pensador culturalista, se destaca da visão mais pragmática de Behrendt e cogita questões como a necessidade básica humana de perpetuação cultural, desde o processo de procriação até a produção de monumentos de caráter duradouro. Mumford utiliza as ideias antagônicas de vida e morte como termos de comparação entre a contemporaneidade e épocas anteriores. Por uma visão dualista do monumental, conecta a construção contemporânea com o que está vivo, enquanto o monumento, por sua própria conceituação histórica, é visto ligado ao estático, ao imutável e, por fim, à morte; será a “Casa dos Mortos”, “símbolo da antiga ordem da arquitetura”.

Mumford não nega questões culturais básicas. Vê no dinamismo e adaptação da nova sociedade a força de renovação que tem o poder de transformar a “antiga ordem”, mas também entende que esta força incorpora a necessidade de preservação de sua própria memória. Mumford (1938, p. 435, tradução nossa) considera que essas ideias devem ser “perpetuamente renovadas, de geração a geração”, em sintonia, neste ponto, com a “necessidade eterna” de preservação que Giedion considerará em seu texto de 1944.

Esta preservação e renovação se dariam não mais por meio do monumento tradicional, a “Casa dos Mortos”, mas por outro tipo de estrutura: a habitação, a “Casa dos Vivos”. Segundo ele, a habitação social moderna, ou uma edificação bem projetada e que cumpra suas funções (“um hospital, uma estação de energia, ou um

sinalizador de aeroportos”), transmitirão entre as gerações a cultura das sociedades na história. Essa arquitetura poderá ser considerada um memorial por uma comunidade por razões mais fortes do que “o fato de ela ter tomado forma a partir de uma crença metafísica na fixidez, na imortalidade e na celebração positiva da morte.” (MUMFORD, 1938, pp. 438-39, tradução nossa).

Os monumentos em sua forma tradicional seriam para esse autor marcados pela “fixação pela morte”, entraves que se contraporiam à dinâmica da cidade moderna. Impediriam o fluxo natural e dinâmico da nova sociedade, ansiosa pela vitalidade e pela renovação e avessa às noções da imobilidade. As características da permanência e da rigidez necessárias, segundo Mumford, ao monumento ficavam marcadas pela preferência do uso da pedra e o tijolo, materiais cuja perenidade ao mesmo tempo que desafia o tempo, opõe-se à vida e nega simbolicamente ideias, sentimentos e desejos vivos. Para Mumford, a vida que se tenta imputar artificialmente aos monumentos apenas mostra a ingenuidade das propostas tradicionais e a fragilidade das estruturas sociais que os construíram. Ele entende que o monumento estaria inevitavelmente ligado ao poder individual e não democrático e compara o indivíduo comum, que se contenta com a perpetuação de sua cultura através de seus filhos, ao poderoso, que necessita marcar seus feitos e conquistas por meio de monumentos.

Assim como Ruskin (2015) julgava mais digna a morte do monumento como consequência natural de seu ciclo vital do que a tentativa de restauração daquilo que já não possuía maiores razões de existir em sua forma integral, Mumford também defende a preservação do ciclo natural das coisas e da vida humana. Mas confirma ideais de racionalidade e funcionalidade: o que tornará uma obra arquitetônica memorável será sua boa adequação às funções (que assim atingiria o “valor de arte relativo” de seu tempo).

A intenção de criação de uma arquitetura que se pretende tornar memorável não seria suficiente, segundo Mumford (1938, p. 438), para que se considere esta obra um monumento. Monumentos “volíveis” (Riegl, 2014, p. 36) não seriam, assim, considerados por Mumford como adaptados à modernidade; terão valor os monumentos “não-volíveis”, criados para satisfazer necessidades práticas ou ideais e que se tornem testemunhos de sua cultura. O monumento como expressão de uma

comunidade ou povo e inserido em uma organização social democrática¹³⁷, era, portanto, considerada por Mumford a partir do ponto de vista de sua função na sociedade. Portanto, para Mumford seriam as estruturas criadas sem prévia intenção (“não-volúveis”) de se tornarem monumentos aquelas que futuramente poderiam ser tomadas como tal, por cumprirem suas funções e participarem como estruturas vivas e ativas no cotidiano da sociedade.

A contestação à imobilidade e à rigidez na arquitetura e na cidade é enfatizada no capítulo *Flexibility and Renewal* [Flexibilidade e Renovação], no qual Mumford (1938, pp. 440-45) também se posiciona criticamente em relação ao papel da máquina na contemporaneidade. Assim como Léger em sua pintura, Mumford observa em sua escrita a presença física, massiva, volumétrica e espacial da máquina, dos equipamentos e das utilidades na nova cidade. Vê nessa configuração uma nova monumentalidade, diferenciada das tradicionais construções religiosas ou governamentais. Mas se a cidade pintada na tela por Léger quase não se diferencia de seus homens, máquinas, edifícios e equipamentos, ela é apresentada de forma mais contundente por Mumford, que questiona a monumentalidade utilitária do mundo da máquina, apontando perigos e constatando os primeiros indícios da situação real presente no gigantismo das estruturas urbanas.

Ele entende que, mesmo se funcionais, estruturas realizadas em escala monumental, agem como os monumentos tradicionais e trazem a imobilidade e a morte, impedindo o dinamismo, a flexibilidade e a renovação das cidades. Por sua incapacidade de adaptação, renovação, autorreparação e crescimento, essas estruturas onerariam e levariam enfim a cidade à decadência. Entende que a energia despendida na construção destas grandes estruturas impede a comunidade de “se ajustar a novas emergências e se beneficiar de novas possibilidades”. Neste livro Mumford descarta para a cidade a monumentalidade tradicional da fixidez; ao contrário, pensa que a cidade deve ser renovada a cada geração, o que não o impede de escolher alguns espaços como exemplos de permanência¹³⁸. Esta não fica totalmente

¹³⁷ Mumford cita como exemplos a catedral da Idade Média, por exemplo, concebida e construída a partir de anseios coletivos (1938, p. 440, tradução nossa), a construção das linhas de transporte subterrâneo e vias de trânsito terrestre. Giedion, Sert e Léger (GIEDION, 1958, pp. 48-51) também apontam para aspectos funcionais e coletivos para um monumento.

¹³⁸ Cita a Place Vendôme, em Paris, como exemplo.

descartada, desde que pensada para a continuidade da vida em vez de para “a impermanente exploração financeira”¹³⁹.

Mumford fará então a defesa pelo adaptável em vez do rígido, pelo simples em vez do complexo, pelo leve em vez do pesado, “pelo descentralizado em vez do centralizado, pelo pequeno em vez do grande”. Sugere a “desmaterialização: a redução das estruturas físicas a seu mínimo funcional absoluto”, com o esvaziamento tanto dessas estruturas quanto do simbolismo que elas, no papel de substitutas do antigo monumento, continuam a carregar. Seu urbanismo seria de adaptação, adequação e possibilidade, bastante diverso do urbanismo moderno dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) e da Carta de Atenas e de Le Corbusier, que tem na setorização e no próprio desenho entraves a adaptações futuras.

No capítulo *The Mission of the Museum* [A Missão do Museu] (1938, pp. 446-48), Mumford reforça a defesa da vitalidade da cidade e a compara com o museu tradicional – segundo ele, o lugar designado para a guarda e exibição do que deixa de ser útil e passa a fazer parte da história, permitindo que a cidade possa ser livre para a recepção e adoção de novos usos¹⁴⁰. Mumford conjuga aí seu entendimento culturalista da cidade com a visão do grupo definido por Gustavo Giovannoni (1873-1947)¹⁴¹ (2013, p. 95) como “inovadores”¹⁴² em relação ao patrimônio histórico das cidades.

Enquanto Léger, Sert e Giedion desejam a realização do monumental marcados culturalmente por suas origens europeias, Mumford mostra sua visão caracteristicamente pragmática norte-americana, que almeja a eficácia e a objetividade. Suas premissas se aproximam do que, a meu ver, será o monumento arquitetônico moderno: aquele marcado culturalmente por seu tempo (o que pressupõe questões

¹³⁹ Conforme será apresentado adiante, Mumford publica em abril de 1949 para a revista britânica *The Architectural Review* um artigo - *Monumentalism, Symbolism and Style*, - pp. 173-180, em que apresenta novos desenvolvimentos para o conceito da monumentalidade para a arquitetura moderna, mas estes não renegam as ideias colocadas em 1938.

¹⁴⁰ A locação mais adequada para a guarda do acervo de um museu seria, para ele, uma estrutura também histórica e já não mais adaptada à vitalidade da cidade – a edificação histórica.

¹⁴¹ Arquiteto e restaurador italiano.

¹⁴² Em texto de 1913 Giovannoni (2013, p. 95) define que os “inovadores” acreditam que “as cidades não são museus ou arquivos, mas são feitas para serem vividas da melhor forma possível” e que não se pode “comprometer o desenvolvimento delas e parar o caminho da civilização...”. Eles se colocariam em oposição aos “conservadores”, para os quais “a vida não pode ser movida somente por um conceito material utilitário, sem um ideal, sem a busca de beleza [...]”.

culturais, sociais, econômicas e formais), a partir de quebras de paradigmas para a sua imagem como a dimensão, massa e volume e devendo, a partir de adequações a programa, incorporar a funcionalidade; não se oporá aos preceitos modernos, mas deverá, por ser estrutura de destaque, ter maior liberdade formal e de relação com questões funcionais. Para Mumford, o monumento moderno deverá se relacionar com a cidade de forma menos perene, podendo até mesmo ser uma estrutura temporária, adaptada ao dinamismo do novo tempo, provocando novas percepções no observador. A cidade, por sua vez, deverá incorporar a monumentalidade pelo dinamismo, a partir da escala das pessoas, seus valores e necessidades. Os temas da monumentalidade e da simbolização serão tratados cinco anos depois por Giedion, Léger e Sert, também sensíveis às mudanças de então.

2.3

Léger, Sert e Giedion: arte, arquitetura, urbanismo e crítica

Em 1943 a *American Abstract Artists* - AAA, uma organização para a promoção da arte abstrata junto a artistas e ao público geral¹⁴³, convidou Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger a redigirem textos para uma futura publicação cujo tema seria a colaboração entre artistas, pintores e escultores na contemporaneidade¹⁴⁴. Embora tivessem sido convidados individualmente, os três decidiram escrever um texto único, cujo tema, definido por eles próprios, era a relação da arquitetura e da arte modernas com os conceitos da monumentalidade e da simbolização. Neste texto, denominado *Nine Points on Monumentality* [Nove Pontos sobre Monumentalidade], os três autores definem o que são monumentos, sua condição de produtos criados a partir das necessidades culturais e da organização e potência coletiva dos povos, e a necessidade humana de simbolização. Apesar de o texto ter sido escrito em 1943, a edição em livro pela AAA nunca se concretizou. Sua publicação só se deu em 1956, na língua alemã, como parte do livro de Giedion *Architektur und Gemeinschaft* [Arquitetura e Comunidade]¹⁴⁵.

Na história a monumentalidade quase sempre esteve ligada ao poder religioso ou do Estado¹⁴⁶. Frampton (1997, p. 255) observa que não houve uma aliança adequada entre esse tipo de monumentalidade e a arquitetura moderna: “A tendência modernista de reduzir toda forma à abstração fez disso uma maneira insatisfatória de representar o poder e a ideologia do Estado”. Até a Segunda Guerra, os espaços de representação iconográfica do poder do Estado e religioso seguiam sendo majoritariamente ocupados pelas propostas em estilos acadêmicos historicistas ou no estilo da *Nova Tradição*. O artigo com os *Nove Pontos* era uma tentativa de corrigir o que parecia ser essa “incapacidade de comunicação da forma abstrata”

¹⁴³ Esta organização fundada em Nova Iorque em 1936 promovia exposições e palestras e realizava publicações sobre o tema da arte abstrata, com o objetivo de consolidação e ampliação do público e do melhor entendimento desta arte. Ela continua ativa ainda hoje. Ver website www.americanabstractartists.org.

¹⁴⁴ Cf. Mumford, Eric, 2001, p. 119.

¹⁴⁵ O livro reunia artigos que tratavam da relação da arquitetura com os temas humanitários e comunitários. Em espanhol (1957) recebeu o título *Arquitectura y Comunidad*. Em inglês o livro se chamou *Architecture, you and me* e foi publicado em 1958.

¹⁴⁶ Conforme visto, há exceções, como no período medieval, em que a religiosidade se expressa na monumentalidade das catedrais construídas coletivamente.

(FRAMPTON, 1997, p. 255), buscando expressão monumental pela forma moderna, abstrata ou não, mas como manifestação democrática.

Os temas da monumentalidade e da simbolização, embora de interesse genérico e atemporal, foram tratados no artigo especificamente em relação ao panorama da cultura de então. Os autores tinham como intuito o debate e a preparação dos leitores – artistas, arquitetos, críticos, administradores públicos, mas também o público mais geral – para os esforços necessários após o fim da Segunda Guerra, quando um novo panorama cultural se formaria. O texto correspondia a mais uma ação utópica de organização social pela arte por parte de agentes modernos, em mais uma tentativa de reconstrução em condições que remetem ao que havia ocorrido poucos anos antes, no primeiro pós-guerra. O tom de ação positiva no artigo é fruto do clima político e econômico existente nos Estados Unidos, país onde os três autores então viviam e que, embora participante da Guerra, não havia sofrido o impacto da destruição ocorrida na Europa. Mas os Estados Unidos tinham vivido entre 1933 e 1937 sob o impacto do New Deal, que criou um quadro de segurança econômica, mas foi também responsável por um clima de austeridade que terminou por afetar a produção arquitetônica.

Além do interesse comum pelo enfrentamento dos temas da monumentalidade e da necessidade de simbolização por meio da arte, arquitetura e urbanismo modernos, os três autores viveram em seus países de origem eventos históricos que os fizeram encontrar nos Estados Unidos (tendo Nova Iorque como o ponto de encontro) um campo de maior liberdade de pensamento político. Eram europeus profissionalmente ligados a atividades culturais e encontraram na emigração para os Estados Unidos uma cultura com menores interferências históricas que aquelas presentes nas culturas europeias.

Além de os três terem àquele tempo consolidado carreiras relevantes em suas áreas de atuação, eram propagadores dos ideais da cultura moderna. Buscando a manutenção da “tradição moderna” sinalizavam alternativas para os esforços que seriam necessários para a reconstrução concreta e simbólica dos países após a Guerra, mantendo pontos de vista críticos, mas sem radicalidade nesse enfrentamento. Suas propostas, analisadas a seguir, eram ajustes pelos quais a modernidade, segundo eles, deveria passar, e com isso abriram o debate sobre a nova monumentalidade e a simbolização que ao longo de cerca de uma década foi-se tornando mais complexo e enriquecido por outros discursos. Cada um dos três autores opera por

ênfases próprias, na busca soluções para o que se colocava como impasse: como realizar a monumentalidade e novamente efetivar de modo pleno a ideia da simbolização? Como alcançar, a partir dos meios que a cultura moderna fornecia, a expressão e a comunicação necessárias à obra artística e arquitetônica?

2.4

Fernand Léger e a imagem do mundo moderno: abstração, figuração, arte mural e síntese das artes

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Giorgio Agamben (2009, p. 59)

Bem antes do convite feito pela *American Abstract Artists*, o pintor francês Fernand Léger (1881-1955) já se ocupava em sua arte da nova relação das pessoas com os objetos surgidos a partir das técnicas e materiais desenvolvidos através da industrialização em larga escala. Desde seus trabalhos iniciais Léger mostrou compreender que a máquina e seus objetos vinham conformando uma nova visualidade, que tanto poderia ser figurativa quanto abstrata, e criando um universo simbólico. Compreender a relação deste artista com a figuração e a abstração e sua defesa pela integração entre as artes ajuda a entender na arte e na arquitetura o papel desses temas para o processo de comunicação simbólica e a busca pela monumentalidade moderna.

2.4.1

Abstração e figuração

Na pintura de Léger os anos anteriores à Primeira Guerra Mundial se caracterizam pela abstração e um tipo bastante particular que pode também ser chamado de “abstração”, mas na qual o pintor descarta a tradição da perspectivação e a noção acadêmica da narrativa sem rejeitar a representação de objetos ou figuras do mundo real que permitem a transmissão de conteúdo. Nesta época ele define (1989, pp. 21-22) seu próprio trabalho e os de seus contemporâneos ligados a esta arte como “realista”, um “realismo de concepção”, que seria criado a partir da realidade da pintura: cor, linha e forma. Atentando para a possibilidade surgida na arte da verdadeira representação dos objetos que formam o mundo, ele considera estas obras como

pertencentes ao “realismo visual”.

Em 1912 Léger pinta *La femme en bleu* [A mulher de azul] (fig. 02-01), a representação, mesmo que a partir de linhas de base geométrica regular e planos de cor na tela, de uma mulher em trajes azuis. Ele encontra nesta pintura uma chave para a realização de uma arte abstrata que permitia, tanto quanto possível, a comunicação pela representação do mundo real e que incluía a velocidade, as cores e as formas de seu tempo. É neste sentido que este pintor considera realista a sua pintura: registra a realidade do mundo através da nova visualidade. Léger não parte das convenções da pintura, mas da própria realidade desta, ou seja, suas cores, linhas e formas. É como se, seguindo a sugestão de Mitchell (2015), ele perguntasse à pintura o que ela quer, ou o que ela quer ser. Ou perguntasse à pintura o que ela quer dizer, e por isso incorpora em suas telas a noção do tema. O quadro, concebido assim, também se torna participante do mundo dos objetos recém-surgidos, dos espaços mais adensados e dos tempos mais velozes, o que marca sua contemporaneidade.

Em 1913 ele pinta a composição abstrata *Contraste de formes* [Contraste de formas] (fig. 02-02). Nessa ruptura com o mundo da representação, a decifração é um processo intelectual onde se exige o artifício da abstração mental, ou seja, separar mentalmente e considerar isoladamente, o que pode gerar respostas de baixo poder de comunicação. Ainda assim a produção abstrata de Léger deve ser compreendida em relação à intenção retórica de representar um mundo de objetos regidos por uma aceleração e uma conformação espacial inéditas, entre as quais a pintura parece transitar.

Os processos de simbolização adotados por Léger nestas duas obras permitem comparação com aqueles da arquitetura moderna. Nesta, a abstração dada pelo edifício que só remete a si próprio e rejeita artifícios tradicionais de comunicação corresponderia a uma pintura como *Contraste de Formas*, na qual se reconhece sua qualidade de modo mais pleno somente a partir dos mecanismos intelectuais que incluem o (re)conhecimento do processo gerador da obra. Os próprios artistas abstratos reconhecem a exigência demandada por sua arte. Conforme a declaração de Kandinsky (*apud* Rowland, 1973, p. 6, tradução nossa):

... se o olho não suficientemente desenvolvido não pode

sentir a profundidade da pintura ... ele não será capaz de emancipar-se do plano material e perceber o espaço indefinível. O olho experiente deve ter a habilidade de em parte ver o plano pictórico como tal e em parte enxergar além dele, para sentir suas qualidades espaciais.

É natural que uma arte ou arquitetura que pressupõem esse nível de exigência tenham tido dificuldades em sua recepção pública. O público capaz de realizar tais processos simbólicos tende a se restringir, o que se contrapõe às intenções democráticas normalmente defendidas por seus criadores.

Em telas onde mantém a figuração, Léger reúne o ser humano e o mundo real dos objetos – elementos cotidianos e de presença tradicional ou recente em seu universo simbólico, desde a árvore, a xícara, a flor, o cachimbo, em sua singeleza, mas também o navio, a torre ou outra estrutura moderna, em sua grandiosidade. Ele compreende que a humanidade sempre produziu a cada tempo objetos que expressavam sua cultura e que os objetos da indústria e o ser humano ligado ao mundo industrial e mecânico seriam as imagens verdadeiras e simbólicas de seu tempo. Em 1914 afirma (1989, p. 29): “As realizações pictóricas atuais constituem a resultante da realidade moderna e estão intimamente ligadas ao aspecto visual das coisas externas, que são, para o pintor, criativas e necessárias.”

Não se deve, entretanto, compreender os elementos figurativos das pinturas de Léger apenas como representações de objetos, temas ou ideias do novo tempo; sua pintura também está comprometida com os próprios estatutos da arte e da cultura. Léger apostava na capacidade da forma moderna, abstrata ou figurativa, de criar, como sempre havia sido, um universo representacional e simbólico definido pelos objetos do mundo. Mas ele provavelmente pressentiu o distanciamento a que a abstração levaria em sua relação com as instâncias mais profundas do entendimento e da comunicação com a pessoa comum, e talvez por isso tenha se tornado cada vez mais um artista da figuração. A comunicação com a pessoa comum deveria se efetivar, segundo ele (1989, p. 29), por meio da realidade da pintura e da realidade do mundo, de modo a retratar o “aspecto visual das coisas externas”.

2.4.2

A máquina

O advento da Primeira Guerra apresentaria ao artista um mundo ainda mais

“real” do que o que ele afirmava (1989, p. 179) representar em suas telas:

Desculpem, mas torno de novo à guerra de 1914-1918. Chego com meus amigos e me encontro diante daqueles rapazes, diante daqueles canhões, daqueles aviões, daquele material novo em folha. Foi para mim uma tábua de salvação: me inspirar nos objetos que me rodeavam. Parti daí.

Em 1917 ele apresenta em um de seus quadros o que seria um evento banal, retirado da vida contemporânea: *La Partie de Cartes* [*O Jogo de Cartas*] (fig. 02-03). No entanto, o tema Cézanniano dos jogadores de cartas é representado sob a atualidade dos campos de batalha de então. Léger passará a partir daí a ter como temas a cidade, seus objetos e máquinas e as pessoas em sua relação com o pulsante organismo urbano e o mundo das máquinas, tudo quase se fundindo na superfície da tela¹⁴⁷.

Argan (1992, p. 309) observa o modo com que Léger trata os objetos cotidianos:

Para ele os objetos simbólico-emblemáticos da civilização moderna são as engrenagens, as tubagens, as máquinas, os operários da fábrica: sua finalidade é decorar, isto é, qualificar figurativamente o ambiente da vida com os símbolos do trabalho da mesma maneira que, antigamente, decorava-se a igreja com os símbolos da fé.

Léger parece perceber então que seria a figuração, e não a abstração, que lhe permitiria atingir as expressões condizentes com a modernidade, cujos valores, signos e mensagens estavam dispersos nos objetos do mundo natural e industrial. O pintor deveria recolhê-los e exibi-los na tela. A ideia da arte que se apoia na materialidade dos objetos do mundo da indústria coincide com o pensamento dos arquitetos da vanguarda moderna das primeiras décadas, o que aproximará Léger dos

¹⁴⁷ Como em *La Ville* [*A Cidade*], de 1919 (fig. 02-04), *Le Mécanicien* [*O Mecânico*] (fig. 02-05), de 1920, *L'Homme à la Pipe* [*O Homem com Cachimbo*], de 1924, *Élément Mécanique* [*Elemento Mecânico*], de 1924, *L'Homme au Chandail* [*O Homem com Suéter*], de 1924, entre outras.

trabalhos destes, em influências mútuas.

Léger sempre se manteve próximo a arquitetos, tendo inclusive participado (cf. Giedion, 2004, p. 722) em 1933 do IV CIAM. Além dos trabalhos em tela e da execução de esculturas e de cartões para tapeçarias, o artista não só trabalhou conformando novas espacialidades – em decorações e cenários – bem como utilizou suportes como murais e vitrais, que eram propriamente partes permanentes componentes do espaço arquitetônico. Nos anos 1920 esteve em contato com Ozenfant e Le Corbusier, que haviam lançado em 1918 o texto-manifesto *Depois do Cubismo*, onde eram expostas as ideias do Purismo¹⁴⁸, um movimento artístico que teve na revista *L'Esprit Nouveau* seu meio de difusão de ideias, trabalhos e projetos de vários artistas e intelectuais.

Os dois autores do manifesto compreendem o tempo moderno como consolidador, através da máquina desenvolvida a partir da Revolução Industrial, de uma nova relação das pessoas com seu ambiente. Desde os anos 1910 Le Corbusier defende sua fé no “maquinismo”¹⁴⁹. Em 1918 Ozenfant e ele (2005, p. 42, p. 44) definem:

O século XIX nos deu a máquina.

Ao revolucionar o trabalho, a máquina semeia os germes de grandes transformações sociais; ao impor ao espírito condições diferentes, ela lhe prepara uma orientação nova. ... Já as máquinas, em razão até de seu condicionamento pelo número, tinham evoluído mais rapidamente, atingindo hoje uma purificação notável. Essa purificação cria em nós uma sensação nova, um deleite novo, cuja importância faz refletir; ela é um novo fator no conceito moderno da arte.

Nas primeiras décadas do século, no entanto, havia artistas como os Futuristas, que chegaram mesmo a fazer da máquina, segundo Kurt F. Rowland (1920-

¹⁴⁸ Concebido por seus autores como o sucessor do Cubismo, o Purismo se baseava na racionalidade, na funcionalidade e nas noções objetivas dadas a partir dos números e das proporções. Ver Green, 1970, pp. 58-62.

¹⁴⁹ Termo hoje em desuso, mas bastante frequente nos textos da primeira metade do século XX. Em seu livro *Precisões*, livro publicado por Le Corbusier em 1930 ele pondera (2004, pp. 37-40) novamente, com um olhar mais crítico, sobre a máquina e seus efeitos na sociedade.

)¹⁵⁰ (1973, p. 148, tradução nossa), um objeto de adoração: “Para um futurista a máquina era bela pela simples razão de que ela era uma máquina, e um objeto de adoração digno do homem do século XX.”. Em 1914 Marinetti (*apud* Jencks, 1997, p. 97), condensando em um texto a relação dos Futuristas com seu tempo declara:

Nada no mundo é mais belo que uma central elétrica fervilhando de atividade, retendo as pressões hidráulicas de toda uma cordilheira e a energia elétrica para toda uma paisagem, sintetizadas em painéis de controle onde proliferam as alavancas e os comutadores reluzentes.

Também atento esta relação, Léger (1970, p. 86, tradução nossa)¹⁵¹ observa em um texto na *L'Esprit Nouveau* como os novos objetos e formas do mundo moderno vinham modificando as pessoas:

Somos ligados ao nosso meio, e isto sempre exerceu influência sobre os pintores: como tudo o mais, nós ‘criamos relações’. [...] Um homem que vive por longo tempo em meio a estas rígidas formas geométricas se encontrará inconscientemente conquistado por elas. [...] O meio contemporâneo é claramente o objeto manufaturado e ‘mecânico’. [...] Observe que nunca há questionamento quanto a pintar esses objetos ... mas seu espírito domina nossa era e a todo tempo coloca junto a nós esse estado que é sintético e relativo.

Greenberg (1996, p. 111) traduz o modo como intelectuais e artistas do início do século, e em especial Léger, observavam seu tempo:

Na França, como em outros lugares, a geração de vanguarda que atingiu a maioria após 1900 foi a primeira a acei-

¹⁵⁰ Historiador da arte inglês.

¹⁵¹ Tradução realizada a partir da versão em inglês por Charlotte Green. Este texto de 1922 aparece sob o nome *Correspondance* no número 4 desta revista, de abril de 1924. Na versão em inglês, realizada por Charlotte Green e utilizada neste trabalho, ele recebe o título *A Letter*. Ver *Léger and Purist Paris*, The Tate Gallery Publ. Dept., 1970.

tar com entusiasmo o mundo moderno, que estava se industrializando. Até os poetas – e portanto Apollinaire – viram, pelo menos por um instante, possibilidades estéticas num futuro aerodinâmico, numa modernidade ambiciosa. [...] Portanto, aconteceu que um dos maiores de todos os momentos da pintura veio no bojo de uma atmosfera de otimismo ‘materialista’. E, de todos os otimistas, materialistas e entusiastas, nenhum foi mais apaixonadamente todas essas coisas do que Fernand Léger.

Argan (1992, p. 309) observa o otimismo ingênuo de Léger. Para ele, Léger “se mantém, por toda a vida, um homem do povo, um trabalhador que acredita cegamente na ideologia socialista, a qual ingenuamente associa ao mito do progresso industrial.” Para Léger a máquina não seria um impeditivo à realização simbólica. Ela trazia uma nova estética e, do mesmo modo como através da história a humanidade havia se adaptado e compreendido as constantes transformações, a máquina contribuiria para a conformação de uma nova visualidade. A máquina, para Léger, não nega o símbolo; ao contrário, vem a ser um novo símbolo, recriando a partir de si um novo mundo simbólico, que já se mostrava e que alguns já o compreendiam. Para ele, a estética da máquina levaria a novas formas de representação, que deveriam ser compatíveis com os novos tempos.

Conforme notado por Greenberg, Léger não estava sozinho neste entendimento positivo da máquina. Mas a visão otimista irá sofrer fortes mudanças após a Segunda Guerra, com o desapontamento com as promessas de progresso do início do século e a rejeição da máquina, que as simbolizava, como escreve Mumford (1986, p. 11) em 1951:

Temos assistido, nos últimos dois séculos, a uma vasta expansão dos meios materiais de vida por todo o mundo. Mas em vez de se ter atingido desta forma um estado de lazer amplamente distribuído, favorável ao cultivo da via interior, e à produção e gozo das artes, encontramos cada vez mais absorvidos no processo de mecanização.

A longevidade artística de Léger fará com que sua arte acompanhe as grandes mudanças ocorridas ao longo da primeira metade do século. Nem por isso Léger

deixará de ser o artista sempre relacionado à utopia de um mundo melhor que poderia ter sido construído a partir da máquina.

Arquitetura, arte mural e síntese das artes

As ideias compartilhadas por Léger e Le Corbusier os levarão à busca da simbolização e da monumentalidade pela integração entre a arquitetura, a pintura e a arte mural. A Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, realizada entre abril e outubro de 1925, foi uma vitrine para a exibição de novas propostas arquitetônicas, com destaque para a novidade do estilo *Art Deco*. Para Léger e os autores do manifesto Purista, ela foi também oportunidade de trabalho integrado, por uma colaboração entre artistas e arquitetos que será denominada pelos modernos a “síntese das artes”. A ideia da integração entre as artes¹⁵² também havia sido tratada no primeiro programa da Bauhaus, publicado em 1919: “Juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá arquitetura, escultura e pintura numa única unidade, e que um dia será levantado contra o céu pelas mãos de milhões de trabalhadores como o símbolo de cristal de uma nova fé.”¹⁵³

Nesta Exposição de 1925, Le Corbusier e seu primo Pierre Jeanneret projetam o Pavilhão do *Esprit Nouveau*, que exhibe pinturas de Le Corbusier, Ozenfant e Léger (deste é exposta a pintura *Le Ballustre* [*O Balaústre*], de 1925) (fig. 02-06) (GREEN, 1970, p. 79), além de esculturas de Jacques Lipchitz e Henri Laurens. No pavilhão baseado na ortogonalidade e na rejeição dos estilos ecléticos, as obras expostas contrastavam com as paredes sem decorações, frisos ou motivos aplicados, valorizando-as sem deixar de enfatizar seu aspecto essencial de superfície.

O pavilhão não pretendia ser monumental, mas tornou-se um monumento da arquitetura moderna por sua simbologia. Tinha como pretensão apresentar formas racionais, econômicas e confortáveis de acordo com os ideais dessa arquitetura. Contando com os valores “de novidade” e “de arte relativo” (RIEGL, 2014), encar-

¹⁵² A síntese das artes ou integração entre as artes existe desde as primeiras civilizações. Conforme visto, arquitetos modernos como Oud, van Doesburg e outros adotam esta estratégia projetual da tradição arquitetônica.

¹⁵³ Programm des Staatlichen Bauhaus in Weimar (1919), cit. in: H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius, *Bauhaus 1919-1928*, Boston, 1952, p. 16, *apud* Benevolo, 2011, p. 404.

nava, enquanto monumento, as ideias defendidas pelo Movimento Moderno ao enfrentar conceitos tradicionais que deveriam ser aplicados a esse tipo de obra¹⁵⁴. Léger dá sua contribuição em telas para este pavilhão e o de Mallet-Stevens¹⁵⁵.

A experiência inicial de Léger junto aos arquitetos modernos se realiza pela inclusão de seus quadros abstratos, sendo vários deles compostos por cores puras, para a transformação de ambientes já despidos da antiga decoração do século anterior. Esses quadros de cavalete constituem uma etapa que em seguida conduz o pintor à expansão da superfície da pintura em painéis por toda a parede, em direção a uma arte monumental e voltada à comunicação com o público, uma arte que deve ser democrática. Em um texto escrito logo após o término da Segunda Guerra, Léger (1989, pp. 76-82) faz sua defesa da pintura mural, que segundo ele se encontrava desvalorizada naquela época. Observa que a arte de cavalete, de cunho privado, se presta a seus proprietários e visitantes de museus, enquanto a arte mural é essencialmente pública e pode ser usufruída pela comunidade. Recomenda a arte mural para as arquiteturas monumentais a serem realizadas na reconstrução das cidades europeias devastadas pela Guerra e propõe uma arte cívica, de caráter monumental e comunicativa, que simbolizaria o esforço civilizatório da reconstrução.

A partir desta aproximação inicial com a arte mural nos anos 1920 através de contatos com Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Mallet-Stevens, Léger conceberá então “a ideia de uma arte mural puramente abstrata, que enfatizaria o aspecto superficial da parede, ou que, se a oportunidade assim o demandasse, transformaria sua bidimensionalidade.” (GOLDING, 1970, p. 21, tradução nossa). O pintor observa (1989, p. 121), assim, a transformação que a inserção da cor gera não só na parede que a receberá, mas no próprio espaço sensorial: vibrações, aproximações,

¹⁵⁴ Estes trabalhos de arquitetura e arte eram considerados propostas radicais em seu tempo. O comitê responsável pela organização da Feira solicitou a Mallet-Stevens a retirada da obra de Léger do prédio da embaixada na Exposição (após acordo, o arquiteto consegue a manutenção do trabalho). Houve também atraso na liberação do Pavilhão do *Esprit Nouveau*, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret. O comitê considerava que sua falta de decoração poderia ser vista pelo público como uma provocação. Ver Stéphane Boudin-Lestienne, *Style Moderne: A Look Back at Paris's Landmark 1925 Art Deco Expo*. Aaron Scharf (1993a, p. 116) observa: “Para muitos críticos na década de 1920, arte moderna era anarquia, anarquia era comunismo, e a mutilação das aparências naturais – tal como a mutilação da estrutura social existente – era anarquista e comunista.”

¹⁵⁵ Léger apresenta na Feira de 1925 quadros no também moderno Pavilhão do Turismo, criação do arquiteto francês Robert Mallet-Stevens.

afastamentos e estados psicológicos. Através da estratégia da “criação do novo espaço”, ele faz surgir o que denomina o “retângulo elástico”, modificado sensorialmente pela inserção da cor.

Observe-se que a síntese das artes é pensada por Léger como fenomenologia. Com essa síntese, a arquitetura moderna, arte fenomenológica por essência, uma vez que não se apreende satisfatoriamente a arquitetura a não ser pela imersão e o embate dos sentidos, é potencializada pelos meios com que as outras artes têm para se expressar. Pela síntese das artes, ao mesmo tempo em que se apreende fenomenologicamente o espaço, com suas superfícies e elementos, se o constrói mentalmente. Léger pretende com sua arte interferir nas dimensões perceptivas do espaço, recriando-o e permitindo a seu fruidor exercícios intelectuais e sensoriais. São trabalhos, creio, de importância fundamental para desenvolvimentos futuros para artistas e arquitetos sobre a relação arte, arquitetura e espaço sensorial, que seguem sendo realizados.

Em um texto de 1925, Léger (1989, p. 70-75) explana os dois modos com que concebe a expressão plástica: pelo objeto – quadro, escultura, máquina ou objeto – e pela arte ornamental – ligada à arquitetura e que deve se adequar às necessidades do lugar. Para ele (1989, p. 96), a arquitetura se compõe de superfícies mortas¹⁵⁶ – as quais não devem ser tocadas pois servem como “reservas de repouso” – e superfícies vivas – que funcionam em contraponto às anteriores e sobre as quais se deve trabalhar a forma e a cor para a sensação de equilíbrio. O artista encarregado da arte mural poderá, assim, em acordo com o arquiteto, conceber tanto uma “arte de acompanhamento”, mais neutra, quanto uma arte de “destruição da parede” (1989, p. 117, p. 120), que se constitui na transformação da parede e do espaço em que ela se encontra.

A importância que Léger concede à arte mural está ligada a seu anseio por uma arte monumental que englobasse todas as artes. Ele ressalta (1989, p. 96) o efeito causado pela arte mural na exposição de 1937 em Paris e julga (1989, pp. 101)¹⁵⁷ que essa deverá ser “a arte coletiva de amanhã”. Para ele, a colaboração

¹⁵⁶ Creio que a diferenciação entre as superfícies mortas e vivas é relativa entre superfícies do mesmo espaço – algumas funcionarão de modo neutro, enquanto outras se contrastarão com as superfícies neutras para ativar o espaço e as sensações que ele pode suscitar. Pelo entendimento típico dos arquitetos modernos, paredes são consideradas elementos vivos e participantes da força expressiva da edificação.

¹⁵⁷ Esses temas são tratados no artigo *Cor no Mundo*, publicado em Paris em 1938, e em A

entre as “forças plásticas novas” deverá atingir “o sentimento de beleza total” e criar “o grande monumento popular”¹⁵⁸, “o monumento novo, expressão de nossas necessidades e de nossos desejos”. Observa-se que ele trata os temas da simbolização e da monumentalidade a partir do definido em 1943 por Giedion, Sert e ele nos *Nove Pontos sobre Monumentalidade*. Léger segue nos anos 1940 acreditando no projeto da modernidade.

2.4.3

Arte para a Coletividade

O pavilhão da Feira de 1925, de visitação pública, foi um teste para a capacidade de expressão da arte abstrata em um espaço da democracia e representativo do “espírito novo”¹⁵⁹, mas não foi nele que se deu a inauguração da integração entre a arquitetura e as demais artes. A representação através dos meios da figuração da pintura, da escultura ou da talha em madeira vinculada a paredes e tetos em locais públicos ou monumentais foi largamente usada desde as primeiras civilizações¹⁶⁰. São inúmeras as obras artísticas nas quais os poderes religioso ou laico, de modo democrático ou não, utilizaram esta estratégia para a propagação da fé ou demonstração de poder na criação de ambientes onde as várias artes integradas compunham um cenário de intenção de arrebatamento do espectador.

arquitetura moderna e a cor ou A criação de um novo espaço vital, cujo título original é *Modern Architecture and Color*. Foi publicado em 1946 em um volume da *American Abstract Artists*. A historiadora da arquitetura norte-americana Joan Ockman (1997, p. 28, p. 44) relata que os temas tratados por este pintor em *Nove Pontos sobre Monumentalidade* foram desenvolvidos neste artigo. O texto foi republicado com pequenas alterações com o título *On Monumentality and Color* em *Architecture, you and me: The Diary of a Development*, de Sigfried Giedion (pp. 39-47). Posteriormente este artigo é incluído na coletânea de textos de Léger, *Functions of Painting*. Na edição brasileira (*Funções da Pintura*, de 1989), o artigo (pp. 108-112) recebe título duplo.

¹⁵⁸ No IV Congresso CIAM (Atenas, 1933) Léger é um dos artistas convidados e em seu discurso faz o apelo: “*Donnez-moi les murs!*”. Em sua obra, várias foram as oportunidades em que a monumentalidade e a integração entre as artes foram definidoras: em murais para a Cidade Universitária de Caracas, Venezuela (1950), e para a sede da ONU em Nova Iorque (1952), no mosaico de 1112 m² para a fachada da Igreja de Assy, Haute Savoye, em 1945, em vitrais e tapeçarias para a Igreja de Andincourt, em 1951, em vitrais para a Igreja de Curfaivre, Suíça, em 1953, e em vitrais para a Universidade de Caracas, em 1954.

¹⁵⁹ É feita referência aqui ao nome do pavilhão criado por Le Corbusier e Pierre Jeanneret para esta Exposição.

¹⁶⁰ A síntese das artes, utilizada com propósitos democráticos ou não, existe desde os baixos-relevos e altos-relevos das paredes em pedra dos templos egípcios ou mesopotâmicos, ou nos painéis cerâmicos coloridos com figuras de animais que cobriam paredes dos palácios da civilização persa. As próprias pinturas rupestres, figurativas ou abstratas, da pré-história e das culturas chamadas primitivas devem ser consideradas integrações de representações artísticas com os espaços que as abrigam.

Esta arte retórica, de convencimento do público à tomada de pensamentos ou ideologias, e que pode ser considerada, por ocupar as paredes de igrejas e palácios, uma arte “mural”, havia sido, entretanto, sempre marcada pela representação, a figuração e o ilusionismo. O século XX empregará a arte retórica mural em edificações privadas ou públicas. Serão concebidos a partir do final do século XIX painéis em estuque, pinturas e esculturas integradas à arquitetura baseados na representação em forma de narrativa ou pela abstração. São exemplos do tipo figurativo as pinturas de Gustav Klimt no Edifício da Secessão¹⁶¹ em Viena e os murais de Josep María Sert (figs. 02-07; 02-08) para o Rockefeller Center¹⁶², em Nova Iorque. Em 1910-12 Kandinsky (2000, p. 59) propunha construção de uma arte monumental pela integração entre as artes e a preservação da autonomia de cada uma delas:

Cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará, enfim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental.

Kandinsky entende a integração entre as artes através da redução de cada arte a seus meios específicos para que se realize a síntese por meio do que estas artes têm em comum. Um exemplo desse tipo de síntese está na Casa Schröder (1924), de Gerrit Rietveld, onde o plano articula o espaço e ao mesmo tempo é elemento escultórico e de pintura. Por esse prisma, o mural de Léger não realizaria plenamente a síntese entre as artes por estar ainda preso à ideia do quadro de cavalete, não obstante suas dimensões.

Léger concebe diferentemente esta síntese, aceitando a arquitetura como a arte que acolherá as demais artes. O projeto da arte mural de Léger se destaca pelo uso da linguagem não-representativa e, com isso, ainda que se desse a pretendida

¹⁶¹ De 1897, projeto do arquiteto Joseph Maria Olbrich.

¹⁶² Projeto de 1931-39, por três equipes de arquitetos, os *Associated Architects*, chefiadas por Raymond Hood.

“destruição da parede” ou a “criação do novo espaço”, seu desafio também estava em alcançar em um espaço democrático a simbolização e a comunicação com o público por meio da abstração e da consideração do receptor da informação como participante ativo do mundo moderno.

Na mesma época em que Léger realiza os primeiros trabalhos junto aos arquitetos houve outro tipo de arte pública e ligada a valores sociais, comunitários e também políticos que, por meio da narrativa, a representação figurativa e a perspectiva, seguiu um caminho de mais fácil compreensão junto ao público, destacando-se dois tipos desta arte. Um deles, embora não se constitua uma arte mural, caracteriza-se por ser uma arte para a comunicação em massa e ter sua exibição em locais públicos: os cartazes russos produzidos a partir de meados da década de 1920. Esta arte, iniciada na década de 1910 pelos artistas construtivistas, utilizava inicialmente formas abstratas em cartazes publicitários e de produções cinematográficas e também em cartazes com a intenção da propaganda dos ideais revolucionários (SCHARF, 1993a, pp. 116-17). A partir de meados da década de 1920 até 1953 – ano da morte de Josef Stalin, que instalou na Rússia um governo autoritário – esta arte passará a ser figurativa, adotando outras concepções formais e disseminando outros ideais políticos, em uma época em que o controle da produção artística pelo governo chegou ao ponto da proscrição da arte abstrata de vanguarda.

Nesta arte de cartazes de propaganda do Estado, de grande apelo simbólico popular e busca pela facilidade de sua recepção, foram utilizados de forma repetida padrões gráficos e de composição como o predomínio de determinadas cores – o azul, o vermelho e o preto – e a composição dos cartazes com o uso de figuras heroicas em preponderância à massa de trabalhadores, assim como a representação da tecnologia e do maquinário modernos como demonstradores dos novos conceitos a serem abraçados. Nestes cartazes, comuns no final da década de 1920 e ao longo da década de 1930, artistas como Gustav Klutssis, Valentina Kulaguina e Viktor Korietsky trabalharam temas cívicos e nacionalistas em montagens com imagens realistas (pessoas, estradas, fábricas etc.). Neles a monumentalidade dá a nota do que foi chamado o “classicismo de Stalin” (PETROVA *et al.*, 2009, p. 204).

O outro tipo que se destaca, formado pelos artistas muralistas mexicanos, sendo José Clemente Orozco, Diego Rivera e Davi Alfaro Siqueiros os nomes mais reconhecidos na história da arte, apresentou maior liberdade de atuação para a disseminação de ideais políticos. Estes artistas realizaram grandes painéis integrados

a edifícios e locais públicos retratando temas sociais e políticos em clara intenção didática através da arte e da sua democratização e comunicação junto às massas. Esta arte, chamada realista socialista, expressa temas de caráter histórico-social-coletivo¹⁶³. A rejeição à pintura de cavalete, considerada arte da burguesia, era um traço comum a estas obras – algumas de dimensões monumentais – que retratam o povo mexicano, seus valores e seu mundo simbólico.

Independentemente de direcionamentos políticos e características formais as três manifestações – a russa, a mexicana e a de Léger – compartilham ideais da arte como transformadora das condições da sociedade, como se fosse possível reconfigurá-la como no processo de composição de uma tela, cartaz ou mural. Formalmente, Léger estará distante dos russos e dos mexicanos e mais próximo da arte de Kandinsky e outros abstracionistas, mas seu suporte segue tradicional: a pintura de cavalete ou a pintura mural, que exige a permanência e a estaticidade característica aos monumentos históricos. Nesse ponto, a arte russa, calcada nas ideias de reprodução e disseminação em massa, está mais conectada com a modernidade que o método de Léger, que aposta na ideia do monumento como momento único e irrepetível. Em trabalhos como o mural realizado por ele em 1954 para a Cidade Universitária de Caracas, Venezuela (fig. 02-09), o pintor usará formas geométricas e destituídas de simbologias históricas. Adotará também cores puras e “libertas”¹⁶⁴, participantes do novo espaço dos objetos modernos, cores não terrosas e não vinculadas às tradicionais representações da natureza. Para participar da utopia proposta por Léger, deverão ser compreendidas as novas formas e cores que já se encontravam nos novos objetos que o indivíduo comum, o operário, vinha fabricando e preenchendo o espaço visual do século XX – bastava observá-las. Nota-se, portanto, que mesmo adotando a linguagem figurativa para sua pintura de cavalete, Léger utiliza a abstração em sua obra mural, o que se constitui em certa contradição se for considerado que a arte figurativa seria mais adequada à comunicação com o

¹⁶³ A partir de 1920, com a posse do líder revolucionário Álvaro Obregón, e tendo como Ministro da Educação e reitor da Universidade Nacional do México o filósofo ligado à revolução José Vasconcelos Calderón, foi criado no México o “Programa Mural”, que disponibilizou espaços para esta arte de integração com a arquitetura. Os murais representavam temas diversos, tendo sido dada aos artistas liberdade de escolha de tema.

¹⁶⁴ “Foi junto com Robert Delaunay que travamos a batalha, que trabalhamos para libertar a cor. Antes de nós, o verde era uma árvore, o azul era o céu etc. Hoje pode-se utilizar um quadrado azul, um quadrado vermelho, um quadrado verde...”. Ver Léger, *Funções da pintura*, p. 129.

público geral.

Em 1954 Greenberg (1996, p. 112) afirma que “a arte de Léger tem conseguido por enquanto, e, ousar dizer, mais do que qualquer outra, tornar a brutalidade e a inércia da matéria totalmente apropriadas à sensibilidade humana”. Será pelo caminho da sensibilidade que Le Corbusier atacará os projetos de sua fase brutalista. Se para este o brutalismo significa, segundo Frampton (1997, p. 271), uma desilusão em relação ao mundo da máquina, para Léger essa brutalidade aparece como meio de criação de um mundo lírico e que transcende o mundo real, ainda que povoado por objetos do cotidiano. Por meio de formas maciças, brutas e bem recortadas contra o fundo da tela ou da parede, Léger reforça o lírico e o humano, mostrando que, diferentemente de Le Corbusier, não há nele desilusão em relação ao “maquinismo”. No mundo criado em sua pintura não se observam conflitos entre homens, máquinas, produtos industriais e elementos da natureza, ainda que seus trabalhos tardios mostrem a figura humana em ares mais graves e menos caracterizada individualmente.

2.4.4

Contemporaneidade

As obras de Léger surpreendem pela crença deste pintor na utopia moderna e devem ser compreendidas a partir desta singularidade, mesmo quando as bases do moderno já não mais mostravam capacidade de realizar essa utopia. Em seus primeiros trabalhos ele foi um dos artistas mais afinados com a busca dos elementos formais e simbólicos de expressão dos novos tempos por meio de seus próprios objetos. Participou ativamente na conformação simbólica da imagem moderna do mundo maquinista, com suas pinturas em que a pessoa, objetos da natureza e produtos da máquina se misturam, questionando as fronteiras delineadas tradicionalmente entre arte e técnica. Seu trabalho procurou revelar a simbologia moderna das pessoas, a natureza, a máquina e os objetos de seu tempo. A concepção de obras retratando peças mecânicas ou objetos cotidianos¹⁶⁵, indústrias e seus gases, rebocadores de embarcações¹⁶⁶ e trabalhadores em harmonia com seu meio¹⁶⁷ parecem

¹⁶⁵ Como *Les Disques* [Os Discos], de 1918, *Le Typographe* [O tipógrafo], de 1919, *Éléments Mécaniques* [Elementos Mecânicos], de 1918-23 e *Le Siphon* [O Sifão], de 1924.

¹⁶⁶ Como *La Fumée* [A Fumaça], de 1912, e *Les Usines* [As Usinas], de 1918, *Le Remorqueur* [O Rebocador], de 1918, e *Le Grand Remorqueur* [O Grande Rebocador], de 1923.

¹⁶⁷ Como *Le Mécanicien*, de 1920, e a série de trabalhos denominados *Les Constructeurs*

hoje ingênuas e, analisadas com a distância temporal, surpreendem pela permanência ao longo de décadas deste pintor na crença da utopia moderna. A obra dos anos 1940 e 1950 é de um artista que, embora se apresente menos crente na civilização da máquina, continua nela apostando. O texto com os *Nove Pontos sobre Monumentalidade* mostra sua fé quase inabalável nesses ideais, mas também sua constatação de que a disseminação do espírito moderno havia encontrado entraves políticos, econômicos e sociais e que sua utopia ainda não havia se realizado.

No panorama da arte europeia e norte-americana dos anos 1950 e 1960, em um momento de pluralismo em que se desenvolvem tendências à figuração ou à abstração outros artistas trarão propostas já sem pretensões sociais ou de entendimento da arte como sinalizadora de caminhos para a humanidade. Uma arte como o expressionismo abstrato dos pintores norte-americanos dos anos 1950 se caracterizava por obras “destituídas do sentido ‘socialmente simbólico’ considerado necessário para a autêntica comunicação artística pelos pintores americanos que trabalhavam durante a Depressão.” (HARRIS, 1998, p. 46, grifo do autor). O descompromisso com o social e a ironia são, a partir dos anos 1960 aspectos marcantes na obra de Andy Warhol ou outros artistas da Pop Art. A utopia da integração entre as artes como modo de disseminação democrática da cultura moderna se confirmou ingênua e impotente ante outras mídias. No lugar da arte integrada à arquitetura dos murais de Léger é instalada na fachada da *Guild House*, de Robert Venturi e John Rauch, de 1960-63, uma antena de televisão, representante de uma sociedade que tem como ícones as imagens da televisão.

Argan (1992, p. 458) vê na fidelidade de Léger aos ideais da modernidade uma “obra de mistificação” e de um mitologismo “edificante e apologético” que o leva à estratégia contraditória da pretensão de monumentalidade em uma cultura moderna que é “anti-monumental e desmistificadora”. Creio que se deve compreender a monumentalidade de Léger como fundada no ato reverenciador da própria cultura moderna – será ela o elemento a ser celebrado como monumento – e Léger preservará por muito tempo este sentido de reverência aos ideais que o inspiraram, mesmo que, décadas depois, eles já não possuam o poder que tinham no início do século: esses ideais se tornam para Léger os eventos a serem celebrados, e por ele

[*Os Construtores*] (fig. 02-10), de 1950-51, produzida para a indústria de automóveis Renault.

considerados monumentos. Ainda assim, mesmo tomando como meio os objetos modernos, as pretensões monumentais em Léger fundamentam-se em padrões tradicionais: na obra de Léger o elemento de celebração, o evento a ser monumentalizado é a própria modernidade. Argan considera que mesmo os processos utilizados por Léger, como o afresco e a tapeçaria, são “antigos e desusados”. Se sua postura pode parecer ingênua nas primeiras décadas de sua trajetória na arte, os acontecimentos sociais e políticos de meados do século transformam sua fé na cultura humanista (em uma civilização, segundo Argan, “anti-humanista”) em certo anacronismo.

Agamben (2009, p. 59) localiza o contemporâneo naquilo que adere e se distancia de seu tempo, por dissociação ou anacronismo. A postura anacrônica e ao mesmo tempo de pertencimento que define Léger em relação a seu tempo marca contradições como outras que se verão na modernidade. Por volta dos anos 1940 a monumentalidade está passando por uma dessas contradições: deve manter suas bases e seguir existindo como evento da cultura, mas carece redefinição; deve ser moderna, mas tem seus pilares na tradição. A monumentalidade deveria atravessar por reconceituação para se impor como fato moderno e participante do mundo real, tornando-se enfim o que o próprio Léger (1989, pp. 21) ainda em 1913 tinha como ideal: a criação de um “realismo de concepção”, que toma os meios da realidade para a criação.

Léger compreendeu que, desde sempre, a simbolização, a monumentalidade e as essencialidades humanas se manifestam pelos meios que lhe são possibilitados, desde as ideias de seu tempo até seus objetos cotidianos. Sua aposta na capacidade moderna de edificação ideal do mundo como produto da vontade humana foi um dos pontos da arte de Léger que marcam seu papel como um dos grandes artistas da primeira metade do século XX. Enquanto Léger trabalha ideais humanos desde a escala da tela de pintura até a do mural participante da síntese das artes na edificação moderna, Sert inclui em suas edificações a pintura e a escultura para esta integração entre as artes, chegando à escala da cidade em busca de uma monumentalidade que, mesmo na dimensão urbana, pretende não se distanciar da escala humana, conforme será visto a seguir.

2.5

Josep Lluís Sert e as pequenas revoluções internas: por um (novo) urbanismo

Ou seja, uma autêntica revolução é sempre uma *revolução messiânica*, uma revolução que – como na parábola sobre o reino messiânico contada por [Gershom] Scholem a [Walter] Benjamin – não é a entrada forçada pela porta de um novo e eterno mundo (o mundo pós-histórico), mas mantém as coisas exatamente como elas são, apenas um pouco fora do lugar.

Scramin; Honesko (2009, pp. 10-11)

2.5.1

O Pavilhão Espanhol de 1937 e a monumentalidade moderna

A colaboração entre arquitetos e artistas na arte moderna, um dos temas do texto *Nove Pontos sobre Monumentalidade*, havia sido realizada poucos anos antes pelo arquiteto catalão Josep Lluís Sert (1902-1983) e o arquiteto espanhol Luís Lacasa (1899-1966) no Pavilhão da República Espanhola para a Exposição Universal de Paris de 1937 (figs. 02-11, 02-12 e 02-13). Construído e demolido no mesmo ano e posteriormente reconstruído em 1992¹⁶⁸ (fig. 02-14), o pavilhão intencionava chamar a atenção mundial aos problemas internos espanhóis, naquele momento da Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Representativo de ideias de vanguarda e de alinhamento com os novos tempos, o conjunto, por sua arquitetura moderna e pelas artes integradas, representava o povo espanhol em seus anseios. Ideologicamente o pavilhão se filiava aos ideais progressistas dos Republicanos, contrários aos ideais dos Nacionalistas de seu líder Franco¹⁶⁹.

Construído com elementos pré-fabricados, enfatizava a transparência, através da utilização do vidro e a fluidez espacial tanto entre os ambientes internos como entre estes e o exterior. Foi projetado sob o conceito de espaço de integração entre as artes. Em sua área externa foram instaladas as esculturas dos artistas espanhóis Julio González (*La Monserrat*) e Alberto Sánchez Pérez (*El pueblo español*

¹⁶⁸ Freixa (1989, p. 46, tradução nossa) afirma que o pavilhão foi “construído com grandes limitações de materiais e tempo”. Foi reconstruído no Parque de la Clota em Barcelona na época dos Jogos Olímpicos de 1992.

¹⁶⁹ Os Nacionalistas vencem a guerra em 1939 e Franco governa a Espanha até sua morte em 1975.

tiene um caminho que conduce a uma estrela)¹⁷⁰ e cópias em cimento de esculturas de Picasso: *Cabeza de Mujer*, locada à frente do pavilhão, e *Dama Ofrente*, de 1933, instalada na parte externa lateral. Em uma obra que também abordava as questões políticas regionais Joan Miró exibiu *El campesino catalán y la revolución*. O artista norte-americano Alexander Calder, único artista não-espanhol participante do pavilhão, contribuiu com sua *Fountain of Mercury*. Também se destacavam os numerosos “fotomurais” figurativos de Josep Renau, de propaganda para temas sociais e políticos. As poltronas do auditório, em madeira e corda, foram projetadas para o pavilhão pelo arquiteto e designer Josep Torres Clavé. O grande destaque foi, no entanto, o painel *Guernica*¹⁷¹, de Picasso, instalado em frente à fonte de Calder (fig. 02-15). Exibido pela primeira vez neste pavilhão, aludia ao bombardeio da Alemanha sobre a cidade espanhola de Guernica em 26 de abril daquele mesmo ano¹⁷².

A locação dessas obras sugeria uma *promenade architecturale* – o caminho pelo qual o visitante realizaria um tipo de recepção intelectual e sensorial dessa síntese das artes que lhe instigaria a percepção fenomenológica ao longo do trajeto (espaço) e do caminhar (tempo). A estratégia moderna de uma monumentalidade baseada nessa nova proposta de percepção do espaço arquitetônico, no uso da linguagem formal moderna para representação de ideais democráticos e na integração entre as artes destacava o Pavilhão Espanhol como uma obra de vanguarda em comparação a outros pavilhões.

O pavilhão francês, o *Palais de Chaillot* (1936), ancorava intenções monumentais no estilo chamado de Nova Tradição (cf. Frampton, 1997, p. 258) ou de Neoclassicismo Internacional dos anos 1930 (cf. TIETZ, 1999, p. 54), no qual se misturavam o neoclassicismo dos séculos anteriores com o novo estilo *Art Deco*, que teve grande propagação a partir da Exposição de 1925 de Paris (BOUDIN-LESTIENNE, s.d., p. 01).

Além do *Palais de Chaillot*, chamavam a atenção por sua monumentalidade

¹⁷⁰ Esta escultura de 12,5 m de altura se encontra atualmente no Museu Reina Sofia, de Madri.

¹⁷¹ *Guernica*, de 7,82 m x 3,54 m, e os estudos de Picasso para este painel de têmpera sobre tela se encontram hoje no Museu Reina Sofia, em Madri. A série de gravuras *Sonho e Mentira de Franco*, também de Picasso, com renda destinada aos projetos do Partido Republicano, foi posta à venda no pavilhão.

¹⁷² O bombardeio ocorreu menos de três meses antes da inauguração do pavilhão. A Exposição foi aberta em 25 de maio de 1937, mas o Pavilhão Espanhol foi inaugurado em 12 de julho.

no chamado estilo Neoclassicista Internacional ou Neoclassicista Realista os pavilhões da União Soviética e da Alemanha, implantados um defronte ao outro. O Pavilhão da União Soviética, de Boris Iofan, era coroado por uma escultura no mesmo estilo Realista Socialista presente nos cartazes de propaganda política russa na época. De autoria de Vera Mukhina, esta monumental escultura em bronze de 24,5 m era composta pelas imagens de um trabalhador da indústria e uma trabalhadora de uma fazenda coletiva. Cada figura levanta um dos braços para segurar a foice e o martelo, símbolos do poder soviético e presentes na bandeira do país. O pavilhão alemão, de Albert Speer, arquiteto de Hitler, era também coroado por uma escultura monumental representando a águia-símbolo do Terceiro Reich, que segurava em suas garras a suástica. Em ambos os pavilhões, a monumentalidade arquitetônica baseada nas noções tradicionais da grandiosidade, do aspecto maciço, estático e subjugador e da edificação como objeto escultórico monumental, servia a simbolizações a sistemas políticos autoritários. Nesta Exposição é marcante a oposição radical entre a monumentalidade clássica dos pavilhões da Alemanha e União Soviética e a possibilidade de uma nova monumentalidade moderna, como no pavilhão da Espanha, onde a ideia do monumento moderno se realiza a partir de seu valor de novidade e valor de arte relativo.

No Pavilhão Espanhol tudo remetia à democracia e à modernidade. Ainda que os artistas fossem em sua maioria espanhóis, abriu-se o espaço para Calder e sua escultura que trabalhava leveza, transparência e dinamismo, questões características da visualidade moderna. Trabalhos figurativos e propagandísticos, como os de Renau, e outros mais abstratos, mas nem por isso herméticos, tratavam do indivíduo, da sociedade, seus anseios e lutas: o camponês, a mãe, o “caminho que conduz a uma estrela”, o bombardeio em Guernica. Mesmo o material das poltronas remetia aos recursos naturais locais de um país menos desenvolvido economicamente que seus vizinhos. Mais que o país enquanto instituição política, estavam ali traduzidos seu povo e seus anseios democráticos. A escala humana era marcada pela predominância horizontal.

Transparência e amplidão espacial eram garantidas por meio da fluidez espacial e o uso de materiais leves, transparentes ou treliças que permitiam o atravessamento da visão pelos vários espaços. Além de uma bem sucedida experiência de simbolização e de criação de um monumento por meio da forma moderna e da síntese das artes, a proposta ideológica democrática que o embasou – a defesa dos

ideais progressistas representados pelo Partido Republicano – contrastava com os ideais dos sistemas políticos autoritários alemão e soviético, também traduzidos simbolicamente por sua arquitetura e arte.

2.5.2 Urbanismo

Sert, que na década de 1920 havia trabalhado no escritório de Le Corbusier para o projeto para o concurso da Liga das Nações¹⁷³, tinha participado em 1930 como membro-fundador em Barcelona, sua cidade natal, do GATCPAC¹⁷⁴, grupo que elaborou, juntamente com Le Corbusier e Pierre Jeanneret, o Plano Maciá para Barcelona (1933-1935). Havia também participado do II ao V CIAM¹⁷⁵. A repercussão internacional do pavilhão espanhol lhe rendeu reconhecimento, abrindo-lhe oportunidades (cf. Hartray, 1997, p. 146) quando, logo depois, emigrou, assim como Léger, para os Estados Unidos na época dos problemas políticos causados pela iminência da Segunda Guerra¹⁷⁶.

2.5.3 *Can our Cities Survive?*

O arquiteto recebeu, desse modo, ainda antes de sua chegada ao território

¹⁷³ Sert se entusiasma com as propostas da nova arquitetura desde seu período de estudante de arquitetura, na segunda metade da década de 1920. Em uma viagem a Paris em 1927 adquire os primeiros livros de Le Corbusier.

¹⁷⁴ O GATCPAC (*Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*) e o GATEPAC (*Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*) orientavam seus trabalhos a partir dos conceitos da arquitetura moderna e das resoluções sugeridas nos CIAM.

¹⁷⁵ Após sua participação neste último congresso, e já morando nos Estados Unidos, o arquiteto passou a ser membro do grupo americano dos CIAM (HARTRAY, 1997, p. 147). Estes CIAM ocorreram respectivamente em Frankfurt (1929), Bruxelas (1931), Atenas (1933) e Paris (1937). Sert participou desde o II CIAM até o X (e último), ocorrido em Dubrovnik, 1956. A partir do VII Congresso, em Bridgwater, 1947, Sert se torna presidente dos CIAM e ocupa este cargo até 1956, data do último congresso. Ver Bastlund, 1967, p. 07. Segundo Giedion (2004, pp. 718-19), os CIAM tinham como objetivo inicial a proteção do direito da profissão de modo a “garantir direito à existência da arquitetura contemporânea contra as forças antagônicas dos círculos arquitetônicos oficiais, que controlavam os principais empreendimentos construtivos”. Além disso, nos CIAM havia a intenção de promover um fundamento geral baseado nos conceitos modernos para arquitetos de diversos países. Sua criação se relaciona com o episódio da rejeição da execução do projeto vencedor de Le Corbusier no concurso para a Liga das Nações, em 1927. No lugar deste projeto moderno foi construído um edifício de linhas neoclassicistas.

¹⁷⁶ Após dois anos de estada em Paris ele chegou em Nova Iorque em junho de 1939 por meio de Cuba (Ver Eric Mumford, 2001, p. 114). Antes disso ele havia recebido por parte do governo de Franco na Espanha uma declaração de inadequação de prática de sua profissão.

norte-americano, um convite para dar aulas na *Harvard Graduate School of Design*¹⁷⁷. Por esta época deu continuidade a um projeto anteriormente iniciado: a elaboração de *Can our Cities Survive?: An ABC of Urban Problems, their Analyses, their Solutions, based on the proposals formulated by the CIAM*¹⁷⁸. Publicado em 1942, esse livro tratava de questões do urbanismo moderno e, segundo o próprio autor (1947, p. xii), tomava como base as propostas formuladas no IV CIAM (realizado em 1933 com os temas do Planejamento Urbano e Regional) e V CIAM (realizado em 1937 com o tema “Habitação e Lazer”)¹⁷⁹. As deliberações do IV Congresso haviam sido publicadas anonimamente por iniciativa de Le Corbusier em 1941 (SCHERER, 1993, p. 11) sob o título *A Carta de Atenas*¹⁸⁰. *Can our Cities Survive?* corresponde a uma versão de Sert para os tópicos tratados nesse congresso¹⁸¹, com a intenção da promoção das ideias dos CIAM em língua inglesa aos arquitetos norte-americanos. Estas publicações deveriam ter a função de cartilhas de fundamentos teóricos para a prática de arquitetos no enfrentamento das questões urbanas na modernidade

Um evento ocorrido nesta época pode, no entanto, ter sido pontuador de uma nova postura para Sert: Eric Mumford (1958-)¹⁸² (2001, p. 115) relata que em 1940 Sert pede a Lewis Mumford (1895-1990) que escreva a introdução para seu livro *Can our Cities Survive?* Este agradece, mas nega o convite; alguns anos depois, escreve a um amigo que o motivo de sua recusa tinha sido o fato da incapacidade, por parte de Sert e seus companheiros, de compreender que as quatro funções propostas pelo IV CIAM para o planejamento das cidades – as funções de habitar, trabalhar, se recrear / cultivar o corpo e o espírito¹⁸³, e circular – eram insuficientes

¹⁷⁷ Recebe o convite por parte de seu então diretor, Walter Gropius. Com o início da Guerra, Sert teve de interromper suas aulas em Harvard e voltar para Nova Iorque.

¹⁷⁸ Publicado pela Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

¹⁷⁹ O IV congresso (cf. Giedion, 2004, pp. 718-28) se realizou no verão de 1933, tendo se iniciado em 29 de julho em um cruzeiro no Mediterrâneo no navio *Patris II*, partindo de Marselha, França, em direção a Atenas, onde foi concluído alguns dias depois. O V CIAM (1937) ocorreu em Paris.

¹⁸⁰ Segundo Scherer (1993, p. 11), a data de 1942 também é encontrada. A organização por Le Corbusier foi acrescentada por aspectos que correspondiam à sua visão pessoal.

¹⁸¹ Na introdução deste livro, Giedion (1947, p. x, tradução nossa) esclarece sobre a autoria do conteúdo do texto: “... J. L. Sert foi finalmente solicitado pelo congresso a completar o projeto gráfico e escrever o texto completo do livro. Foi dada a ele total liberdade, e suas recentes experiências, particularmente nos Estados Unidos, enriqueceram seu conteúdo em vários aspectos. O texto que segue é exclusivamente um trabalho do Sr. Sert.”

¹⁸² Arquiteto e professor norte-americano.

¹⁸³ Le Corbusier (1947, p. 98) utiliza a expressão “*cultiver le corps et l’esprit*”.

para tal enfrentamento e não incluíam aspectos correspondentes à atuação política, social e cultural do cidadão.

A introdução do livro termina sendo escrita por Sigfried Giedion. A apresentação, por Joseph Hudnut (1886-1968)¹⁸⁴, inclui aspectos que transcendem o modo pragmático de ataque aos problemas da cidade pelos CIAM. Ainda que sem a ênfase destacada por Lewis Mumford sobre a importância dos temas da cultura, sociedade e política no planejamento urbano, se percebe na apresentação de Hudnut (1947, p. iv, tradução nossa) o reconhecimento da incapacidade dos conceitos presentes nas deliberações dos últimos CIAM para o direcionamento a uma atuação mais inclusiva do arquiteto e urbanista:

Habitação e controle do tráfego, transporte, recreação, a distribuição da indústria e do comércio: estes são temas corriqueiros não frequentemente considerados como concernentes às questões das artes de expressão mais sublimes. Ainda assim, estas artes práticas, que são aplicações da ciência a problemas econômicos e sociais, são de tal natureza que elas não conseguiriam progredir muito se não se fundassem em uma visão da humanidade que transcende tanto a arte quanto a ciência. Tendo em vista que nossas cidades se compõem não somente de ruas e edifícios, tampouco de meras agregações de pessoas, mas também da essência e da substância da sociedade, pode assim suceder que as artes que servem a esta sociedade possam também ser formadas a partir de seus desejos e aspirações. Não como algo acrescentado em nome da arte, mas como uma parte essencial daqueles processos pelos quais as coisas materiais são conformadas e organizadas para propósitos cívicos, aos quais serão dados significados que os arquitetos – dando continuidade à sua imemorable tradição – descobrirão nas novas atitudes de nossa vida coletiva.

Sert segue o pensamento racionalista dos debates e projetos dos primeiros congressos e mantém a estrutura e a divisão em capítulos segundo as quatro funções

¹⁸⁴ Arquiteto e professor, então decano do programa de arquitetura da Universidade de Harvard.

da cidade moderna definidas no IV Congresso (1933). Publica como anexo o conteúdo integral das anotações feitas neste congresso para a *Town Planning Chart* [Carta de Planejamento Urbano], documento que serviu de base para seu livro e a Carta de Atenas. Mas o caráter autoral de *Can our Cities Survive?* permitiu a Sert certo direcionamento em relação às ideias defendidas por Lewis Mumford para o planejamento das cidades novas ou intervenções em estruturas existentes, principalmente as reconstruções de cidades após a Guerra. Assim, no capítulo *Toward a Functional City* [Por uma cidade funcional], Sert ressalta a importância do domínio por parte do arquiteto (1943, p. 228-39, tradução nossa) d“o presente e do passado da cidade a ser replanejada, seus problemas e os fatores que as criaram e as fizeram desenvolver”, reforçando o papel fundamental da história das cidades para o planejamento urbano¹⁸⁵ e a atenção às necessidades e especificidades de cada intervenção¹⁸⁶.

2.5.4

História e cultura para a simbolização nas cidades

Os temas da escala e relação humanas com o objeto da cultura são fundamentais à arte e arquitetura modernas, que dependem da recepção e da fruição e não simbolizam por si só, conforme conceituado por Argan (2004, p. 139, grifo do autor): “Mas um edifício de Gropius ou de Aalto ou de Wright não existe sem habitantes, não existe se não cumprir a própria função, não existe, enfim sem *nós*.” Em *Can our Cities Survive?* Sert aponta que a denominação “cidade funcional” não deveria ser compreendida apenas por seu aspecto econômico e material e que essa funcionalidade deveria incluir não só aspectos materiais, mas também espirituais, levando seus habitantes a uma vida comunitária de qualidade. Ele reposiciona “o homem como o eixo de novas cidades, e suas necessidades a base para seus planejamentos” (SERT, 1943, p. 228, tradução nossa), ressaltando a importância da escala humana nos planos e a importância da consideração do habitante, e não do

¹⁸⁵ Pode-se também considerar nessa posição de Sert o impacto das ideias de Lewis Mumford, inclusive daquelas defendidas em seu livro *A Cultura das Cidades*, lançado apenas alguns anos antes, em 1938, e citado por Sert (1943, p. 230) em *Can Our Cities Survive?*.

¹⁸⁶ Este aspecto faz o livro de Sert se destacar em relação aos preceitos da Carta de Atenas de Le Corbusier, na qual as diferenças culturais entre as nações eram praticamente desconsideradas. Ainda que nesta a contribuição da delegação italiana, que enfatizou questões do patrimônio histórico, tenha sido importante, o entendimento da Carta de Atenas era o do urbanismo funcionalista, voltado para “a elaboração de um modelo de cidade infinitamente reprodutível”. Ver Scherer, 1993, p. 11-13.

poderio econômico e especulativo, como centro de atenção para o planejamento.

A história é também tema fundamental em *Can our Cities Survive?*, a partir do qual se desenvolvem outros temas. Sert compreende que a negação da história pelos arquitetos modernos começava a não mais se sustentar. Na história estavam guardadas lições que estes vinham considerando como sendo de menor importância depois que máquinas, novos materiais e novas tecnologias se mostraram suficientes para solucionar os problemas da vida prática. Sert compreende que a complexidade humana não se esgota na resolução de problemas básicos – as pessoas têm anseios, sonhos, buscam significados, precisam compreender a si próprias, as outras pessoas e o mundo que as cerca.

Para Sert o planejamento baseado na escala humana permite espaços e estruturas de troca e de significação. Compreende também que a história da arquitetura e das cidades se funda em estruturas urbanas tradicionais, presentes no inconsciente humano por meio de simbolizações trazidas por estas estruturas, e que o papel que ocupam como monumentos nas cidades deve ser preservado nos novos espaços de reunião comunitária. Entende que é o conjunto destas estruturas arquitetônicas e urbanas que cria para um lugar seu significado e sua capacidade de simbolização. Sustenta por fim que o centro cívico ou o coração da cidade – “*the heart of the city*” (SERT, 1943, p. 229) – é o espaço onde tudo isto deve acontecer, onde a simbolização e a monumentalidade devem tomar lugar e criar com cada indivíduo e a comunidade a comunicação pela significação.

2.5.5

O centro cívico: *The Core* ou *The Heart of the City*

Em *Can Our Cities Survive?*, além do tema da escala humana, Sert (1943, p. 229-35) aponta para a revalorização do “centro cívico, núcleo da cultura urbana” como peça fundamental no desenho da cidade, defendendo-o como o “coração da cidade”:

Locais estratégicos na cidade deveriam ser ocupados por centros cívicos com facilidades projetadas para estimular as mais nobres propensões do espírito – lugares para a pesquisa avançada, para a meditação, para a contemplação de trabalhos artísticos, para o cultivo da mente. Por toda a cidade, os mais diversos

elementos que compõem o complexo urbano deveriam se conformar à escala imposta pelo homem, permitindo-lhe o desenvolvimento de suas mais altas aspirações. E embora essas aspirações devessem ser consideradas no planejamento de todos os organismos de uma cidade, elas deveriam encontrar sua mais clara expressão no centro cívico. (1943, p. 229, tradução nossa).

Ele explica o modo como poderá ser positiva a contribuição do entendimento da história das cidades para a concepção do planejamento urbano. Atenta para a importância das praças e edificações monumentais em cidades como Bruges, Rouen ou Roma, em contraste com a cidade moderna, dominada pela verticalidade dos edifícios de grandes alturas, mas às quais falta a função cívica e comunitária da edificação de uso público. Exibe através de fotografias e mapas o impacto gerado pelo centro cívico e pelas edificações monumentais na apreensão simbólica do espaço da cidade por seu habitante. Mas as intervenções em Coventry, Inglaterra, com que ilustra suas ideias soam decepcionantes para o olhar atual: o que se tem é a aposição de edificações modernas em uma área histórica, indicando que o exercício da contextualização da nova arquitetura em tecidos pré-existentes era um tema que ainda teria um longo caminho a ser trilhado.

O exemplo do *gymnasium* grego como local de desenvolvimento não só físico, mas também espiritual é mais um suporte que Sert (1943, p. 230) busca na história para a defesa de suas ideias. Para ele a verdadeira troca de ideias e informações através do contato direto na cidade deve prevalecer sobre ideias de sua substituição pela tecnologia do rádio, filmes, a imprensa e pela ideia de propriedades urbanizadas dispersas no território¹⁸⁷. Enquanto Le Corbusier (1977b, pp. 27, pp. 103-122) elege nos conjuntos arquitetônicos e urbanos do passado edificações de interesse, tratando-as como elementos pontuais, Sert (1943, pp. 229-235) procura dentro das possibilidades do urbanismo moderno uma compreensão mais ampla da dinâmica que espaços como centros cívicos poderiam trazer ao contexto ur-

¹⁸⁷ Embora o nome de Frank Lloyd Wright não seja citado, vê-se aí a referência aos conceitos presentes em seu livro *A Cidade Evanesciente* (*The Disappearing City*), de 1932. A *Broadacre City*, projeto de Wright baseado na descentralização urbana, se baseia na dispersão dos habitantes nos subúrbios em lotes de um acre (cerca de 4.050 m²), em vez da valorização do centro urbano e das trocas comunitárias presentes nas cidades tradicionais.

bano. Mostra sua importância desde a época medieval na formação de novas cidades e o modo como a força simbólica da catedral, do edifício de administração pública, da praça do mercado e seus monumentos conformaram espaços de uso coletivo definidores das características de cada cidade e seu povo em fluxo contínuo de influências um sobre o outro.

A ideia do espaço físico definido no tecido urbano para o desenvolvimento das noções de cidadania e relações comunitárias se tornará em 1951 o tema do VIII CIAM: “*The Heart of the City*” (“*O Coração da Cidade*”), ou o *Core*. Desenvolvido na década anterior por Sert, o tema é elaborado pelo grupo de arquitetos ingleses MARS¹⁸⁸ para discussões neste congresso em Hoddesdon, Inglaterra, que segue orientações trazidas desde o VI CIAM– *Cities Re-Imagined* [Cidades Reimaginadas]¹⁸⁹ (1947) a partir do qual Sert passa a ser seu presidente. Sert e os organizadores deste VI CIAM, sensíveis às reconstruções e mudanças trazidas pelo pós-guerra, trouxeram, além da ênfase funcional, as questões da sensibilidade e a necessidade de expressão estética na arquitetura moderna.

No ano seguinte ao congresso que tematizou o *Coração das Cidades* foi lançada uma publicação que incluiu, junto às propostas do encontro, um texto introdutório de Sert (1997, pp. 126-45), *Centres of Community Life* [Centros de Vida Comunitária], destacando a história do espaço definido pelas cidades em relação a seu entorno e dos espaços vazios que, dentro das cidades, formam seus lugares públicos: centros comunitários onde se usufrui e se discute a vida em comunidade, desde os pequenos encontros casuais às grandes reuniões – “praças e passeios públicos, cafés, clubes populares da comunidade etc.” (Sert, 1997, p. 132).

Relativamente a problemas mais urgentes e cotidianos, a publicação tratava da suburbanização que vinha ocorrendo nas cidades, levando ao abandono de áreas tradicionais e sua consequente decadência. Em termos mais amplos e ideológicos tratava da consolidação de noções de cidadania, democracia e convívio público nos espaços urbanos. Mais uma vez a compreensão do aspecto físico, da escala humana, a importância social, histórica e cultural e a busca por modos mais maleáveis de enfrentamento das questões urbanas são enfatizadas. Sert (1997, p. 32) chama aten-

¹⁸⁸ O MARS – Modern Architectural Research Group, fundado em 1933 por Maxwell Fry e outros, era a delegação inglesa dos CIAM.

¹⁸⁹ Ocorrido em setembro de 1947 na cidade inglesa de Bridgwater, Inglaterra.

ção à essência física dos espaços cívicos: os *Cores* são o “coração físico da comunidade”, agindo como “elementos catalisadores” para seu entorno; neles é possível, pela integração entre as artes no conjunto urbano, a realização de atividades comunitárias que permitirão melhor funcionamento da cidade e a monumentalidade e simbolização por seus espaços e edifícios.

Espaços cívicos de menor importância devem expressar o caráter de seu setor, enquanto os centros principais devem ser expressões de suas cidades e financiados por recursos públicos, dada sua característica comunitária. O tom do discurso é utópico e de convite à construção de um meio físico e psicológico compatível com os avanços obtidos nas áreas científicas, em um pensamento moderno, mas que inclui pequenas mudanças. As propostas do CIAM de 1947, fundamentadas na expressão estética, além da funcional, para as edificações modernas são reafirmadas e a integração entre as artes para a concepção do espaço moderno, também defendida por Léger e Giedion, é reforçada.

2.5.6

A escala humana no planejamento da cidade

Em 1944 Sert publica o artigo *The Human Scale in City Planning* [A Escala Humana no Planejamento da Cidade]¹⁹⁰, cujas ideias repercutem as propostas para a Cidade dos Motores que Sert desenvolvia nesta mesma época, observando (1944, p. 392) que o tratamento de temas do planejamento urbano se mostrava falho e que as cidades vinham sendo tratadas a partir da pretensão de que a máquina lhes fosse resolver os problemas. No artigo Sert sugere que o tratamento das questões urbanas deveria ser considerado a partir da escala humana, uma estratégia que poderia reativar a relação intrínseca e milenar do indivíduo e da comunidade com sua cidade – esta relação vinha se rompendo e a comunicação precisava ser restaurada. Para ele (1944, p. 392-94) o urbanismo da modernidade, ao tomar as cidades como “abstrações” desligadas de suas “condições sociais, políticas e econômicas”, se mostrara incapaz, no âmbito da cidade, de promover a relação elementar do “módulo humano” (o indivíduo) com seu meio.

A reprodução no texto de Sert (1944, p. 405) da icônica imagem do *Homem Vitruviano* (c. 1490), de Leonardo da Vinci, indica seu anseio por ordem, escala e

¹⁹⁰ O artigo é publicado no livro *New Architecture and City Planning – a Symposium*, lançado em 1944 nos Estados Unidos. Outros artigos deste livro serão comentados adiante.

proporções. O enfrentamento do conceito da escala humana pela exatidão dos números e a regularidade do desenho se sincronizava com estudos contemporâneos de Le Corbusier, que afirma (1977a, p. 35), com a precisão que confirma sua origem de uma cidade relojoeira suíça, que em 25 de agosto de 1943 chegou-se a uma primeira proposição, a partir de dimensões humanas, para o *Modulor* – “uma medida harmônica à escala humana aplicável universalmente à arquitetura e à mecânica”¹⁹¹. Se no Renascimento a medida, as proporções e o desenho do homem ideal tiveram de confrontar as dimensões do divino e do espiritual, para os anos 1940 era a máquina que se colocava como nova referência.

Em Sert o entendimento da cidade a partir do elemento humano inclui a história. Nesse artigo, em que utiliza para o centro cívico o termo *core*, que em 1951 nomeará o VIII CIAM – O Coração da Cidade, Sert faz referências a cidades, espaços públicos e edificações gregas, romanas e medievais em que a consideração aos aspectos humanos contribuiu para a concepção de estruturas que, diferentemente das cidades modernas, seguem como espaços vivos e onde as relações sociais continuam se realizando simbolicamente. Para atualizar o tema cita teóricos que compartilham da visão humanista da cidade, como Ebenezer Howard e Patrick Geddes. Reafirma a importância dada ao centro cívico em seu projeto para a Cidade dos Motores, lembrando que nas cidades antigas ele existia e cumpria funções simbólicas para o indivíduo e a comunidade.

O artigo inclui diagramas de sugestão de planejamento urbano e propostas como a de garantir o tempo máximo de deslocamento de 15 minutos entre a habitação e o trabalho (SERT, 1944, p. 409). Sert considera que a escala humana já não existia nas grandes cidades e que nelas a pessoa se considerava deslocada. Pensa (1944, pp. 406-07) que, para melhor integração da pessoa a seu espaço, a cidades deveria se tornar uma “estrutura social orgânica”. Mas sua analogia que faz ao mundo orgânico não deixa de se alinhar com o pensamento racionalista e a divisão da cidade em funções. Seguindo este mesmo raciocínio, defende que a complementaridade e a interligação de pequenas cidades (*subcities* ou *townships*, neologismos usados por ele) levaria ao bom funcionamento de uma grande cidade. Apesar da

¹⁹¹ Esta é a definição dada por Le Corbusier para o Modulor e corresponde ao subtítulo deste livro.

tendência de Sert a um pensamento mais humanista para a cidade, diferenciado daquele de base mais funcional, seu pensamento ainda se ancora na racionalidade positivista: a saída encontrada por Sert segue sendo pela simplificação e a compartimentação, e não pela compreensão da complexidade, da interdisciplinaridade e da aceitação da dinâmica e singularidade que cada cidade, bairro ou região possui. O planejamento da cidade segue sendo compreendido como o ajuste da equação entre as quatro funções definidas na Carta de Planejamento Urbano dos CIAM – os diagramas que ele apresenta para as unidades de vizinhança, as *subcities* ou *townships* e as grandes cidades neste artigo o comprovam.

Ele certamente não está sozinho neste modo de pensar. As propostas, por exemplo, do finlandês Alvar Aalto (1898-1976) aliam as premissas da arquitetura moderna com uma visão humanista que abre mão da ortodoxia funcionalista de um modo bem mais incisivo que o de Sert¹⁹². No memorial para a Sede Administrativa Municipal de Säynätsalo (1943-47, construída), Finlândia, Aalto (*apud* Schildt, 1996, p. 130, tradução nossa) mostra que compartilha com Sert o entendimento dos espaços públicos como fundamentais ao desenvolvimento cívico, observando sua presença na história:

usei o pátio fechado como motivo principal do projeto porque de alguma maneira misteriosa enfatiza o instinto social. Em edifícios de governo e em sedes de administração municipais, o pátio vem sendo sempre um espaço primordial desde os dias da Antiga Creta, da Grécia e de Roma até a Idade Média e o Renascimento.

Mas a tradução deste pensamento por Aalto prevê uma integração mais orgânica entre o construído e a natureza que o modo de Sert, o que pode ser visto na escolha dos materiais e técnicas construtivas e na relação das edificações, que misturavam nos primeiros anos de funcionamento atividades administrativas, culturais e comerciais¹⁹³, e espaços livres com o relevo e sua implantação em relação à cidade

¹⁹² Este pensamento é compartilhado por outros arquitetos e se expande na tendência denominada no pós-guerra o Novo Empirismo Escandinavo.

¹⁹³ Segundo Schildt (1996, p. 129), com o tempo as edificações foram sendo, conforme planejado, ocupadas por usos públicos e administrativos e o uso comercial foi sendo excluído.

que na época contava com cerca de 3000 habitantes. Sert compreende o termo “orgânico” de modo similar que o de Le Corbusier¹⁹⁴: entende as funções da cidade como processos a serem realizadas por determinadas áreas físicas e sua estrutura, de modo similar àquele em que as diversas funções interligadas são realizadas por diferentes órgãos do corpo humano. A realização correta de cada função por cada órgão permitiria o funcionamento correto e saudável do corpo em sua integralidade.

No projeto de Aalto, a ideia de monumento se liga às ideias de democracia, participação comunitária e integração, mas sem deixar de enfatizar a presença na cidade de uma organização social e política. Esta ideia de monumento tem como guia a escala humana. Ela se dá pela localização, em área mais elevada do relevo, e na convergência do olhar para um dos vértices de uma praça de planta triangular, do pátio semi-cerrado para o qual se voltam edifícios administrativos da cidade. Ajuda a criar a perspectiva para este ponto elevado o modo com que Aalto implantou em projeto os blocos residenciais que flanqueiam os dois lados maiores desta praça triangular. A esta área Aalto (cf. Schildt, 1996, p. 17) denominou Acrópole. Esta monumentalidade em escala humana é enriquecida através do destaque dedicado ao edifício da Câmara Municipal: por receber destacado tratamento formal, ser o mais alto, e se situar no ponto mais alto do relevo e em ponto de convergência focal em relação ao acesso principal que se dá pela escadaria que leva a este pátio semi-cerrado.

Mas ainda que continue a tratar a cidade por diagramas/órgãos, Sert conseguiu observar nela problemas cuja ordem ultrapassava aspectos técnicos e de desenho. Tentou resolver dialeticamente as questões da cidade, utilizando ideias e teorias vindos das correntes humanistas e da história das cidades em confronto com a representação meramente diagramática e organizada, muitas vezes encontrada nos típicos planos do “urbanismo progressista” (CHOAY, 2005) de então. Ao mesmo tempo em que observava e tentava resolver as questões da incapacidade nas cidades na promoção do contato social, mostrava ainda confiança no arquiteto moderno como solucionador de uma crise que na verdade extrapolava seus limites de atuação e que era uma crise do funcionalismo e da racionalidade: a “crise das ciências europeias” ou uma crise da humanidade, como apontada por Husserl.

¹⁹⁴ Le Corbusier em *Urbanismo*, 2011, pp. 285-291, também utilizou analogias do funcionamento da cidade a partir do funcionamento do corpo humano e das espécies vegetais.

Sert ainda está a certa distância de um pensamento mais inclusivo e de outra geração, como o de Aldo van Eick (1918-1999), um dos integrantes do Team X, que buscou levar para seus projetos o entendimento da configuração espacial como síntese dos hábitos mais essenciais de uma comunidade¹⁹⁵. Sert entende que os aspectos simbólicos, humanos, sociais devem ser tratados, mas a solução gráfica que se desenvolve espacialmente, saída da prancheta do arquiteto é ainda tomada como suficiente para a solução da complexidade urbana, seja para a criação de novas cidades ou para intervenções em estruturas existentes. Também não se encontram em Sert ideias mais contestadoras dos dogmas modernos como a da participação da comunidade na tomada de decisões sobre seu próprio espaço de vivência e da “arquitetura como processo político” (cf. Barone, 2002, p. 154), como será proposta por Giancarlo de Carlo (1919-2005) a partir de sua participação no XI CIAM (em Otterlo, Holanda 1959). A ideia do *core*, da escala humana e outras propostas em que Sert toma prioritariamente o viés físico-espacial como enfrentamento das questões urbanas serão desenvolvidas e atualizadas por arquitetos como van Eick, de Carlo e outros nos anos 1950 e 1960, que incluirão a presença mais definidora dos aspectos antropológicos que incidem sobre o espaço

2.5.7

A TPA e a Cidade dos Motores

A reflexão sobre o tema do centro cívico por Sert não se esgota no texto de *Can our Cities Survive?*, sendo retomada em vários projetos. Além de revisto nos *Nove Pontos sobre Monumentalidade*, o tema será logo aplicado no plano urbano para a Cidade dos Motores realizado nesta mesma época por Sert e seu novo sócio, Paul Lester Wiener (1895-1967)¹⁹⁶. Esta sociedade leva à criação, a partir de 1942, da TPA – *Town Planning Associates*¹⁹⁷, com sede em Nova Iorque, à qual posteriormente também se associará um terceiro membro, Paul Schulz, pouco mencionado

¹⁹⁵ Destacam-se suas publicações (cf. Barone, 2002, p. 112-3) sobre a vida coletiva em sociedades africanas que viviam em pequenas aldeias e a relação entre as “essencialidades” destas sociedades e a organização espacial de suas aldeias.

¹⁹⁶ Arquiteto, nascido na Alemanha e naturalizado norte-americano, autor do pavilhão norte-americano na Feira Mundial de Paris em 1937 e do projeto de interiores do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque em 1939. Na publicação do projeto da Cidade dos Motores na Revista *Architecture d'Aujourd'hui* em setembro de 1947 Wiener é citado como membro da seção norte-americana do CIAM e conselheiro, durante os anos da Segunda Guerra do Escritório Técnico Norte-Americano de Pesquisas.

¹⁹⁷ Segundo Eric Mumford, 1997, p. 74, apesar de a data de 1945 aparecer algumas vezes, correspondências indicam o início da associação em 1942.

nas publicações dos projetos.

A Cidade dos Motores, idealizada como uma cidade nova a cerca de 50 km a noroeste do Rio de Janeiro, ocuparia uma área de terras baixas e alguns morros, próxima à antiga rodovia Rio-Petrópolis (hoje junto à Rodovia Wahington Luís), no atual distrito de Xerém, pertencente ao município de Duque de Caxias, no Estado do Rio de Janeiro¹⁹⁸ (fig. 02-16). Situada 25 m abaixo do nível do mar, a área corresponde a uma faixa de terra de cerca de 100 hectares no entorno do rio Saracuruna¹⁹⁹ e seu afluente, o canal Mato Grosso. Projetada para abrigar 25000 habitantes, esta cidade teve seu projeto encomendado a Sert e Wiener em maio de 1943 (MUMFORD, 2001, p. 117)²⁰⁰. O projeto encomendado pelo governo brasileiro – “uma comunidade modelo que deveria estabelecer um padrão para outras cidades novas naquele país.” (BASTLUND, 1967, p. 50, tradução nossa) – destinava-se à implantação de uma cidade que serviria de habitação aos funcionários de uma indústria, a Fábrica Nacional de Motores (FNM), que se encontrava desde 1942 em fase de implantação²⁰¹.

No plano urbanístico desenvolvido pela TPA (figs. 02-17 e 02-18) surge uma área que o faz destacar das propostas apresentadas no IV e V CIAM e dos planos urbanos de Le Corbusier expostos na Carta de Atenas (1933, publicada em 1941) ou em seu livro *Urbanismo* (1925). Essa parcela de terreno proposta por Sert e Wiener era o centro cívico (fig. 02-19) chamado, mesmo na apresentação na língua inglesa, de “praça” (MUMFORD, 1997, p. 52)²⁰². A opção pela nomenclatura

¹⁹⁸ Este projeto foi publicado na revista norte-americana *Progressive Architecture* em setembro de 1946 e na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* em setembro de 1947.

¹⁹⁹ Neste trecho existe a Alameda Santa Alice ou Estrada Beira-Rio.

²⁰⁰ Sert e Wiener foram contratados após a morte do arquiteto brasileiro Atílio Correa Lima (1901-1943), autor dos primeiros estudos e falecido precocemente. Este, além de ser o autor do projeto da Estação de Hidroaviões, de 1937, no Rio de Janeiro (ver Yves Bruand, 1981, pp. 102-104), projeto que mereceu a capa da publicação *Brazil Builds – Architecture New and Old*, lançada a partir da exposição de mesmo nome no MoMA de Nova Iorque em 1943, projetou nos anos 1930 o plano urbanístico de Goiânia, a nova capital do Estado de Goiás. Ver Yves Bruand, 1981, pp. 349-352.

²⁰¹ Além da Fábrica Nacional de Motores, também seriam implantadas nesta área a Fábrica Nacional de Tratores, e a Fábrica Nacional de Aviação de Transporte. Ver Alcília Costa (2), pp. 06-07. A indústria implantada, de fabricação de caminhões, automóveis e chassis de ônibus, popularmente conhecida como Fenemê, funcionou até 1977. A fábrica foi privatizada no final da década de 1960 e adquirida pela indústria de veículos Alfa Romeo. Em 1976 e 1977 foi ocupada pela indústria de veículos Fiat e então desativada. Hoje na região ocupam a área as indústrias de ônibus Ciferal e Marcopolo, indústrias de plásticos como a Lar Plásticos e a CPR, a Manchester Distribuidora de Ferro e Aço, entre outras.

²⁰² O termo da língua portuguesa “passeio” é também utilizado. Mesmo a tradução “City

na língua portuguesa era indício de uma tentativa de incorporação da tradição, cultura e adequação a usos e costumes locais, em vez da imposição da postura projetual de base apenas funcional.

Esta “praça” guardava diferenças em relação aos espaços livres de terreno, idealmente planos e desimpedidos, concebidos abstratamente e fruídos de maneira idealizada, conforme propostos por Le Corbusier para a “Cidade Contemporânea de Três Milhões de Habitantes”²⁰³ em *Urbanismo*. Apesar de ainda filiada ao espaço corbusiano e às deliberações dos CIAM, a principal característica espacial da “praça” vinha do fato de ser configurada não como uma extensão sem limites demarcados, em conformidade com as propostas para áreas livres por Le Corbusier, mas como um “vazio” urbano, similar, de acordo com Eric Mumford (1997, p. 52), às *plazas* das cidades coloniais espanholas e portuguesas – uma referência tipológica e histórica. Por meio desta estratégia projetual – a ideia do pátio – se definirá para a cidade moderna de Sert e Wiener um espaço, seja este doméstico ou coletivo, que se destaca dos “cheios” formados pelas edificações na trama urbana. Deve-se observar que a configuração deste pátio só pode se dar por meio de certo adensamento das edificações no terreno. Ele determina, assim, uma reconfiguração, ainda que tímida, da ideia da cidade antiga e o contraste entre o espaço livre e os blocos construídos que o delimitam. Outro ponto a se observar é que esta configuração se concentra no entorno desta praça, visto que o restante da cidade segue o modelo padrão do urbanismo progressista dos blocos – altos ou baixos – implantados pela geometria em meio a espaços livres descobertos e gramados. Se a manutenção do modelo Corbusiano indica a forte ligação com o urbanismo progressista, o contraste entre os espaços abertos das quadras periféricas e a relativa delimitação existente no centro cívico leva a uma diversidade de percepções do espaço como a que será proposta posteriormente por van Eick e os membros do Team X. A diferença de

of Motors”, que aparece em publicações na língua inglesa, não corresponde ao nome dado por Sert e Wiener a seu projeto. Em seu escritório, um grande painel fotográfico exibia o plano e seu título: PILOT PLAN OF CIDADE DOS MOTORES (COSTA; HARTRAY, 1997, p. 168).

²⁰³ Na apresentação desta cidade, Le Corbusier (2011, p. 163) prevê um “Centro Educativo e Cívico”, mas não desenvolve maiores comentários em relação a este centro. Le Corbusier (2011, pp. 214-222) tem como um dos fundamentos deste projeto a serialização e, por isso, se encarrega de desenvolver aspectos urbanos e edifícios para a implantação seriada. No entanto, no desenho do plano existe, em localização destacada e com desenho diferenciado, a área destinada aos serviços públicos junto a um extenso parque cujo desenho sofre influência dos jardins tradicionais ingleses.

percepção entre esses dois tipos de espaço, que também abrigam usos diversos, pode gerar interesse e vivacidade na leitura do espaço urbano. Não existe em Sert a negação da ideia do espaço contínuo por toda a cidade, criado a partir da presença dos pilotis que liberam grande parte do nível térreo, mas abre-se com o “pátio”²⁰⁴, por sua configuração e usos, a possibilidade a interações que não são novas, mas, ao contrário, sempre existiram na história das cidades e permitiram a presença ativa do cidadão em sua sociedade. A presença do pátio, que se manterá como tema na obra de Sert, será tratada no artigo *Can patios make cities?*²⁰⁵, publicado em 1953. A proposta do pátio por Sert ainda está bastante vinculada à ideia moderna do desenho que tudo prevê e define e da adequação do espaço a um usuário idealizado. Ela deve ser compreendida, entretanto, como uma abertura para as possibilidades de uma arquitetura como a que será desenvolvida posteriormente e que procura ter como ponto de partida as relações entre as pessoas e entre comunidades, relações que terminariam por definir uma ideia de lugar, de espaço de vivência e trocas.

De planta retangular, a “praça” da Cidade dos Motores tinha um dos lados, a leste, aberto para um espaço livre onde o plantio de árvores delimitava as bordas de um curso d’água²⁰⁶ (o rio Saracuruna). Seguindo um modelo moderno para a criação de cidades, o acesso a esta praça se dava somente pelos pedestres. Os acessos de veículos se davam junto à face posterior dos edifícios que a conformavam. Na face norte desta “praça” havia um teatro-cinema, espaço de encontro comunitário e voltado para o desenvolvimento de aspectos culturais, recreativos e cívicos. A cada lado deste auditório se desenvolviam prédios da administração municipal. A face oeste da praça era dominada por uma torre com um hotel de nove andares construído sobre pilotis em um conjunto em que havia também um restaurante. A face sul era conformada por um centro de comércio e negócios. Este centro e o grande bloco do hotel e restaurante se desenvolviam longitudinalmente em direção

²⁰⁴ Os pátios de Sert poderão, como na Cidade dos Motores, ser conformados por prédios sobre pilotis. Forma-se nesse caso, um vazio de limites menos precisos que os vazios de algumas cidades históricas.

²⁰⁵ O artigo com este título foi publicado na revista norte-americana *Architectural Forum*, Boston, v. 99, pp. 124-131, ago. 1953. Ver Carola Barrios, *Can patios make cities – Urban traces of TPA in Brazil and Venezuela*.

²⁰⁶ A observação que Murillo Marx (1980, pp. 51-52) faz ao comparar os lados abertos na Praça do Comércio, em Lisboa, na Praça Tomé de Souza, em Salvador, na Praça XV de Novembro, no Rio de Janeiro e na Praça dos Três Poderes, em Brasília, pode ser aplicada aqui, onde Sert e Wiener também mantêm um dos lados voltados para o espaço livre para o rio que cruza a cidade.

ao oeste definindo entre si um boulevard coberto por toldos contra a forte insolação desta região quente e úmida. A característica climática local era também considerada por meio da adoção de pátios internos a esses dois prédios (o que aproxima a proposta de Sert às propostas que os arquitetos modernos brasileiros vinham oferecendo às circunstâncias climáticas locais). Estes pátios repetiam, em menor escala, a ideia do vazio que conforma um espaço de vivência, com o uso da vegetação como qualificadora do ambiente. A água em fontes, uma influência da arquitetura moçárabe do sul da Espanha, foi também usada em partes do projeto urbano para a criação de um ambiente agradável e de microclima ameno.

O boulevard, chamado no projeto de “corso”, levava, ainda mais a oeste, aos edifícios da escola técnica. Esta era voltada ao ensino direcionado e ao aprendizado e qualificação dos funcionários da indústria local, com ateliês, sala de exposição e biblioteca. Este passeio levava mais adiante a um conjunto aquático com piscina e, por fim, ao estádio, implantado em uma parcela do terreno que conformava uma disposição topográfica natural que se assemelha, embora em muito maiores dimensões, àquela dos teatros gregos²⁰⁷. Este conjunto formava, juntamente com o parque industrial, as demais quadras, áreas e os sistemas de circulação e transporte a Cidade dos Motores.

Eric Mumford (1997, p. 55) observa que há neste projeto várias semelhanças com o projeto realizado em 1934 por Le Corbusier para a cidade de Nemours, na Argélia. De fato, foi projetado para Nemours o “*centre civique*”, disposto no plano urbano como um cérebro em relação ao corpo humano. Ele se destaca do corpo principal e, apesar de suas menores dimensões, controla, como o cérebro no corpo humano, o funcionamento do restante do organismo. Os impulsos da cidade seriam como que recebidos, processados pela razão e reenviados a ela: é a cidade racional e funcional. Le Corbusier (2011, p. 175) já havia utilizado esta analogia em seu livro *Urbanismo* em relação aos edifícios de escritórios em sua Cidade Contemporânea ou Cidade de Três Milhões de Habitantes:

²⁰⁷ Esta proposta de implantação do estádio corresponde a similar implantação proposta anteriormente por Atílio Correa Lima para esta Cidade dos Motores. O convite aos arquitetos Sert e Wiener acontece após a morte prematura deste arquiteto brasileiro, conforme Alcília A. A. Costa.

Desses escritórios de trabalho nos viria portanto o sentimento de vigias dominando um mundo em ordem. De fato, esses arranha-céus encerram o cérebro da Cidade, o cérebro do país inteiro. Representam o trabalho de elaboração e de comando pelo qual se regula a atividade geral.

Sert, defensor, conforme visto, da ideia do centro cívico como o *core – the heart of the city* – irá locá-lo como um coração no organismo da cidade: centralizado, para o qual deverão convergir vetores, circulações, atenções. A defesa que Sert (1943, p. 229-35) faz do centro cívico em *Em Can Our Cities Survive?*, explicitamente inspirada nos centros históricos das cidades antigas, em especial a cidade grega, não deixa dúvidas de que não há outra situação senão a de centralidade de atenções para o centro cívico:

Centros cívicos sempre existiram em todas as cidades importantes do passado, como sedes do governo ou do poder, como locais de culto, de conhecimento, manifestações, discussões e festividades. Antes das máquinas estimularem a expansão urbana dos últimos cem anos, estas sedes da cultura cívica eram geralmente situadas em áreas centrais, formando um núcleo e dando ao panorama físico da cidade seu caráter diferenciado. (Sert, 1943, p. 230, tradução nossa)

Mas Sert (1943, p. 232, tradução nossa) não pretende conectar a ideia do centro cívico com aquela da praça dominada pela antiga igreja:

Em períodos antigos, quando as comunidades se agruparam em grandes sistemas nacionais e algumas cidades se tornaram capitais de impérios que expandiram seu poder além-mar, a antiga praça da catedral deixou de ser o núcleo principal. Novos elementos de caráter mais importante se tornaram necessários à medida em que a máquina política e econômica se tornou mais complexa.

Desse modo, no projeto da Cidade dos Motores não há espaço para a configuração, típica da tradição colonial brasileira, da praça e da cidade que têm nos edifícios das igrejas e seus adros, pátios ou terreiros focos de desenvolvimento de todo o conjunto urbano²⁰⁸. A igreja será locada à parte do centro cívico, em uma colina próxima a este, existente entre duas unidades de habitação²⁰⁹. Em vez da religião, são o uso comunitário democrático e o poder civil que darão característica e função social ao centro cívico. O enaltecimento da democracia pelo humanismo de Sert se dá pela via da racionalidade.

A estratégia da Cidade dos Motores de acesso ao estádio e ao parque aquático através do centro cívico por uma via de pedestres também já se encontrava no plano de Nemours. Neste, a extremidade noroeste, junto ao mar, é ocupada pelo setor no qual Le Corbusier instala o que chama de *divertissements*, com cinema, cassino etc. O estádio, entretanto, se encontra entre o centro cívico e os setores residenciais. O centro cívico de Nemours é tomado como um setor, correspondente a uma função na cidade: a função administrativa pública. Sua existência não contraria, assim, as deliberações previstas nos CIAM, de setorização do espaço urbano de acordo com as atividades nele exercidas. Mas, em vez de se situar na malha urbana geral, como na Cidade Contemporânea de Três Milhões de Habitantes, este setor se destaca, formando em planta uma área anexa. Na Cidade dos Motores é o estádio que ocupa esta posição destacada em planta.

Além de sua localização, há outras duas características da praça-centro cívico da Cidade dos Motores que a diferenciam daquela de Nemours. A primeira, já citada, é a intenção de conformação de uma “praça” tradicional ibérica, definida em seus limites por edificações, ainda que com o uso de pilotis (o que difere do espaço de Le Corbusier para Nemours, fluido e de delimitação irregular, criando a sensação

²⁰⁸ Apesar de a maioria das praças brasileiras ter se desenvolvido junto às igrejas, houve, no entanto, praças de caráter cívico, conformada por edifícios governamentais. São os casos da Praça Tomé de Souza (Praça Municipal) em Salvador e da Praça Tiradentes, em Ouro Preto. Na Praça XV de Novembro no Rio de Janeiro, houve o uso oficial-governamental em adaptações de edificações pré-existentes em uma praça que se formou a partir das igrejas que a delimitam. Ver Murillo Marx, 1980, p. 23-31; p. 49-57.

²⁰⁹ A unidade de habitação ou unidade residencial, conceito do urbanismo moderno, compreende neste projeto da Cidade dos Motores, uma área com habitações em tipos diferenciados de edifícios que abrigariam 6.200 pessoas, além de escola, jardim de infância, lavanderia, lojas e serviços essenciais. O Conjunto do Pedregulho, no Rio de Janeiro, projeto de Affonso Eduardo Reidy, de 1950, também conta com este tipo de organização e facilidades. Ver Yves Bruand, 1981, pp. 224-233.

do espaço contínuo). A segunda característica é a mescla de usos proposta por Sert e Wiener em seu centro cívico, possibilitando maior dinamismo visual, social e funcional nesse espaço da cidade.

Nesta “praça” Sert busca a noção do civismo a partir do uso pela população, e não a partir da existência, por si, de equipamentos institucionais que chancelariam seus usos e funções. As edificações que dominam e definem o espaço da praça são não-governamentais: o teatro-cinema, por sua forma, e o hotel, por sua altura. Os espaços de uso institucional se situam lateralmente ao teatro-cinema, formando volumes de menor expressão arquitetônica e de menor altura que este²¹⁰. A impressão que se tem deste centro cívico e de suas áreas adjacentes é da simbolização do espaço oferecido ao habitante e sua fruição, em vez do espaço projetado visando à espacialidade monumental tradicional, na qual deveriam ser criadas perspectivas e focos em volumes edificadas considerados como monumentos.

Sem negar o urbanismo moderno e a partir de uma cidade que é homenagem, como nas pinturas de Léger, ao poder da industrialização e à civilização “maqui-nista”, Sert e Wiener criam o espaço de uma monumentalidade atualizada, pensada para o indivíduo em comunidade. O plano contém tanto elementos de inovação, concentrados espacialmente na área do centro cívico, mas também setores, como os setores habitacionais, em que a cartilha Corbusiana é seguida com poucos desvios (seguem o padrão das edificações isoladas no espaço verde majoritariamente desimpedido).

A delimitação da área a partir de onde se controla a cidade, vista na Cidade dos Motores e Nemours, também aparecerá em Brasília, mas desta vez de modo a dirigir toda a nação, na Praça dos Três Poderes, ponto focal de interesse do chamado “eixo monumental” no Plano de Lúcio Costa (1902-1998) em 1957. Mas há diferenças entre as praças e as cidades projetadas por Costa e Sert.

A praça ibérica, tradição secular adotada em terras brasileiras, é substituída por Costa pelo espaço moderno fluido e cuja delimitação é apenas sugerida pelas edificações nele presentes. Ela determina em planta, juntamente com as torres do Congresso Nacional, o ponto focal para o eixo monumental; para ela se voltam os edifícios-sedes de cada um dos três poderes. Ela ocupa, funcional e simbolicamente,

²¹⁰ É certo que as características desta cidade eram diversas: ela se justificava pela indústria à qual estava ligada e, com isso, provavelmente teria um aparelho institucional público mais simplificado e ligado a um núcleo de maior importância.

o papel de orientadora de toda a cidade e o país pela racionalidade. Reforça os sentidos de hierarquia e de perspectiva recomendáveis a um urbanismo monumental de representação do poder. Por outro lado, os aspectos mais corriqueiros tratados no plano de Sert para uma cidade em que o compromisso com a representação sugere um urbanismo menos caracteristicamente monumental, permite que seja adotada uma implantação tanto de concentração (no centro cívico), quanto de dispersão (nos setores habitacionais).

Há também diferenças quanto à ocupação das edificações no entorno destes centros cívicos. Sert e Wiener definem seu centro cívico a partir de edificações que abrigam usos administrativos, mas também usos sociais, educacionais e culturais, ou seja, o centro cívico congrega pelo uso diferentes interesses, correspondentes a diferentes membros da comunidade. Diversamente, a proposta de Costa conta apenas com instituições públicas oficiais como demarcadoras do fluido espaço comunitário²¹¹. A noção de instituição pública e bem coletivo se misturam idealmente na utopia moderna de Costa, mas a setorização de funções e a segregação dos espaços de acordo com seus usos dificultou sua fruição como espaço cívico de democracia.

O espaço definido pela praça cívica da Cidade dos Motores e os espaços adjacentes formados pelo boulevard em sua direção à escola, ao parque aquático e ao estádio configuram, pelo que se observa pelas imagens da maquete e plantas, um eixo que ora se contrai, ora se alarga. Essa estratégia provoca no centro cívico e seu eixo um ambiente de proximidades (diferentemente da ambiência diluída do urbanismo progressista moderna mais típico), para um usuário que Sert e Wiener necessitaram definir para seus projetos: o habitante dos países em desenvolvimento na América do Sul, com seus costumes, cultura, relações com o espaço, clima e história. Buscaram humanizar o urbanismo moderno e adequá-lo à escala humana e a novas possibilidades de uso, percepção e enfrentamento.

O sucesso da proposta, caso implantada, certamente seria discutível, mas deve-se considerar nesta postura o termo intermediário encontrado por Sert e Wiener entre a relação usuário e espaço nas propostas de Le Corbusier nos anos 1920 e outras como as de Giancarlo de Carlo, nos anos 1950 e 60, em que se pretende a

²¹¹ Na Praça dos Três Poderes são os edifícios do Congresso Nacional, do Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal que a delimitam espacialmente, enquanto que na Esplanada dos Ministérios, que conforma o “eixo monumental”, serão definidores do espaço cada um dos blocos paralelepípedicos correspondentes aos Ministérios.

participação da comunidade ao longo do processo de concepção do espaço. Os espaços da Cidade dos Motores são, portanto, ainda da utopia e endereçados a um usuário ideal que possui tradições de relação espacial e atuação cívica, que os compreenderá melhor e os usufruirá melhor ao criar com estes espaços relações que, embora modernas, se ancoram em informações e intuições que podem ser ancestrais ou arquetípicas, baseadas em sua cultura e história. Ainda assim, é importante observar este passo adiante em direção a um urbanismo mais humanitário, nesta “*revolução messiânica*” e nesta colocação das coisas “um pouco fora do lugar”²¹².

Sert e Wiener intentam conjugar para a Cidade dos Motores a escala humana e aspectos formais e ideológicos, questionando aspectos monumentais que normalmente seriam buscados em um projeto deste tipo. Dentro destas possibilidades, os programas e usos tradicionais tendem a ser preservados, mas sua visualidade remeterá aos conceitos espaciais, tecnologia e materiais modernos. A existência, por exemplo, das coberturas móveis ao longo do grande passeio existente entre os edifícios do centro comercial e do hotel-restaurant, define uma altura de percepção mais adequada à escala do passante. A presença de cafés ocupando parte dos pilotis²¹³ do teatro-cinema também cria para o caminhante um ambiente de maior proximidade física e psicológica e facilidade de uso²¹⁴.

Essas são propostas modernas de Sert que podem ser cogitadas como inícios de retomada do conceito tradicional da rua. Porém, em vez da rua delimitada pelo alinhamento de seus prédios, são elementos leves e móveis que definem uma espacialidade que é caracteristicamente moderna, mas ao mesmo tempo ancorada na tradição de antigos usos, adaptados, também estes, aos novos costumes. No artigo da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1947, p. 106) é relacionado o “corso” projetado pela TPA com os “*souks*” (os mercados tradicionais árabes), chamando a atenção para os toldos móveis, os espaços verdes e os espelhos d’água que

²¹² São referidas aqui expressões constantes na epígrafe deste trecho do presente texto.

²¹³ A existência destas coberturas e da locação dos cafés no projeto não constam nos desenhos apresentados, mas podem ser confirmadas pelo texto existente na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, v. 13-14, p. 106. Sendo cobertas, seguem antigos padrões de vias comerciais para pedestres, que se tornaram modelos para as galerias comerciais cobertas do século XIX e enfim os atuais shopping centers. Se descobertas, são modelos das ruas tradicionais.

²¹⁴ O que difere, por exemplo, da implantação para os cafés e restaurantes projetados por Le Corbusier (2011, pp. 176-77) na Cidade Contemporânea de Três Milhões de Habitantes, que ficavam, segundo desenhos publicados, situados de modo a contemplar de modo distanciado a paisagem em um espaço desligado da escala humana.

protegem do calor e criam um microclima menos agressivo.

Sert e Wiener entendem que os espaços tradicionais da praça medieval, definida pelas fachadas dos edifícios circundantes, da praça do mercado árabe e mesmo o espaço um pouco mais fluido, porém pensado a partir da escala humana, da ágora grega são aqueles que historicamente facilitaram a agregação comunitária e permitiram melhor desenvolvimento do exercício da cidadania²¹⁵. Na busca pela escala humana eles propõem a conjugação de dois tipos de espaço público. Nos setores residenciais persiste a escala do urbanismo corbusiano e suas largas áreas. Nos setores comunitários, buscam, fundamentados na história das cidades e nos usos comunitários, uma ainda incipiente releitura da cidade pré-industrial²¹⁶, que será realizada mais incisivamente em propostas como as de Rossi e dos irmãos Krier e que definem, conforme Vidler (1998, p. 13) uma terceira tipologia para a arquitetura e o urbanismo.

A praça da Cidade dos Motores terá a espacialidade da ágora grega, que, pela implantação de suas edificações, conforma o espaço sem enclausurá-lo; ao mesmo tempo, ela não se resume à reunião de edificações religiosas ou destinadas à administração pública. Há ali, como nas praças de mercado medievais, o espaço para o comércio e demais usos cotidianos. Ainda assim é garantida a ideia de projeto moderno: todo o espaço se organiza pelo desenho, através do qual aspectos simbólicos são expressos pela forma abstrata. A ênfase na racionalidade e na capacidade humana retira da antiga igreja o tradicional posto de edificação predominante no conjunto. A verticalidade das flechas que subiam em direção ao céu nas cidades medievais é substituída por edificações que se prestam ao atendimento a funções e necessidades humanas mais corriqueiras: o elemento vertical dominante passa a ser o hotel, que supre a necessidade do abrigo, mas que se implanta firmemente no solo através dos pilotis, marcas visuais das edificações modernas. As funções do antigo mercado medieval passam aqui a se dar no espaço físico do bloco construído para o centro comercial, que se expande para a rua de comércio em direção ao estádio.

²¹⁵O verbo grego *Agorien*, que dá origem à palavra Ágora, significava no século VII a.C. discutir, deliberar, tomar decisões. Seu sentido foi se modificando e no século IV a.C. passou a significar comprar. Ver Gláucia R. Castellan, *A ágora de Atenas: aspectos políticos, sociais e econômicos*.

²¹⁶ Na cidade pré-industrial, a malha é dada pelo conjunto de quadras formadas pelo enfileiramento de edificações que, por sua vez, definem com suas fachadas a delimitação entre espaço privado/interior e espaço público/exterior.

A edificação de maior impacto formal na praça é o espaço da cultura e da arte: o teatro-cinema. Os edifícios administrativos, dispostos em dois blocos mais baixos e de menor impacto formal, representam os serviços prestados pelas pessoas e para elas para o funcionamento ideal da cidade, sua obra maior.

Há outras características deste projeto que devem ser destacadas e comparadas ao urbanismo moderno proposto por Le Corbusier. Uma delas é a adequação da cidade ao local de sua implantação. Na Cidade dos Motores o plano é configurado a partir de suas condições geográficas, climáticas e topográficas. A implantação se dá nas áreas mais planas entre os morros, a partir dos cursos d'água que cruzam a área. Estes são preservados em seu curso original, enfatizando a monumentalidade da paisagem natural do entorno. Aqui novamente Sert se coloca em discordância com seu mestre Le Corbusier (2011, p. 157), que havia afirmado em *Urbanismo*: “O rio passa longe da cidade. O rio é uma estrada de ferro sobre a água, é uma estação de mercadorias, uma estação de triagem. Numa casa bem administrada a escada de serviço não atravessa a sala de visita...”

A setorização da cidade por funções é, todavia, obedecida: a indústria se situa em uma área a sudoeste²¹⁷, apartada das quadras centrais. Nessas, as habitações se dividem em edifícios de nove, oito ou três pavimentos, além de áreas reservadas a moradias individuais. Mesmo que esses edifícios altos (chamados imóveis-dormitórios, eram destinados aos moradores solteiros trabalhadores da indústria local; grande número de moradores ocuparia esses prédios de nove ou oito pavimentos implantados em amplas áreas livres, conforme as disposições dos CIAM) consigam manter para a alta densidade populacional proposta por Le Corbusier²¹⁸ e o urbanismo moderno, há na Cidade dos Motores alterações que tentam humanizá-la. A presença de blocos de habitação de três pavimentos era, por exemplo, uma tentativa de permitir, através de uma maior taxa de ocupação do solo nas áreas destinadas a famílias, humanização e maior proximidade e convivência social. Ainda assim, a quadra tradicional com as edificações alinhadas aos passeios e a predominância de cheios sobre vazios na malha urbana não é adotada neste projeto. Os edifícios continuam como elementos escultóricos dispostos em áreas verdes livres e mesmo no

²¹⁷ Esta área da antiga FNM em Xerém é hoje ocupada por outras indústrias.

²¹⁸ Ver Le Corbusier, *Urbanismo*, p. 158; p. 161.

trecho mais adensado do centro cívico persiste a noção da arquitetura como monumento que se destaca de seu contexto. O sistema de circulação segue claramente setorizado entre áreas de acesso apenas a pedestres e vias destinadas aos veículos, com os cruzamentos destes dois usos realizados através de diferenças de níveis.

Nas edificações, o uso de painéis de madeira com persianas e sistemas de proteção contra o excesso de insolação, como o uso de uma parede em elementos vazados construídos *in loco* para fechamento de corredores voltados para o norte e o oeste, também marcam o cuidado com as especificidades locais na realização deste projeto e remetem ao mesmo tempo à arquitetura tradicional brasileira e aos dispositivos utilizados pelos arquitetos em obras então recentes da arquitetura moderna brasileira²¹⁹.

A Cidade dos Motores foi a primeira em uma série de projetos na América do Sul e Central que a TPA desenvolveu até 1959, ano da dissolução desta sociedade²²⁰. Nestes a ideia do centro cívico segue sendo aplicada. Em alguns casos, o edifício da igreja ou uma arena de touradas exercem nestes centros cívicos papel de equipamentos para reunião comunitária. A Cidade dos Motores foi apresentada, juntamente a uma proposta de Walter Gropius para uma área de Chicago, na exposição *Two Cities*, realizada em 1947 no MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A exposição percorreu algumas cidades norte-americanas no ano seguinte, ajudando a disseminar as ideias de urbanismo e arquitetura de Sert e Wiener a outros profissionais.

Em sua teoria²²¹ e prática projetual Sert trata, principalmente no planeja-

²¹⁹ Os *brise-soleils* haviam sido utilizados no edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), de 1936, para a proteção contra a forte insolação da fachada norte. No Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova Iorque, de 1939, foram utilizados elementos vazados na fachada.

²²⁰ Foram realizados planos urbanos para a cidade portuária de Chimbote, no norte do Peru (1947-1948) e a capital Lima (1947), para Tumaco (1947-1949), Medellín (1948-1950), Cali (1950) e Bogotá (1950-1953, juntamente com Le Corbusier no papel de consultor), na Colômbia, para Pomona (1951), Puerto Ordaz e Ciudad Pilar (1951-1953), na Venezuela e para Havana (1956-1959), em Cuba. Ver: Ventós, 1997, pp. 76-101.

²²¹ Sert escreveu diversos textos e realizou conferências, principalmente durante o período em que trabalha em Harvard. Em *Urban Design* [Projeto Urbano] (1953), Sert (2015, pp. 33-40) atenta para a importância da presença de várias disciplinas e especialidades no enfrentamento do planejamento urbano, em vez da posição do arquiteto como o criador exclusivo do ambiente urbano. Defende que o arquiteto deve considerar o ambiente de modo

mento urbano, mas também em seus projetos arquitetônicos questões que se colocaram de maneira contundente aos arquitetos em meados do século XX. Sua posição interna ao Movimento Moderno e suas instituições permitiu que os debates fundamentais da monumentalidade, da simbolização, do reconhecimento da importância da história para o desenvolvimento da arquitetura, da significação, da importância dos aspectos estéticos, e não só funcionais, para a arquitetura, da insuficiência da função para o tratamento da complexidade arquitetônica, da necessidade de espaços voltados para o convívio comunitário como os centros cívicos, da influência da qualidade dos espaços físicos sobre aspectos psicológicos, da escala humana e da humanização da arquitetura se ampliassem em busca do que parecia ser a melhor solução àquele momento: o nascimento, dentro do próprio seio da arquitetura moderna, da solução de uma crise que se colocava e que necessitava ser discutida. Sem radicalizações e ainda um tanto preso aos preceitos da arquitetura moderna Josep Lluís Sert realiza, assim, suas sutis provocações e ajuda a abrir caminho tanto aos arquitetos mais jovens que organizaram ou participaram do último CIAM²²² quanto às gerações que surgirão a partir dos anos 1960. Por meio de pequenas revoluções internas ao próprio Movimento Moderno reposiciona pensamentos, trazendo de volta antigos conceitos fundamentais, convida a enxergar por outro ponto de vista o mesmo objeto e ajuda a construir através da dialética um novo espaço para os desenvolvimentos da arquitetura e do urbanismo modernos.

total, e não apenas o planejamento urbano, a arquitetura ou o paisagismo separadamente. Em *Architecture and the Visual Arts* [Arquitetura e as Artes Visuais] (1954) resume (2015, pp. 41-6) seu modo de pensar em relação à tradição arquitetônica e ao antagonismo forma x função, reconhecendo o valor da forma para as necessidades subjetivas humanas. No artigo *The Neighborhood Unit* [A Unidade de Vizinhança] escrito por volta de 1953, defende (2015, pp. 11-32) a unidade de vizinhança como estratégia de planejamento urbano adaptável à magnitude de qualquer cidade, mas relacionada à escala humana e que garantiria para a cidade seu caráter tradicionalmente comunitário.

²²² Neste décimo congresso, em 1956, Le Corbusier, Walter Gropius e o arquiteto e planejador urbano holandês Cornelis Van Eesteren (1897-1988), figuras fundamentais nos congressos anteriores preferiram se ausentar.

2.6

Sigfried Giedion: uma monumentalidade para a arquitetura moderna e o reconhecimento da necessidade de comunicação

Ora nesse tempo Jacinto concebera uma ideia... Este Príncipe concebera a ideia de que ‘o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado’. E por homem civilizado o meu camarada entendia aquele que, robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Teramenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão quase onipotente, quase onisciente, e apto portanto a recolher dentro de uma sociedade e nos limites do progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e de Poder... Pelo menos assim Jacinto formulava copiosamente a sua ideia, quando conversávamos de fins e destinos humanos, sorvendo *bocks* poeirentos, sob o toldo das cervejarias filosóficas, no Boulevard Saint-Michel.

Eça de Queiroz, na voz de Zé Fernandes,
em *A Cidade e as Serras* (2007, p. 18)

O crítico e historiador da arte e arquitetura e então secretário dos CIAM Sigfried Giedion²²³, um dos mais reconhecidos críticos de arquitetura de seu tempo, autor em 1943, com Léger e Sert, do texto *Nove Pontos sobre Monumentalidade*, havia publicado em 1941 um dos mais importantes livros sobre a Arquitetura Moderna tanto de seu tempo como ainda hoje – *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* [*Espaço, Tempo e Arquitetura: O Desenvolvimento de uma Nova Tradição*]²²⁴. Nesse período Giedion também escreveu *Mechanization*

²²³ Nas publicações pesquisadas há divergências quanto à sua data e local de nascimento. Segundo a edição brasileira de *Espaço, Tempo e Arquitetura*, Giedion nasceu em Lengnau, Suíça, em 1888 (mesma data fornecida em *Mechanization Takes Command*). Na edição argentina de *Arquitectura y Comunidad*, em uma autobiografia (1963, p. 187) escrita na primeira pessoa, é mantida Lengnau como sua cidade natal, mas tendo 1893 como o ano de seu nascimento. Montaner (2000, p. 40) define Praga como seu local de nascimento.

²²⁴ Publicado pela primeira vez no Brasil em 2004. O livro trata temas variados e obras de arquitetos, engenheiros e construtores que antecederam e ajudaram a construir a arquitetura moderna e também obras daqueles que àquele momento atuavam de acordo com os princípios desta arquitetura.

*Takes Command: A Contribution to Anonymous History*²²⁵, *A Decade of New Architecture*²²⁶ e *Architektur und Gemeinschaft / Architecture, you and me: The Diary of a Development*²²⁷.

O discurso de Giedion, autor de enorme importância na historiografia da arquitetura no século XX, e de autores como Nikolaus Pevsner (1902-1983), o austríaco-americano Emil Kaufmann (1891-1953) ou Henry-Russell Hitchcock ajudaram a construir as bases teóricas do Movimento Moderno em arquitetura. São discursos de autores que participaram ativamente no desenvolvimento, consolidação junto ao público e disseminação internacional deste movimento. Abordam aspectos da história da arquitetura, mas também realizam a crítica da produção contemporânea. Como é inevitável nas produções culturais de valor, são discursos marcados pela cultura de seu tempo, tanto ao comentar aspectos da história quanto ao discorrer sobre a produção contemporânea. Argan (1994, p. 31) adverte que “o historiador, expoente da cultura de seu tempo, deve sempre fazer uma história moderna, quer o objeto da sua investigação e do seu juízo seja antigo quer moderno.” A análise de temas e ênfases por Giedion revela, além de compreensões mais óbvias, sutilezas não só de seu discurso, mas também da cultura de seu tempo.

As análises de Giedion partem do Positivismo de Comte e da crença na ciência e na racionalidade, em um discurso histórico bastante marcado pela ideia do desenvolvimento evolutivo, principalmente o das técnicas e dos materiais. Estas, por sua vez, seriam responsáveis por abrir novas e sempre progressivas possibilidades aos arquitetos. Bruno Zevi (1959, p. 10, tradução nossa) na introdução de sua *História da Arquitetura Moderna* destaca a excelência de *Espaço, Tempo e Arquitetura*, ainda que considere que em Giedion uma “posição mental ao mesmo tempo positivista e abstrato-figurativa tenha alterado a objetividade da visão histórica.”

Neste trecho do trabalho pretende-se analisar a trajetória talhada por Giedion no período de consolidação da arquitetura moderna – décadas de 1930 e 1940 – considerando principalmente ideias dos artigos *Nove Pontos sobre Monumentalidade*, de 1943, *A Necessidade de uma nova Monumentalidade*, de 1944, e o debate

²²⁵ Publicado em inglês em 1948.

²²⁶ Publicado em inglês e em francês em 1951.

²²⁷ Publicado em alemão em 1956, em Hamburgo, pela Ed. Rowohlt; publicado em espanhol em 1957 sob o título *Arquitectura y Comunidad* pelas Ediciones Nueva Visión, de Buenos Aires; publicado em inglês em 1958 pela Harvard University Press, este livro recebe o título *Architecture, you and me: The Diary of a Development*.

suscitado por eles. Um dos aspectos a serem observados, em Giedion ou outros críticos e historiadores de então, é o modo pelo qual operam a relação entre o Movimento Moderno e as arquiteturas historicistas que o precederam (a arquitetura eclética e a neoclássica²²⁸): em termos de antagonismo. Exercendo os papéis de historiador e crítico²²⁹ Giedion analisa com aguda sensibilidade crítica obras da história, de seu tempo ou produções individuais de determinados arquitetos em uma crítica marcada pela defesa do Movimento Moderno. Esta defesa, que o posiciona como um propagador do movimento²³⁰, é observada mais facilmente em seus textos mais antigos, dos inícios da consolidação do Movimento Moderno, nos quais a intenção de convencimento do leitor quanto à superioridade da nova arquitetura em relação àquela do século XIX é mais urgente e necessária. Esta estratégia foi um esforço conjunto de construção, realizado por ele, por outros historiadores e críticos e pelos arquitetos modernos.

Com o acontecimento da Segunda Guerra, Giedion se mostra consciente do poder provocado pelos eventos históricos e da incapacidade humana de moldar a

²²⁸ A arquitetura revivalista do século XIX serve de elemento de comparação com a arquitetura moderna e é tomada como de qualidade inferior a esta. Do século XIX, Giedion, em *Espaço, Tempo e Arquitetura*, condenará os estilos historicistas e considerará positivos aportes como a estrutura tipo balão (*balloon frame*), os edifícios da Escola de Chicago, as estruturas criadas pelos engenheiros e sua utilização em alguns espaços criados por arquitetos. Também chama a atenção a postura de Giedion em relação ao período medieval. Ele inicia seu livro no Renascimento, preferindo não se referir à arquitetura e ao urbanismo medievais. Esta negação da cultura medieval não era estranha a estudos da segunda metade do século XIX. A partir dos estudos das escolas centro-europeias, com o suíço Jacob Burckhardt (1818-1897), o austríaco Alois Riegl (1858-1905) e outros, o período medieval, principalmente o período logo após a dissolução do Império Romano Ocidental, foi deixando de ser entendido como a “Idade das Trevas”. Giedion, no entanto, foi aluno de Heinrich Wölfflin (1864-1945), que, por sua vez, foi aluno de Burckhardt.

²²⁹ Argan (1994, p. 16) observa que a distinção entre a crítica e a história da arte se situa mais na tradição de suas práticas. Teoricamente, no entanto, o juízo crítico também está ligado à atividade do historiador da arte, uma vez que a história da arte é um “juízo sobre a sua atualidade, sobre o seu descolamento do passado e sobre as premissas que estabelecem para os desenvolvimentos futuros da pesquisa artística. Este entendimento tem correspondências com a ideia do “valor de arte” de um monumento para o Alois Riegl (2014, p. 69): “Conforme os conceitos modernos, todo monumento possui para nós um valor de arte, na medida em que venha a corresponder às exigências do querer moderno da arte...”. Em outras palavras, é o juízo crítico que atualiza a obra. Esta operação se realiza na história da arte, ao dar novo valor a determinada obra histórica.

²³⁰ Nobre (2004, p. xiv), na apresentação da edição brasileira de *Espaço, Tempo e Arquitetura*, observa: “O contato estreito e permanente da Sigfried Giedion com a produção arquitetônica dos maiores expoentes do Movimento Moderno, por sua vez, ajuda a explicar o tom persuasivo, próximo da militância, que percorre boa parte de seus textos, e deste em particular”.

história através da arte ou outra estratégia cultural. Mas ele também parece se certificar de que, conforme indica Argan (1992, p. 506), “a arte não é uma entidade metafísica, e sim uma modalidade histórica do agir humano” e, mais que nunca, a arte, ainda que com poder limitado, deveria procurar agir sobre a história contemporânea. Havia, assim, a compreensão por Giedion ou outros intelectuais, arquitetos, artistas e agentes culturais da necessidade de crítica aos próprios fundamentos até então prevalentes. Paralelamente a essa crítica o Movimento Moderno se tornava hegemônico como modo de enfrentamento das questões arquitetônicas e urbanas e, ainda mais intensamente no segundo pós-guerra, se disseminava pelo mundo ocidental e em países fora destes centros por manifestações muitas vezes acríticas das ideias definidas nas primeiras décadas do movimento.

2.6.1

A crítica operativa: uma monumentalidade *para* a arquitetura moderna

Em seus textos e sua atuação, em vez de apenas realizar observações e indicar problemas, Giedion também convidava para soluções. Durante toda a existência dos CIAM, de 1928 a 1959, Giedion teve o importante posto de secretário-geral, o que o situava como um propagador partidário da arquitetura e do urbanismo propostos nestes congressos e das ideias de seus principais mestres. Este tipo de atuação é chamado por Manfredo Tafuri (1935-1994)²³¹ (1980, p. 141, tradução nossa) de “crítica operativa”:

O que normalmente se entende por crítica operativa é uma análise da arquitetura (ou das artes em geral) que, em vez de uma investigação abstrata, tem como seu objetivo o planejamento de uma tendência poética precisa, antecipada em suas estruturas e derivada de análises históricas programaticamente distorcidas e direcionadas. De acordo com esta definição, a crítica operativa representa o ponto de encontro entre a história e o planejamento. Poderíamos dizer, de fato, que a crítica operativa planeja a história passada ao projetá-la em direção ao futuro.

²³¹ Teórico da arquitetura italiano.

Panayotis Tournikiotis (1955-)²³² (1999, pp.14-15, tradução nossa) cita especificamente Giedion, Pevsner e Kaufmann²³³ como os historiadores da arquitetura moderna que, pelas ideias da teleologia e da instrumentalização, teriam construído textos “operativos” – “a vitória da arquitetura era também o objeto de suas pesquisas históricas”.

O debate sobre a monumentalidade proposto por Giedion não foi iniciado com os dois textos de 1943 e 1944, mas interessa observar o modo operativo com que Giedion utiliza o tema. Em Giedion é forjada a ideia de uma *monumentalidade para a arquitetura moderna*, que difere do que poderia ter sido um debate sobre a *monumentalidade na arquitetura moderna*. A partir de uma idealização – a arquitetura moderna monumental – são sugeridos modos de enfrentamento a serem seguidos pelo arquiteto em sua prática projetual. Há nos dois textos a intenção de direcionamento da produção cultural, fundada na análise de alguns exemplares arquitetônicos, obras e eventos escolhidos como modelos para a produção futura. Há em ambos o sentido de manifesto e o tom de conclamação à ação – o que fica ainda mais evidente, por sua forma, nos *Nove Pontos*.

Conforme Tafuri (1980, p. 141, tradução nossa) o texto crítico operativo é “contestador em relação à história passada e profético em relação ao futuro”. Por meio de seu discurso operativo que trata tanto a contemporaneidade quanto a história, Giedion coloca a crítica em posição de avanço em relação à produção arquitetônica para provocar reações em forma de projetos. Este processo pode inibir manifestações que, mesmo que autênticas, sejam desconsideradas por sua inadaptação ao modelo. Impede que sejam observados nestas manifestações aspectos que, por seu caráter inovador e diferenciado, podem passar despercebidos. Neste trabalho se observará que, mesmo antes da “cruzada” empreendida por Giedion, arquitetos modernos realizavam uma monumentalidade moderna a partir dos conceitos mais fundamentais da própria disciplina.

²³² Arquiteto grego, historiador e professor da Universidade Técnica Nacional de Atenas.

²³³ A citação destes três autores segue a classificação por Tournikiotis, mas há historiadores como Zevi e Benevolo que também podem ser considerados realizadores de críticas operativas.

2.6.2

Espaço, Tempo e Arquitetura

Giedion foi aluno de Heinrich Wölfflin (1864-1945)²³⁴, um dos desenvolvedores do método formalista de análise de obras de arte e arquitetura relacionadas a seu contexto histórico e cultural²³⁵, o que indica sua forte relação com a história, apesar do modo com que seu tipo de crítica trabalha os dados históricos. O título de seu mais conhecido livro, *Espaço, Tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição* pode sugerir a ideia da *tabula rasa* proposta pelos modernos de que algo novo, que partiu do zero, está se desenvolvendo. Mas nesse título já se coloca o papel fundamental da história na obra de Giedion: ainda que nova, o que se desenvolve é uma tradição, e será através da história, desde as primeiras civilizações, que Giedion (2004, pp. 25-26) concebe suas três concepções do espaço arquitetônico e urbano.

O livro procura comprovar que a arquitetura moderna corresponde à terceira fase de uma história que se inicia no Egito, Suméria e Grécia – épocas nas quais ele considera ter-se formado a primeira concepção do espaço no desenvolvimento arquitetônico. Após o longo período que segue a partir da Roma Antiga e a segunda concepção do espaço, o apogeu de seu constructo histórico seria o tempo em que Giedion escreve seu livro, ou talvez ainda um futuro que condense os resultados de um sempre crescente aprimoramento pela lógica e a razão, mas também a sensibilidade. A modernidade é vista como a consequência da evolução e do progresso realizados pela civilização ocidental, um processo que foi se refinando e atingiu no século XX seu ponto máximo (pelo menos até então). Por sua crítica operativa, Giedion buscará na história e em seu momento presente obras e projetos exemplares em relação aos objetivos pretendidos em seu discurso.

Giedion traz, portanto, uma abordagem historicista para a historiografia da arquitetura moderna. Particularmente em sua primeira parte, intitulada *História: Uma Parte da Vida*, mas também em outros capítulos, *Espaço, Tempo e Arquitetura* é formado por relatos e análises de base histórica e cronológica. Dado o amplo espectro temporal abrangido, se torna uma solução quase inevitável a escolha de obras

²³⁴ Conforme Tournikiotis (1999, p. 149) e Nobre (2004, p. xiii). Wölfflin foi um importante historiador da arte alemão.

²³⁵ Esta relação se daria por meio de “certas afinidades entre os sistemas de sinais representativos usados pelos artistas da mesma época e do mesmo âmbito cultural” (ARGAN, 1994, p. 35)

consideradas mais significativas para o desenvolvimento da tese de Giedion, que adverte²³⁶ que, relativamente à metodologia para a sua historiografia, o relato histórico ali exposto será feito a partir de “*close-ups*” de determinados eventos. Tal estratégia lhe garante e facilita a abordagem crítica operativa da história na intenção da comprovação de sua tese de que o século XX trazia a terceira concepção do espaço: a concepção espaço-temporal²³⁷.

2.6.3

Passado e futuro

Apesar de adotar esse modo teleológico e racionalista de tratamento da história, Giedion observa, na primeira parte de *Espaço, Tempo e Arquitetura* – aquela em que trata dos conceitos históricos adotados no livro – a insuficiência da racionalidade positivista para um entendimento mais abrangente dos processos culturais e o modo como a cultura inclui aspectos racionais bem como emocionais. Ainda que seu texto continue fortemente marcado pelo pensamento de base cartesiana, fica definida textualmente neste capítulo a intenção por uma concepção de história de modo ampliado e uma compreensão mais efetiva da ideia do *zeitgeist*, o espírito da época, conceito surgido no romantismo alemão e que fundamenta os estudos da escola alemã sobre arte, da qual Giedion foi discípulo²³⁸:

Cada época dá vazão às suas emoções por diferentes meios de expressão. As emoções e os meios expressivos variam junto com os conceitos que dominam uma época. ... A influência do sentimento sobre a realidade, e sua constante permeação em todas as atividades humanas, foi amplamente desconsiderada ou menosprezada. Ao traçar as inter-relações entre os avanços na arte, na arquitetura e na construção ao longo de um determinado período, é precisamente a influência do sentimento que devemos enfatizar. ... A unidade, para nós, terá de advir dos paralelismos

²³⁶ No prefácio da primeira edição, de 1941 (2004, p. xxii), e no capítulo que trata da História (2004, p. 51)

²³⁷ Resumidamente, se pode afirmar, conforme Giedion, que a primeira concepção foca no espaço externo e na integração entre os volumes arquitetônicos; a segunda concepção, iniciada a partir de meados do período da Roma Antiga (o Panteão e seus predecessores) enfatiza o espaço interno, escavado; e a terceira concepção, a espaço-temporal, do início do século XX, contempla as duas primeiras concepções e inclui a interpenetração entre espaço interno e externo e entre níveis, assim como o movimento/tempo.

²³⁸ Ver Heinrich Wölfflin, *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, pp. 10-11.

não planejados que estão brotando nas ciências especializadas e nas artes igualmente especializadas. São indícios de que estamos próximos de uma harmonia espontânea entre as atividades emocionais e as intelectuais. (GIEDION, 2004, p. 43)

À medida em que se processam desenvolvimentos na arquitetura e na cultura, Giedion realiza acréscimos ao texto de *Espaço, Tempo e Arquitetura*²³⁹. Inclui temas que, embora menosprezados pela historiografia da arquitetura moderna, sempre estiveram presentes na história da arquitetura: o humanismo, a expressão, a comunicação, a simbolização, as sólidas relações com o passado histórico, as formas tradicionais ou arquetípicas e a monumentalidade.

Nesse processo ele adicionará (2004, p. xxiv; pp. 643-92) na segunda edição de *Espaço, Tempo e Arquitetura* um capítulo sobre Alvar Aalto, no qual acrescenta ao título um curioso complemento: *Irracionalidade e Padronização*. Nesse capítulo Giedion ressalta ter observado nos desenvolvimentos mais recentes da arquitetura moderna a intenção do restabelecimento do vínculo entre a arquitetura e a vida. Aalto, de uma geração mais recente, estaria realizando este restabelecimento, com uma obra de conjugação positiva de uma força primitiva, originária da terra nórdica, com a modernidade e suas novas formas e tecnologias. Giedion vê (2004, p. 646) nesta interseção importante estratégia de enfrentamento projetual e grandes possibilidades de desenvolvimentos: “Talvez os períodos posteriores observem que uma das nossas qualidades está em combinar o técnico com o primitivo”. Consciente das dificuldades de comunicação e da excessiva relação da arquitetura moderna com a estética maquinista, Giedion também ressalta em Aalto o caráter humano de sua arquitetura, de aceitação mais fácil junto à pessoa comum. Ainda sobre a influência deste arquiteto sobre futuros desenvolvimentos da arquitetura moderna, Giedion (2004, p. 691) reconhece a necessidade de se escrever a história a partir de “um conhecimento íntimo do lado humano”, citando o livro *Um ensaio sobre o homem*, de 1944, de Ernst Cassirer.

No prefácio à quarta edição, escrito em dezembro de 1961, anuncia os temas das obras que lançará em 1964: *The Eternal Present: The Beginnings of Art* [O

²³⁹ Faz novas inserções já a partir da segunda edição por meio da atualização de dados e informações deste livro que fala tanto da história quanto do momento de então. Estas novas inserções correspondem ao aporte e ênfase a temas pouco usuais ao universo da arquitetura moderna até então.

Presente Eterno: Os Primórdios da Arte] e *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture* [O Presente Eterno: Os Primórdios da Arquitetura]²⁴⁰, e adianta observações que nelas fará sobre os anseios da arte contemporânea por um retorno aos primórdios de sua expressão e a afinidade existente entre expressões primitivas e recentes na arte.

Para a quinta edição, Giedion adiciona, entre outros temas e obras (2004, p. xxi), um capítulo sobre aquele que considera o mais representativo dos arquitetos da “terceira geração” dos arquitetos modernos: o dinamarquês Jørn Utzon (1918-2008). Observa que os arquitetos desta terceira geração trouxeram algumas posturas bastante diversas daquelas das duas gerações que a antecederam e firmaram com o passado uma relação mais forte, buscando com a história mais a continuidade do que a ruptura.

Giedion observa um novo modo de relacionamento da nova geração com a história, chamada (2004, p. 693) por ele o “reservatório da experiência humana”: não apenas pelo formalismo, como houvera sido a relação dos arquitetos oitocentistas revivalistas, mas por um modo mais abrangente. Diferentemente da demasiada preocupação com questões relativas à “funcionalidade estrita” (2004, p. 692) da primeira e segunda gerações, o autor observa (2004, p. 693) na terceira geração uma nova relação com o contexto urbano, as edificações antigas e “as estruturas anônimas”, que criam com o passado laços vivos que devem ser preservados, além de maior expressão e preocupação com o aspecto social da arquitetura.

O que Giedion admira especificamente em Utzon, e que o faz diferenciar-se de seus contemporâneos, é sua capacidade de incluir em seus projetos não somente o mais recente pensamento arquitetônico (como a padronização e a racionalização da construção e a utilização de geometrias complexas), mas também elementos do passado que, embora Giedion não utilize esse termo, corresponderiam a arquétipos da humanidade.

As várias alterações e acréscimos que Giedion realiza desde a primeira edição (1941), até a quinta edição (1966), podem, assim, ser compreendidos como ajustes que ele foi aos poucos realizando para que seu projeto de uma história para a arquitetura moderna atingisse seu fim: o convencimento do leitor da existência de

²⁴⁰ A partir de um ciclo de conferências realizado em 1957.

uma “unidade verdadeira, uma síntese secreta” (2004, p. xxii). Observa-se, portanto, que à medida que *Espaço Tempo e Arquitetura* vai sendo reeditado e ampliado, há redirecionamentos do autor em relação a novas posturas do indivíduo e da sociedade em relação a seu tempo histórico e, mais especificamente, à própria história da arquitetura e aos temas da simbolização e do monumento. Nessas revisões, impulsionadas pelos eventos da Segunda Guerra, Giedion vai-se distanciando do espírito inicial de fé na civilização da máquina, clara nas primeiras manifestações de Le Corbusier²⁴¹ – “*Il existe un esprit nouveau*” (Le Corbusier *apud* Argan, 2005, p. 12) – em direção à postura já há muito presente em Gropius – a de quem “talvez se pergunte se ainda existe um *esprit*” (ARGAN, 2005, p. 12).

2.6.4

A mecanização tomando o comando

Em *Mechanization takes Command: a Contribution to Anonymous History* [A Mecanização toma o Comando: uma Contribuição à História Anônima], de 1948, Giedion pretende analisar os efeitos da mecanização sobre o mundo contemporâneo, através de um meticuloso e exaustivo estudo sobre processos de mecanização ao longo da história.

Até o entre-guerras ciência e técnica continuavam a ser majoritariamente vistas como resultados indiscutivelmente positivos da evolução do mundo da racionalidade no ocidente, mas após a utilização da ciência para as destruições da Segunda Guerra, a fé inabalável na máquina começava a se tornar menos frequente entre arquitetos, artistas, historiadores e pensadores. Em 1953, na conferência *A Questão da Técnica*²⁴² (publicada no ano seguinte), Martin Heidegger (1889-1976) pretende discutir a essência da técnica e a relação entre os conceitos modernos de técnica e arte. Ele observa (2007, p. 381) a diferença entre a técnica tradicional, ligada a noções de crescimento e desenvolvimento, e a técnica moderna, que desafia

²⁴¹ Le Corbusier também manifestará já nos anos 1930 uma atitude mais reservada em relação ao mundo maquinista (Ver FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 271).

²⁴² Apesar de técnica e mecanização estarem sendo utilizadas aqui em uma noção conjunta, é importante ressaltar a diferença entre os termos. O texto de Heidegger enfatiza, por exemplo, proximidades e distanciamentos existente entre os termos “técnica” e “arte”. O termo “mecanização”, do modo como é empregado nestes textos produzidos no pós-guerra, deve ser entendido mais como o processo ligado à máquina do que com a ideia secular das artes mecânicas – entre as quais eram classificadas a arte e a arquitetura até a Idade Média – e a diferença existente entre estas e as artes liberais – a gramática, a retórica, a dialética, a música, a astronomia, a aritmética e a geometria.

e explora a natureza. Em um momento em que o que era para muitos promessa de melhorias começa a ser compreendido também como fonte de insegurança e destruição, o filósofo comenta que “o querer dominar [a técnica] se torna tão mais iminente quanto mais a técnica ameaça escapar do domínio dos homens” (2007, p. 376). O que era símbolo de esperança começa a ser motivo de cautela e ansiedade. Até mesmo um pintor como Léger, que acreditou na técnica e suas possibilidades, começa a deixar perceber em sua obra questionamentos de sua fé. As observações de Maxwell Fry (1899-1987)²⁴³ resumem essa mudança de estágios na cultura:

Parecera-nos naquela época [o entre-guerras] que essa base racional para a arquitetura e urbanismo derivava da própria ciência e por conseguinte uma ponte entre a arquitetura e a indústria era a base para uma arquitetura *capable de tout*. Não mais limitada por questões de gosto, não mais presa a um passado histórico, estava livre para encontrar sua própria estética a partir de programas e surgir diretamente a partir dos materiais e estruturas do sistema industrial. ...

O período de pós-guerra ... irá reduzir tais pretensões...
(FRY, 1982, p. 184)

Le Corbusier revela cada vez mais em seus projetos um novo olhar questionador em respeito à cultura que ele mesmo havia ajudado a construir. Gropius (*apud* Argan, 2005, p. 17), mais cético, indagava desde a segunda década do século sobre o papel da máquina e a técnica na modernidade: “enquanto a economia e a máquina permanecerem como fins em si mesmas, em vez de meios para liberar cada vez mais, do peso do trabalho mecânico, as energias do espírito, o indivíduo continua escravo e a sociedade não encontra seu equilíbrio definitivo”²⁴⁴. Segundo Gropius (1977, p. 135), para que haja o trabalho qualificado, realizado por meio da racionalização da produção industrial e executado pelo indivíduo vivendo em bem estar, deve-se encontrar a correta relação entre indivíduo e máquina, na qual esta deverá, em vez de massacrá-lo, ser fonte de expansão de conhecimento para aquele.

²⁴³ Arquiteto inglês que trabalhou com Gropius e Le Corbusier.

²⁴⁴ Este trecho de Gropius é parte do discurso de abertura dos cursos da Bauhaus.

Argan (2005, p. 15) observa que o modo com que Gropius concebe a mecanização no início do século é “no plano teórico, a defesa de uma indústria entendida humanisticamente como potencialização do engenho contra o ‘fordismo’, ou aviltamento da personalidade no mecanismo da produção”. Fry (1982, pp. 184-85) nota que as boas intenções de Gropius são transformadas pelo próprio sistema da indústria, que em seu enorme crescimento cria um tipo de relação com a comunidade caracterizado pela despersonalização e a “redução do espontâneo e do variado”. Após o investimento feito por cada indivíduo na ciência para a construção de um mundo mais igualitário, como podia ser visto no Ozenfant e no Jeanneret (2005, p. 42) de *Depois do Cubismo* – “graças ao programa rigoroso da indústria moderna, os produtos fabricados são de uma perfeição tal que proporcionam às equipes operárias um orgulho coletivo” – viu-se, conforme descrito por Fry (1982, pp. 184-85), o uso da ciência fundado na desigualdade de oportunidades para os cidadãos. Neste quadro, mesmo os aspectos democráticos ligados à disseminação do uso das máquinas na sociedade foram questionados.

Gropius presente provavelmente antes que seus pares que, com o tempo, a técnica vinha se transformando em um fim, mais que um meio. Heidegger (2007, pp. 380, 396) trará uma visão bastante complexa sobre a relação das pessoas com a técnica: mais que um fim (como temia Gropius), ou mais que apenas um meio para se chegar a um fim (o entendimento corriqueiro para o termo), a técnica “desa-briga”, ou seja, revela a verdade. Para este filósofo, que prevê um papel ativo da técnica na sociedade, para se chegar à essência do sentido da técnica é necessário ser questionador. É o questionamento que revelará a verdade que a técnica desa-briga. Ele então evidencia um aspecto mais ativo da técnica no universo da cultura e em sua relação com as pessoas, opondo-se ao entendimento positivista de Giedion ou outros (que seguiam considerando que a técnica poderia ser controlada pelas pessoas). Talvez Heidegger pressentisse que a técnica, nesse papel ativo, poderia vir a tomar o comando.

O ponto de partida de Giedion em *Mechanization Takes Command* é a ruptura que ele observava entre “o pensamento e o sentimento” e na maneira como a mecanização vinha atuando na formação de novos modos de pensar e sentir. O autor ressentia-se do modo como sua geração vinha menosprezando ou mesmo destruindo seu acervo material e imaterial. Essa geração, segundo o autor, tanto negligenciava materiais e equipamentos quanto as técnicas desenvolvidas ao longo dos anos para

sua criação e elaboração. Também a história dos processos de mecanização era menosprezada por esta geração, centrada na preocupação apenas com o tempo presente, sem se conscientizar da importância da continuidade existente entre técnicas, usos e materiais históricos e contemporâneos. Apesar do foco sobre o tema da ruptura entre pensamento e sentimento, os objetos de seu estudo continuam sendo a ciência e a técnica: é a partir do seio destas que o autor pretende avaliar seu tempo e cultura. Giedion traz no livro certa nostalgia por equipamentos e processos tradicionais que, naquela década de 1940, cada vez mais tendiam a participar como peças desconexas de museus.

O livro também evidencia a diferença de visões entre Giedion e Lewis Mumford²⁴⁵, que temia (1986, p. 95, grifos do autor) que a técnica estivesse em processo de tomar o comando dos destinos humanos:

A severa fábula do *Aprendiz de Feiticeiro* aplica-se a todas as nossas atividades, desde a fotografia à reprodução de obras de arte, desde os automóveis às bombas atômicas. É como se tivéssemos inventado um automóvel sem travão [freio] nem volante, só com acelerador, de forma a que a nossa única possibilidade de controle consistisse em fazer a máquina aumentar a velocidade.

Giedion não compartilha desta ideia e confirma a superioridade da vontade humana sobre a técnica, mas não há ilusão. Ele compreende a presença do aspecto emocional mesmo nos desenvolvimentos típicos do mundo tecnológico, mas observa o fracasso moderno em sua relação com a ciência e a racionalidade, e diversamente do que o título possa parecer, *Mechanization Takes Command* tem como fundo a ideia de que a mecanização *não* deveria tomar comando:

O que a mecanização significa para o homem?

A mecanização é um agente, como a água, o fogo, a luz.
Ela é cega e não tem direção própria. Deve ser canalizada. Assim

²⁴⁵ Ver *Technics and Civilization*, de Mumford, publicado em 1934, e *Arte e Técnica*, de 1952.

como as forças da natureza, a mecanização depende da capacidade do homem de usá-la e proteger-se contra seus perigos inerentes. Por ter nascido inteiramente a partir da mente do homem, a mecanização é para ele a força mais perigosa. Sendo menos fácil de ser controlada que as forças naturais, a mecanização reage sobre os sentidos e a mente de seu criador.

Para se controlar a mecanização é necessária uma inédita superioridade sobre os instrumentos de produção. Requer que tudo seja subordinado às necessidades do homem. (GIEDION, 2013, p. 714, tradução nossa)

É quase inevitável a comparação do trecho acima com o processo de criação do Dr. Frankenstein, o Prometeu moderno, de Mary W. Shelley (1797-1851), e no modo imprevisto com que a realização efetiva de seu ideal acabou por se transformar em uma representação de perigo. A decepção dos intelectuais românticos do século XIX, ao verem perdidas as oportunidades democráticas abertas com a Revolução Francesa, se repete no desapontamento dos intelectuais de meados do século XX ao verem os ideais modernos massacrados pela Guerra e pela existência dos estados totalitários. No capítulo conclusivo desse livro Giedion (2013, p. 715, tradução nossa) reconhece a falha do grande projeto da ciência e da técnica como inevitáveis beneficiadoras à humanidade, do qual ele vinha sendo um porta-voz e propagandista:

Jamais a humanidade teve tantos instrumentos para abolir a escravidão. Mas as promessas de uma vida melhor não se mantiveram. Tudo o que temos a exibir até agora é uma inquietante inabilidade de organizar o mundo, ou mesmo de nos organizar. Gerações futuras talvez designarão este período como de uma barbárie mecanizada, a mais repulsiva barbárie de todas.

2.6.5

Arquitetura, você e eu: o reconhecimento da necessidade de comunicação

Architektur und Gemeinschaft [Arquitetura e Comunidade]²⁴⁶ é um livro

²⁴⁶ Intitulado na língua inglesa *Architecture, you and me*.

que contém textos escritos por Giedion de 1936 a 1954 tendo como tema a relação entre a arquitetura, o urbanismo e a sociedade. Em alguns destes textos Giedion reconhece que as bases sobre as quais predominantemente se fundou a concepção arquitetônica moderna – o cumprimento às exigências técnicas e o atendimento às funções dentro de um específico padrão formal – vinham se mostrando insuficientes para a plena realização do fenômeno arquitetônico. A percepção pelo público de relevantes obras modernas muitas vezes não ultrapassava o patamar atingido por obras arquitetonicamente inferiores ou concebidas como “meras construções”, mas de fácil aceitação: as obras recentes não vinham logrando se comunicar com as pessoas, não conseguiam estabelecer para elas significados e tampouco produzir o efeito de “engrandecimento” cívico idealmente pretendido pelos defensores da arquitetura moderna.

Dentre os artigos publicados, este livro inclui os dois textos que tratam dos temas da monumentalidade, das possíveis vias de simbolização para a arquitetura moderna, dos modos de expressão nesta arquitetura, da comunicação desta arquitetura com as pessoas e de sua relação com a sociedade e com cada observador/usuário individualmente. Consideradas suas datas de concepção, o primeiro destes dois textos foi *Nine Points on Monumentality* [Nove Pontos sobre Monumentalidade], redigido em 1943 por Giedion (1958, pp. 48-51), Léger e Sert. No entanto, muito antes da publicação deste primeiro texto²⁴⁷, Giedion (1944, pp. 549-568) antecipa o debate sobre esses temas por meio do lançamento de outro texto²⁴⁸, de sua autoria exclusiva: *The Need for a New Monumentality* [A Necessidade de uma Nova Monumentalidade], publicado em 1944 no livro *New Architecture and City Planning – A Symposium*, uma compilação feita pelo arquiteto e historiador Paul Zucker de textos de vários autores.

Dada sua centralidade no debate deste trabalho, os dois textos serão comentados separadamente a seguir. Neles surgem temas que extrapolam as questões específicas da monumentalidade e abrem a um debate mais amplo, que é o do próprio direcionamento da arquitetura moderna em um período de confirmação, ou não, de seus princípios.

²⁴⁷ É lançado em alemão, em espanhol e em inglês respectivamente em 1956, 1957 e 1958.

²⁴⁸ Giedion afirma na nota introdutória a este artigo que ele deveria, por seu conteúdo, atingir os arquitetos antecipadamente ao texto contendo os *Nove Pontos sobre Monumentalidade*.

2.6.6

Nove Pontos sobre Monumentalidade

Para Giedion, Léger e Sert, os autores deste pequeno texto de 1943 em formato de manifesto, monumentos são “marcos que os homens criaram como símbolos para seus ideais, para seus anseios, e para suas ações” (GIEDION, 1958, p. 48, tradução nossa). Esclarecem que os monumentos são criados com a intenção de ultrapassar o período que os originou, para assim constituírem patrimônio para futuras gerações. Entendem o monumento, portanto, como elo entre passado e futuro, assim como definido por Riegl (2014, p. 31, p. 41).

Os monumentos são tomados como “a expressão das mais altas necessidades culturais do homem” (GIEDION, 1958, p. 48, tradução nossa). Os autores consideram que este será sempre tomado mais como membro de uma coletividade que por sua essência como indivíduo: a coletividade dá valor e poder a cada indivíduo e através dela o indivíduo realizará o necessário e eterno processo de simbolização. Defendem que um maior pertencimento ao sentido comunitário dará maior vitalidade ao monumento e que comunidades que conformaram culturas vitais foram capazes de conceber monumentos e simbolizações também vitais, que perduraram no tempo e atravessaram gerações expressando o espírito do seu povo.

Os autores afirmam que, com raras exceções, o século XX não foi capaz de produzir monumentos que simbolizassem seu tempo: são “carcaças vazias” (GIEDION, 1958, p. 49, tradução nossa). Consideram que o ambiente cultural dos cem anos anteriores provocou nos arquitetos descaso quanto à monumentalidade e desatenção aos aspectos comunitários. Observam que no início da arquitetura moderna houve a necessidade de atacar os problemas da habitação social e outros programas de caráter mais simples ou utilitário e que somente algumas décadas depois os arquitetos modernos começaram a compreender a relação entre o edifício, seu entorno, a cidade e a região, em novo entendimento do planejamento de cidades. Entendem que a uma nova postura para a arquitetura também devem corresponder mudanças no planejamento urbano e regional. Ressaltam então a necessidade da existência dos monumentos como marcos nos novos esquemas de urbanização mo-

terna, que iriam surgir após a Guerra e deveriam ser oportunidades de nova organização da vida em sociedade²⁴⁹.

Eles compreendem que as pessoas anseiam por edifícios que representem sua vida social e comunitária e suas aspirações por monumentalidade, e não apenas desempenhem aspectos ligados à funcionalidade da edificação. Para isto sugerem a síntese das artes e o uso de novos meios de expressão, tecnologia da construção e materiais²⁵⁰.

O reconhecimento de fracasso da civilização europeia fica implícito nessas afirmações: se a humanidade não lograva realizar o monumento de seu tempo, ela provavelmente vivia, como exposto por Husserl (2012), Freud (2010) ou Mumford (1986) o tempo de uma cultura em crise. Neste texto são tratados temas que serão logo retomados em *The Need for a New Monumentality*, no qual Giedion adota um sentido ainda maior de urgência e necessidade de ação.

Seguem em resumo os nove pontos propostos por Giedion, Sert e Léger:

- Monumentos são marcos criados pelas pessoas para expressão de seus anseios, ideais e ações. Servem como elo entre gerações e entre passado e futuro.
- São a mais alta expressão cultural de uma pessoa e uma comunidade e se expressam por símbolos.
- São característicos de períodos que criaram uma verdadeira cultura.
- Os últimos quatrocentos anos foram de desvalorização do monumento, com exemplares que não representam o espírito coletivo moderno.
- Este entendimento é a razão principal do descaso e rejeição do arquiteto moderno ao monumento. Monumentos devem atuar na escala do edifício, da cidade e da região.

²⁴⁹ Além do fato das poucas demandas a arquitetos de trabalhos que requeriam a monumentalidade, os governantes e administradores das comunidades, segundo os autores, compartilhavam do antigo gosto do século XIX, dificultando a possibilidade de edificações públicas ou monumentais integradas às cidades e representativas do espírito contemporâneo. Os três autores recomendam ainda que as edificações monumentais deveriam ser instaladas em áreas abertas e livres, onde suas características pudessem ser melhor apreendidas.

²⁵⁰ A adoção da mais moderna tecnologia da construção e dos mais modernos materiais é uma postura característica das intervenções modernas e incorporada também na prática de restauro de edificações históricas desde a Carta Italiana de Restauração²⁵⁰, de 1931, e a Carta de Atenas²⁵⁰, de 1933; a aposta era de que a monumentalidade e a simbolização seriam realizáveis através da linguagem formal arquitetônica e artística de seu tempo, desde que essas expressassem os anseios de seus povos.

- A organização da vida comunitária deverá ser incluída nas mudanças estruturais necessárias após a Segunda Guerra Mundial.
- As pessoas desejam que os edifícios que representam sua vida comunitária satisfaçam, além da funcionalidade, suas aspirações por monumentalidade, alegria e orgulho, o que pode ser realizado através dos novos meios de expressão, em colaboração entre o planejador urbano, o arquiteto, o pintor, o escultor e o paisagista. O arquiteto, que nos últimos cem anos não se desenvolveu neste sentido, deve agora conceber este tipo de trabalho monumental. Os governantes e administradores públicos devem reconhecer as forças criativas da época.
- Devem ser planejados amplos espaços abertos para a implantação de monumentos e para a vitalidade de novos centros urbanos.
- Os novos materiais, métodos de construção, efeitos, cores, formas e movimento, junto a elementos da natureza, devem ser usados em edifícios e paisagens construídas junto a paisagens naturais, para se conseguir na arquitetura e no planejamento urbano o que já vinha se processando nos campos da pintura, escultura, música e poesia.

2.6.7

A Necessidade de uma Nova Monumentalidade

Em *A Necessidade de uma Nova Monumentalidade* Giedion, ao observar a produção da arquitetura moderna desde suas primeiras manifestações, faz um diagnóstico da situação de sua época, apontando que era chegada a hora da reconquista da expressão monumental. Em uma crítica aos caminhos que a arquitetura vinha tomando, afirma que as pessoas desejavam edifícios que representassem sua vida como sociedade e que expressassem suas aspirações e não apenas cumprissem requerimentos funcionais. Ele detecta a necessidade de humanização na arquitetura e de uma nova atitude por parte do arquiteto frente à sua comunidade, seu tempo e a história.

O texto é um dos mais contundentes exemplos de crítica operativa (TA-FURI, 1980, p. 141) da arquitetura moderna: são propostas revisões que impactam não só as edificações monumentais, mas toda a arquitetura moderna que se quisesse destacar da simples construção. Giedion compreende que a arquitetura funcionalista

não deixaria de existir, mas ela não poderia ocupar todo o espaço destinado à arquitetura moderna. A simbolização se fazia necessária. Para ele, a linguagem da arquitetura moderna já havia sido testada e consolidada em programas não-monumentais, mas havia o risco de um novo “academicismo” (1944, p. 552), como visto nos concursos, pavilhões de exposição e outras edificações das décadas de 1920 e 1930), em exemplares cuja “pseudo-monumentalidade” deveria ser rechaçada²⁵¹.

Giedion entende a monumentalidade arquitetônica moderna nos moldes em que Le Corbusier propagava já em 1921²⁵²: “A arquitetura está no aparelho telefônico e no Parthenon.” (1977b, p. 06). Uma monumentalidade que é crítica do historicismo acadêmico e aposta em uma arquitetura que, se verdadeira, se expressaria desde o objeto cotidiano ao monumento: presente nas estruturas “nuas e brutas, mas verdadeiras” (GIEDION, 1944, p. 551). Alinhando-se com a críticas de Le Corbusier (1977b, p. 03) aos estilos passados e sua apologia às estruturas industriais e à “estética do engenheiro” – “Eis aqui silos e fábricas americanas, magníficas primícias de novos tempos” (LE CORBUSIER, 1977b, p. 17) – Giedion aponta que os arquitetos modernos encontraram a monumentalidade mais em estruturas de mercados, fábricas, abóbadas de edifícios de exposições e na Torre Eiffel que nos edifícios propriamente monumentais (donde se pode presumir que os padrões que ele sugere para a monumentalidade, apesar de seguirem a linguagem moderna em busca de simbolização em edifícios de estruturas delgadas e de fácil montagem, ainda se ancoram em noções tradicionais de grandeza e volume).

Compreendendo a necessidade futura de reconstruções de ambientes devastados pela Guerra, Giedion considera que a Arquitetura Moderna tinha diante de si um longo caminho e uma importante tarefa; mais que cumprir seu programa funcional, deveria comunicar através da significação e representar socialmente seu

²⁵¹ Deixa claro em sua crítica que não se está propondo, para esta reconquista do monumental, um retorno ao tipo de historicismo que caracterizou o período anterior ao Movimento Moderno: Giedion afirma que os arquitetos ecléticos do século XIX haviam usurpado a história, gerando a banalização e uma “pseudo-monumentalidade” através do uso indiscriminado de formas do passado. Afirma que o uso dessas formas se tornou nocivo e mascarou a herança monumental da tradição. Foram, segundo ele, usadas sem maiores propósitos e de modo rotineiro, para qualquer edificação, e com isso, desvalorizadas e esvaziadas em seus significados. Ele observa que há, ao contrário, períodos em que a monumentalidade é melhor compreendida, aparecendo expressa somente em trabalhos específicos e carregados de propósitos mais elevados: aqueles ligados à reverência religiosa e, em alguns casos, trabalhos ligados a temas da vida comunitária.

²⁵² Em um texto publicado na revista *L'Esprit Nouveau* e posteriormente em *Por uma Arquitetura* em 1923.

tempo, os povos e a vida em comunidade. Afirmar (1944, p. 552, tradução nossa) que um terceiro estágio da arquitetura moderna, o da “reconquista da expressão monumental”, apenas se iniciava e que os arquitetos modernos deveriam enfrentar “a mais perigosa e a mais difícil” etapa.

Propõe (1944, p. 551, tradução nossa) então a “reconquista das coisas mais primitivas, como se nada tivesse sido feito antes” por meio da simplificação e o uso de símbolos, como a realizada na pintura e escultura com Picasso e outros²⁵³. Observa que esses artistas reencontraram o poder da linguagem mural e defende, em harmonia com Léger e Sert, a síntese das artes da pintura, escultura e arquitetura. Propõe a arte pública, de função didática, mesmo assumindo a dificuldade de percepção da arte moderna e abstrata pelo público²⁵⁴.

Em sintonia com as propostas que Sert realizaria em seus planos urbanos a partir da Cidade dos Motores, acredita que só a imaginação dos verdadeiros artistas criativos poderia construir os centros cívicos, com novos materiais, movimento, cores e técnicas. Giedion acreditava que em sua época as forças criativas eram desperdiçadas e a vida emocional da comunidade era tomada como supérflua (1944, p. 559, p. 561).

Giedion (1944, p. 552-3, tradução nossa) acredita na permanência de uma “necessidade eterna dos povos de possuírem símbolos que revelam sua vida interior, suas ações e suas concepções pessoais” e que “todo período tem o impulso de

²⁵³ Giedion explica que a pintura previu os eventos de horror da guerra e anunciou o renascimento do senso perdido de monumentalidade, através de quadros em grandes formatos, cores mais brilhantes e cheios de esperança e ao mesmo tempo com uma tendência à simplificação por meio de símbolos que podem ser compreendidos pelas crianças, porque primitivos (Arp, Miró, Léger). Observa que pela primeira vez em séculos os artistas voltaram à simplicidade, que é a expressão do simbólico, mostrando que os elementos para a monumentalidade se encontram disponíveis. Para ele, a coerência entre sentimento e pensamento deve voltar a existir. A expressão artística é tão necessária quanto a alimentação e a moradia. (1944, pp. 561, 564-566).

²⁵⁴ Para a recriação de centros cívicos, a revalorização de celebrações e o retorno à “vida emocional da comunidade” (1944, p. 557) Giedion convoca tanto “aqueles que governam e administram o gosto comum” (1944, p. 557) – por um melhor entendimento da importância da criação de símbolos para a comunidade – e os arquitetos e artistas modernos – por um retorno da sensibilidade associada aos “novos materiais, movimento, cor e as abundantes possibilidades técnicas” (1944, p. 561). Giedion observa que arquitetos e artistas perderam o contato uns com os outros e foram excluídos de grandes projetos públicos e do contato direto com a comunidade. (1944, p. 556, p. 558). Para ele, a arte ainda era vista como luxo e não como meio de configuração da vida subjetiva. Assim, os artistas raramente participavam de projetos da comunidade e não havia espaços públicos para arte pública, que poderia ser didática, ainda que se dissesse que a arte moderna não poderia ser compreendida pelo público (1944, p. 557).

criar símbolos na forma de monumentos, os quais, de acordo com o significado na língua latina, são ‘coisas que fazem lembrar’, coisas a serem transmitidas às gerações futuras.” Teme o fato de a arquitetura moderna ainda não ter reconquistado a expressão monumental, observando no início da década de 1940 a continuidade de modelos do século XIX e sua “pseudo-monumentalidade”²⁵⁵. Em contrapartida, cita exemplares onde a arquitetura moderna logrou o monumental²⁵⁶.

Nesse período, a intenção final deste esforço de revisão arquitetônica e reconstrução física dos espaços degradados pela Guerra é a da criação do bem comum e da inserção do indivíduo em um projeto de civilização, com a premissa do desenvolvimento dos mais altos valores humanos. O papel da arquitetura e do urbanismo como importantes orientadores na tomada de decisões que influenciarão profundamente a vida física e espiritual humana é ainda reforçado. Giedion compreende o impasse de então: por um lado são enormes as solicitações à arquitetura e ao urbanismo; por outro, esses campos se conscientizam de seus limites de atuação e da incapacidade de realizar as propostas utópicas formulados nas décadas anteriores. A noção de monumentalidade estará, portanto, ligada às noções de civilização e de civismo para este crítico que projeta (1944, p. 568) a ideia de unidade entre meio arquitetônico e urbano, pessoas e símbolos.

Os autores dos textos acima compreendem que a arquitetura moderna já havia consolidado uma história própria após mais de três décadas de manifestações, mas seus monumentos, embora já gozassem de certo reconhecimento estético, contavam apenas com seus valores “de arte” e “de novidade” (RIEGL, 2014). Mas para que as obras modernas pudessem permanecer, como outros monumentos, como testemunhos de seu tempo, seu povo e sua cultura, elas deveriam, com a história já acumulada da arquitetura moderna, incluir também o caráter de monumento histórico, possuidor do “valor histórico” e não apenas os valores “de arte” e “de novidade”. Esse processo garantiria à arquitetura moderna, por seus monumentos e

²⁵⁵ Ele dá como exemplos recentes a Sede da Liga das Nações (em Genebra, concluída em 1935), a Haus der Deutschen Kunst (em Munique, 1937) e o Mellon Institute (em Pittsburgh, de 1937).

²⁵⁶ O projeto não realizado de Le Corbusier e Pierre Jeanneret para a mesma Sede da Liga das Nações (projeto de 1927) e o edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro (de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso E. Reidy, Carlos Leão, Jorge M. Moreira e Ernani Vasconcelos, tendo como consultor Le Corbusier, e concluído em 1942).

obras mais representativas, seu posto como um dos grandes períodos artísticos da humanidade no ocidente. Os textos são redigidos no cerne de uma crise histórica, a partir da qual mudanças eram certas. O tempo era de buscar uma densidade que a desejada disseminação da arquitetura moderna poderia não oferecer. Caberia às obras institucionais e monumentais o papel de significar e simbolizar para as gerações futuras, uma vez que a grande maioria das edificações fatalmente se manteriam ligadas quase que exclusivamente às questões funcionais e da economia pelos processos racionais da construção, onde qualquer simbolização, a não ser a do mito da máquina, era mesmo evitada.

A favor da arquitetura moderna havia o período de grande crescimento trazido pelo século XX – oportunidades de ação certamente haveria, principalmente nas reconstruções de cidades devastadas ou nas construções de novas cidades. Por outro lado, a arquitetura moderna trazia em sua própria imagem como objeto artístico uma linguagem cujo poder de significação e transmissão de conteúdo era de difícil comunicação.

Haveria a possibilidade de a arquitetura moderna se apresentar como imagem de modo a extrapolar a simbologia da máquina e incluir significações mais próximas às pessoas e à história dos valores subjetivos da civilização? Nesse grande desafio para a arquitetura moderna, os três autores percebem esse delicado momento e incitam respostas de outros artistas, arquitetos, críticos e historiadores. Os dois textos culminam uma situação observada há algum tempo e explicitada por Behrendt e Mumford como uma incapacidade de concepção do monumento e da expressão monumental pelos meios da arquitetura moderna. Outros autores ainda participarão deste debate.

2.7

O Problema da Nova Monumentalidade: o simpósio promovido por Paul Zucker, 1944

Em 1944 Paul Zucker (1888-1971)²⁵⁷ publicou o livro *New Architecture and City Planning – a Symposium* [Nova Arquitetura e Planejamento Urbano – um Simpósio], dividido em seções em que vários autores discutem a habitação social, a educação, os novos materiais e técnicas, a cidade e a monumentalidade moderna. Nestas duas últimas seções foram feitas tentativas de conceituação da monumentalidade e do monumento modernos, considerações sobre a integração entre as artes visando à monumentalidade, a cidade e o urbanismo modernos como representação simbólica, a relação do monumento moderno com os regimes políticos, e a possibilidade de monumentalidade na arquitetura moderna.

A seção *The New Monumentality*²⁵⁸ traz o carro-chefe *The Need for a New Monumentality*²⁵⁹, de Giedion, e outros quatro artigos: *Stylistic Trends in Contemporary Architecture*²⁶⁰, de George Nelson (1908-1986); *Monumentality*²⁶¹, de Louis Isidore Kahn (1901-1974); *Monuments*²⁶², de Philip Goodwin (1885-1958); e *Figurative Arts and Architecture: Mural and Architectural Sculpture*²⁶³, de Ernest

²⁵⁷ Arquiteto, crítico e historiador da arte alemão, Zucker havia emigrado de seu país para os Estados Unidos, onde trabalhou como professor da Universidade Cooper Union e outras instituições de ensino.

²⁵⁸ [A Nova Monumentalidade] (1944, pp. 547-604). Há diferença entre o título que aparece nas páginas centrais e aquele do sumário (*The Problem of a New Monumentality* [O Problema de uma Nova Monumentalidade]).

²⁵⁹ [A Necessidade de uma Nova Monumentalidade] (1944, pp. 549-68).

²⁶⁰ [Tendências de Estilo na Arquitetura Contemporânea] (1944, pp. 569-76). Há diferença entre o título que aparece nas páginas centrais e aquele do sumário (*Stylistic Trends and the Problem of Monumentality* [Tendências de Estilo e o Problema da Monumentalidade]). Nelson foi um arquiteto e designer industrial norte-americano

²⁶¹ [Monumentalidade] (1944, pp. 577-88).

²⁶² [Monumentos] (1944, pp. 589-601). O nome do arquiteto norte-americano Philip Lippincott Goodwin se liga à historiografia da arquitetura moderna brasileira devido à realização, em parceria com o fotógrafo de arquitetura G. E. Gordon Smith, da exposição *Brazil Builds*, ocorrida em 1943 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Neste mesmo ano foi lançado o catálogo bilíngue (inglês/português) *Brazil Builds: Architecture New and Old – 1652-1942*. A exposição foi realizada em parceria com o fotógrafo de arquitetura G. E. Gordon Smith, após ambos passarem alguns meses em várias cidades do Brasil em 1942. Ocupou o MoMA entre 13 de janeiro e 28 de fevereiro de 1943 e em seguida a exposição foi montada em Boston-MA. A exposição foi realizada em parceria com o fotógrafo de arquitetura G. E. Gordon Smith, após ambos passarem alguns meses em várias cidades do Brasil em 1942. No entanto, o fato mais marcante em sua carreira profissional foi a autoria, em 1938-39, do projeto da sede deste museu, junto ao arquiteto Edward Durell Stone.

²⁶³ [Artes Figurativas e Arquitetura: Mural e Escultura Arquitetônica] (1944, pp. 602-04). Há diferença entre o título que aparece nas páginas centrais e aquele do sumário (*Murals*

Fiene (1894-1965). Embora independentes entre si, os textos remetem às ideias discutidas por Giedion.

A seção *City and Regional Planning* [Planejamento Urbano e Regional] traz, entre outros, o artigo de Josep Lluís Sert, *The Human Scale in City Planning* (1944, pp. 392-412), já comentado neste trabalho, e o texto *Civic Art* [Arte Cívica], de Carol Aronovici (1881-1957)²⁶⁴ (1944, pp. 366-91), que trata do urbanismo como arte cívica e seu papel na construção do civismo nas comunidades.

No conjunto dos textos, se observam seis temas que receberam especial ênfase:

Monumentos para a arquitetura da democracia

Os autores participantes do simpósio veem a arquitetura moderna como a arquitetura da democracia (como Scully Jr.²⁶⁵ a denominaria posteriormente), cuja monumentalidade deverá se opor formalmente à dos países de regimes não-democráticos. Mas, em relação à concepção do monumento arquitetônico em regimes livres, há diferentes ênfases entre os autores do simpósio. Giedion aposta na monumentalidade pela forma moderna mostrando por exemplos e imagens²⁶⁶ as divergências formais, intencionais e de significado entre esta e a produzida sob a marca do autoritarismo. Kahn aposta na democratização de materiais, técnicas, padronização e produção em série fornecendo elementos concretos para a concepção monumental moderna.

Diferentemente de Behrendt e Mumford que consideram incompatíveis a monumentalidade e o aspecto dinâmico das sociedades democráticas, Nelson (1944, p. 575, tradução nossa) compreende que nestas a monumentalidade é naturalmente demandada e que, assim como aconteceu em sociedades anteriores, ela não será um retorno ao passado, mas “deverá seguir uma tradição profundamente arraigada nas pessoas, seus modos de vida e ainda mais significativamente, suas

and Architectural Sculpture [Murais e Escultura Arquitetônica]). Fiene foi um artista gráfico norte-americano.

²⁶⁴ Arquiteta e planejadora urbana nascida na Romênia. Em 1901 emigra para os Estados Unidos.

²⁶⁵ *Modern architecture: The architecture of democracy* é o título do livro que Scully (2002) publicará em 1961.

²⁶⁶ O Palácio da Liga das Nações, em Genebra, e o Ministério da Educação e Saúde, no Rio.

aspirações”. Nelson (1944, p. 575) e Goodwin (1944, p. 591; p. 597; p. 600) relacionam o monumento moderno com estruturas utilitárias e de função social. O tema da consideração de estruturas utilitárias de aspecto colossal como monumentos é retomado no debate de 1948-49, a ser analisado adiante.

Monumentalidade pela técnica e os materiais

O tema é tratado especialmente por Kahn²⁶⁷. A vibração presente em seu depoimento se difere do tom mais realista adotado por autores mais experientes que participam do simpósio. Mostra o ímpeto com que a nova geração, em especial a que vivia em países menos afetados pela Guerra, transformou aos poucos a arquitetura. Kahn (1944, pp. 577-88) contesta a inadequação do monumental na arquitetura moderna, e remetendo aos romanos e os construtores medievais, afirma que as possibilidades trazidas pela ciência, os materiais, técnicas construtivas, padronização e pré-fabricação apenas começavam a ser exploradas. Acredita que estas novas possibilidades deveriam ser vistas como liberadoras da criatividade e não como elementos negativos.

Para Kahn (1944, p. 578) o conhecimento levará à correta escolha de materiais e técnicas construtivas, com os quais se alcançarão a perfeição estrutural e a forma clara e lógica do monumento, para a concepção de uma arquitetura de “formas livres no espaço” (1944, p. 586). Listando materiais, métodos e estratégias modernas como a padronização e a pré-fabricação ele constrói ao longo do texto algo como um projeto de um monumento imaginário, composto pelos materiais e técnicas disponibilizados pelo conhecimento humano, na intenção do convencimento da possibilidade da concepção do monumental na arquitetura moderna.

O uso de materiais e técnicas modernas, mesmo para estruturas monumentais, se baseia na ideia da arquitetura como produto do *zeitgeist*, defendida pelos modernos, mas não necessariamente considerada pelos arquitetos adeptos das linguagens clássicas ou historicistas para o monumento.

²⁶⁷ Quando escreveu o texto Kahn, contando pouco mais que 40 anos, ainda não havia realizado seus projetos mais reconhecidos. Ele demonstra por seu discurso grande crença no projeto filosófico da modernidade. Na monografia de Romaldo Giurgola e Jaimini Mehta sobre este arquiteto os projetos escolhidos para representação, assim como os constantes na sua biografia se iniciam em 1945. Antes desta data são marcadas principalmente atuações como colaborador ou associado em escritórios de arquitetura e suas atuações sobre o tema do alojamento social. A vasta obra de Kahn, principalmente a partir dos anos 1950, é o registro de um arquiteto questionador do projeto moderno, mas ainda filiado a este.

A integração entre as artes visando à realização de uma arte cívica, monumental e ligada à comunidade

A questão é tratada nos artigos de Giedion, Goodwin e do artista figurativo Ernest Fiene, que defende (1944, p. 603) que ocorreu nos “grandes períodos clássicos” a “simbolização do espírito do projeto” com o uso da pintura e escultura como elementos planejados da arquitetura. Diferentemente de Léger, que acredita na potência da arte abstrata para transmitir a mensagem moderna, Fiene (1944, p. 604), apesar de considerar a abstração para a integração das artes, afirma que a arte figurativa é “menos impessoal e ornamental” e melhor atrai a atenção pública que a arte abstrata, de maior dificuldade de simbolização. Goodwin (1944, p. 600), embora observe que o realismo e a narrativa não devem ser a única forma de transmissão de significados simbólicos ²⁶⁸, afirma não acreditar que a arte abstrata tome o lugar da arte figurativa no gosto popular nos monumentos a serem construídos.

O debate sobre a síntese das artes se mistura com a discussão sobre a comunicação possibilitada pelas linguagens abstratas na arte e na arquitetura. Eles se conectam, por sua vez, com a intenção moderna por uma arquitetura democrática e voltada para a comunidade. No entanto, o compromisso da arquitetura moderna com o desenho, a abstração e a idealização de usos e usuários continuava criando impasses que somente nas décadas de 1950 e 60 começariam a ser resolvidos a partir de propostas de contestação dos próprios princípios modernos, como as levantadas pelos integrantes do Team X.

A cidade como monumento e o monumento na cidade

No simpósio o tema da cidade foi discutido, entre outros, pelo sociólogo Maurice Rea Davie (1893-1964), que escreveu sobre os aspectos sociais na construção e reconstrução de cidades após a Guerra ²⁶⁹, Sert (1944, pp. 392-412) e Carol Aronovici (1944, pp. 366-91), que tratavam mais diretamente o tema da simbolização da cidade para o indivíduo ou a sociedade. Estes artigos dialogam entre si e

²⁶⁸ Goodwin cita a escultura de 1932 *Standing Woman*, de Gaston Lachaise, como boa solução de comunicação da arte com o público. Mesmo não sendo uma escultura realista de tipo mais tradicional, ela evoca as formas naturais e com isso se expressaria, segundo Goodwin, mais facilmente junto ao observador comum.

²⁶⁹ Escreveu *The Sociological Basis of Future City Planning* [A Base Sociológica do Planejamento Futuro de Cidades] (DAVIE, 1944, pp. 343-52).

com os textos sobre a nova monumentalidade. Em Sert e Aronovici predominam o desenho abstrato e a concepção espacial sobre aspectos antropológicos.

Aronovici (1944, p. 369-70) lembra que a cidade deve ser socialmente funcional. Trata, como Giedion e Sert, dos temas da necessária humanização da cidade moderna e do papel dos centros cívicos na formação de uma sociedade plena e democrática²⁷⁰. Diferentemente de Fiene (1944, p. 602), que deixa entender que a arte cívica é a arte visual presente na cidade (escultura, arte mural, monumento escultórico ou arquitetônico) e que lhe dá monumentalidade, Aronovici (1944, p. 376, tradução nossa, grifos da autora) defende que a arte cívica é o próprio urbanismo, apresentado como a mais completa integração entre as artes e através do qual se atinge a monumentalidade e a significação:

Quando falo de arte cívica, não estou interessada nas estruturas monumentais que vêm dominando as cenas de nossas cidades, nem em estátuas comemorativas de algum herói ou político. Meu interesse é *na comunidade como um todo bem coordenado e adequadamente equilibrado e como lugar harmônico no qual a vida em todas as suas manifestações pode ser levada com conforto, conveniência e senso de adequação.*

Se aproximando das noções da cidade como criação urbana coletiva e dos fatos urbanos como obra de arte, que seriam defendidas em 1966 por Aldo Rossi (1977, p. 23; p. 37), ela crê que o urbanismo, posto que é uma arte, deve ser tratado como tal, em seu caráter includente e não como disciplina técnica e apartada de questões socioeconômicas e políticas. Para Aronovici, o grande complexo da cidade, mais que cada uma das estruturas arquitetônicas que a compõem, tem a chave para a expressão e a significação.

A autora compartilha com Sert o entendimento da importância dos espaços vazios na cidade e, reconhecendo a baixa qualidade das cidades e o pequeno número de centros cívicos norte-americanos modernos satisfatórios, afirma (1944, p. 381-83) que “edifícios sozinhos não fazem uma comunidade”. Apesar de temas como a

²⁷⁰ Cita (1944, p. 371) o período de Péricles na Grécia Antiga como um momento de plena manifestação da arte cívica e democrática.

relação entre os espaços vazios e o espaço edificado para a contemplação e a ambiência monumental (como proposto por Camillo Sitte)²⁷¹ e o conjunto de edificações e sua ambiência nas cidades (como estudado por Giovannoni) (2013) virem sendo tratados desde muito tempo, apenas Aronovici e Nelson (1944, p. 571) atentam em seus artigos para o fato de que a história da arquitetura vinha sendo contada por alguns poucos monumentos eleitos como tal: seguindo preceitos da Carta de Atenas, a tônica sobre a monumentalidade recaía sobre algumas edificações isoladamente, as chamadas arquiteturas monumentais, com pouco espaço para o entendimento para a importância do vernáculo e de conjuntos como monumentos da cultura e para a ideia de cidade como monumento²⁷².

Alinhando-se a Behrendt (1959, p. 176-77), Goodwin (1944, p. 590) determina o motivo da falta de interesse pelos monumentos nos novos costumes da população. Goodwin vê como problemática a existência do monumento nas novas cidades, que tendem a ser cada vez mais descentralizadas e menos providas de pontos focais monumentais. Mas não condena a pouca consideração dada pelo urbanismo funcionalista à criação de espaços destinados a estruturas antigas, monumentos e usos culturais como a comemoração de eventos ou homenagem a pessoas e feitos. Ele comenta que especialmente nas cidades norte-americanas e canadenses há pouca permanência das pessoas nos espaços públicos e pouco convite ao caminhar, e que os habitantes fruem suas cidades por meios de locomoção que dificultam a percepção de estruturas como os monumentos. Sua constatação evidencia, entre-

²⁷¹ Camillo Sitte (1843-1903), arquiteto e historiador da arte austríaco, autor de *A Arte de Construir as Cidades*, de 1889.

²⁷² Entre os arquitetos modernos em geral prevaleciam as ideias debatidas no IV CIAM, ainda que já ocorressem debates sobre os centros antigos das cidades e alguns arquitetos alertavam para as grandes perdas de tecidos urbanos históricos que vinham acontecendo a partir do grande aumento da densidade populacional e da valorização imobiliária destas áreas. Se for considerado o texto da Carta de Atenas, cujo teor foi redigido em 1933 e que corresponde às ideias do urbanismo funcionalista, o respeito aos tecidos urbanos preexistentes é apenas relativo: “nos casos em que se esteja diante de construções repetidas em numerosos exemplares, algumas serão conservadas a título de documentário, as outras demolidas; em outros casos poderá ser isolada uma única parte que constitua uma lembrança ou um valor real”. O *Plan Voisin* (1922-25) de Le Corbusier para Paris condensa em projeto estas ideias relativas ao impasse da implantação do urbanismo moderno em confronto com o tecido histórico urbano. No entanto, havia um debate, principalmente na Itália, mais próximo ao pensamento atual em relação às ambiências urbanas. Ver, para isto, *Velhas Cidades e Nova Construção Urbana* e *O Desbastamento de Construções nos Velhos Centros. O Bairro do Renascimento em Roma*, textos de 1913 de Gustavo Giovannoni (2013).

tanto, que o motivo do desinteresse pela vida comunitária se encontra mais no modelo de planejamento urbano que vinha sendo extensivamente adotado nas cidades que propriamente nos anseios das pessoas e grupos sociais. O desprezo pela vida comunitária é também apontado por Giedion (1944, p. 568). Este modelo que alia intervenções urbanas à construção de habitações em larga escala será maciçamente combatido a partir dos anos 1960 e terá na demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, em Saint-Louis, 1972, um marco dramático que é tomado como a evidência da incapacidade da arquitetura moderna em atingir sua utopia.

A possibilidade do monumental na arquitetura moderna

Rebatendo a visão de Behrendt e Mumford da incapacidade moderna na concepção monumental, os autores anseiam pelo monumento moderno, segundo eles ainda não construído em sua plenitude. Giedion acredita que, ainda que tenha havido poucas oportunidades de expressão monumental na arquitetura moderna, ela já vinha se realizando. Para Kahn se encontravam à mão dos arquitetos os vários processos, técnicas e materiais necessários à concepção arquitetônica monumental. Mas, assim como defendido por Mumford (1938, p. 438), Kahn crê que não bastava a intenção monumental – para ser monumento de seu tempo a edificação deveria conter o aspecto transcendental e se tornar fonte de aprendizado para futuras gerações, visto que somente pela transcendência gerações futuras podem compreender o sentido de um monumento.

Goodwin (1944, pp. 593-94) desaprova tanto a monumentalidade que reverberava o período historicista²⁷³, quanto a do estilo Neoclassicista Internacional²⁷⁴. Acredita que a arte moderna encontrará a forma correta para a sua significação²⁷⁵. Assim como Kahn, aposta nos novos materiais para a concepção dos futuros monumentos. Estes, mesmo sem recorrer ao apelo da arte realista junto ao público,

²⁷³ Cita uma escultura vista por ele em São Paulo em homenagem ao arquiteto Azevedo. Trata-se do Monumento a Ramos de Azevedo, de Galileo Emendabili, de 1934, em bronze e pedestal em granito, hoje locada na Cidade Universitária da Universidade de São Paulo (Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira).

²⁷⁴ Ele cita os pavilhões da Rússia na Exposição de Paris em 1937, na Feira Mundial de Nova Iorque em 1939 e o Palácio dos Soviéticos, de 1931-33, por Boris Iofan.

²⁷⁵ Neste trecho o Brasil é citado novamente, desta vez sob uma ótica positiva, no comentário de Goodwin sobre as versões modernas dos monumentos em forma de painéis ou murais. A citação é a escultura de Jacques Lipchitz sobre a parede curva revestida em granito do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro.

podem encontrar um tipo de abstração que vá de encontro ao gosto popular. Reconhece (1944, pp. 597), junto a Giedion, que aspectos como a necessidade de simbolização e de construção de monumentos não desaparecerão facilmente e que a concepção do monumento moderno apenas se iniciava.

Nelson (1944, p. 571) observa que a dificuldade na realização dos novos monumentos se ligava aos dogmas criados pela própria arquitetura moderna. Para ele, os arquitetos modernos, obcecados pela exclusão de símbolos, ornamentos e formas mais elaboradas e portadoras de significados, tanto se concentraram nas questões estruturais e funcionais, que se mostraram incapazes de elaborar a arquitetura monumental, para a qual questões técnicas não são prioritárias; lógica, utilitarismo e racionalização para a contenção de custos passaram a se tornar novas amarras aos arquitetos que tentavam se libertar das convenções estilísticas anteriores. Enxerga (1944, p. 572, tradução nossa) o direcionamento para uma solução na integração dos conhecimentos “imponderáveis da sociologia, economia e filosofia” com a arte e a arquitetura. A visão inclusiva para uma arte monumental moderna é também compartilhada por Fiene (1944, p. 604): ela deverá ser ao mesmo tempo universal e particular, atraindo a atenção do público por longa duração e acompanhando, na medida do possível, a passagem do tempo.

Tentativas de conceituação e classificação da monumentalidade e do monumento modernos

Procurando em discussões anteriores expressões modernas que poderiam ser tomadas como monumentos Nelson (1944, pp. 573-76) detecta três grupos e seus pontos de vista. Um desses grupos considera que as estruturas monumentais contemporâneas seriam as então recentes estruturas utilitárias (barragens, pontes, fábricas etc.). Correspondem às estruturas funcionais romanas (pontes, aquedutos, estradas, termas etc.), construídas sob intenções utilitárias, mas hoje compreendidas em sua monumentalidade e expressão tanto quanto os monumentos intencionais (templos religiosos etc.): aquilo que no presente não passa de uma construção utilitária, poderá ganhar expressão e monumentalidade com o tempo.

Prevalece nesta visão a ideia de Riegl (2014, pp. 49-64) do monumento “não-intencional” ou “não-volível” que, mesmo que não conte em seu tempo com o “valor de arte relativo”, poderá se tornar um monumento ao assimilar com o tempo os “valores de memória” que a humanidade lhe dá: o “valor de antiguidade”

ou “de época”, o “valor histórico” e o “valor volível de memória ou de comemoração”. A visão deste grupo pressupõe concordância com os pensamentos de Behrendt e Mumford no entendimento da monumentalização de estruturas funcionais, discordando, no entanto, da defesa do princípio do dinâmico, da flexibilidade e da não-fixidez feita por esses autores (por essas estruturas serem inevitavelmente grandes obras e de permanência). O pensamento deste grupo permite a ligação da monumentalidade com noções tradicionais de grandiosidade e escala como as que se viam desde as gravuras das estruturas funcionais romanas, tornadas monumentos, feitas por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Se esta visão, por incluir estruturas funcionais, se diferencia daquela tradicional, ela, por não se desvincular do cumprimento às funções definidas pelo programa, ainda não contempla satisfatoriamente a noção da monumentalidade moderna por um sistema de significação e expressão baseado na forma e em aspectos estéticos.

A segunda visão considera a monumentalidade, por não corresponder ao *zeitgeist*, um conceito inadequado e anacrônico. Embora Nelson não os cite, novamente os pensamentos de Behrendt e Mumford são observáveis neste ponto de vista que pressupõe que a monumentalidade só seria possível se aderente a estruturas de permanência e grande massa no tecido das cidades, em contraposição à tendência moderna a estruturas efêmeras, leves e facilmente removíveis. Apesar de sua radicalidade, por decretar que o costume milenar de edificação de monumentos estaria, pelo menos temporariamente, suspenso, é pelo menos um ponto de vista bastante coerente com o dogma moderno. Ao mesmo tempo, consegue compreender o monumento, seja como objeto, seja como ideia, somente por meio de sua imagem tradicional de estaticidade, volume, massa e fixidez.

O terceiro grupo considera inadequada a preocupação com monumentos em um tempo de carência de infraestrutura básica, moradia social etc. Nelson (1944, p. 574) atenta para a fraqueza de argumentos deste grupo²⁷⁶, visto que em toda a história da humanidade estas necessidades sempre existiram e não foram satisfeitas, e nem por isso estruturas monumentais, que respondiam a anseios psicológicos, simbólicos e emocionais das sociedades, deixaram de ser erigidas.

Enquanto Nelson tenta conceituar a monumentalidade através dos grupos de

²⁷⁶ Para Nelson (1944, pp. 574, tradução nossa), “o argumento é fraco porque confunde duas necessidades”.

monumentos e visões que detecta, Goodwin (1944, pp. 589-601) foca sua classificação no monumento, que ele compreende sob três tipos. Haveria os novos monumentos, surgidos a partir dos novos costumes e da nova relação das pessoas com as tecnologias contemporâneas, aqueles planos ou grandiosos, locados em grandes espaços e vistos do ar ou por carro²⁷⁷. Haveria também as grandes estruturas utilitárias, substitutos modernos das pontes, aquedutos e estruturas da Roma Antiga. O terceiro tipo seria formado por edifícios pensados para atendimento a usos e funções, como por exemplo igrejas, edifícios comunitários etc., mas que poderiam vir a constituir monumentos para a população.

Os artigos publicados por Zucker são marcados por um viés pragmático e pela indefinição quanto à possibilidade de realização do monumento moderno. O debate se ampliará em um simpósio realizado pela revista britânica *The Architectural Review*, com a participação de nomes de grande destaque na teoria arquitetônica de então.

²⁷⁷ O Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, é citado como exemplo. Esse tipo de monumentalidade também pode ser visto desde as Linhas de Nazca, existentes em um deserto no sul do Peru até a *Land Art*, que surgiria alguns anos após este debate e foi idealizada por artistas como o norte-americano Robert Smithson (1938-1973), que trabalhou a partir da segunda metade dos anos 1960 com estruturas gigantescas no terreno natural (ver, por exemplo, o trabalho *Pier Espiral*, de 1969-70, deste artista).

2.8

O Problema da Nova Monumentalidade: o debate na revista britânica *The Architectural Review*, 1948-1949

2.8.1

O simpósio na edição de setembro de 1948

Em sua edição de setembro de 1948 a revista britânica *The Architectural Review*²⁷⁸ publica *In Search of a New Monumentality: a Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth*²⁷⁹ – uma matéria em que estes arquitetos e historiadores dão continuidade ao debate da monumentalidade e da simbolização modernas instigado pelo livro de Zucker lançado nos Estados Unidos. Suas defesas evidenciam a urgência da discussão em duas frentes. De um lado, após a displicência por parte dos arquitetos modernos frente aos temas da monumentalidade e da simbolização, havia o “inimigo interno” que ganhava posições na construção de grandes edifícios e espaços públicos urbanos modernos de baixa qualidade e fraca simbolização. Do outro havia a monumentalidade de tipo realista-clássica, representativa dos países de regimes totalitários, que vinha ganhando aceitação junto ao “homem das ruas”²⁸⁰. Apesar de os autores participarem do que Léger (1989, p. 129) denominou “a batalha do moderno”, há discordâncias entre suas posturas. Mesmo com posições bastante avançadas nesta “batalha”, o tema seguia aberto a discussões. O texto de Giedion (1948, pp. 126-127), praticamente o mesmo (*A Necessidade de uma Nova Monumentalidade*) da edição de Zucker (1944)²⁸¹, parece ser o mais antigo dentre os sete. A partir dele os outros textos, que serão comentados a seguir, gravitam, citando-o explicitamente ou não.

Henry-Russell Hitchcock: questões semânticas e de conceituação

A maior contribuição de Henry-Russell Hitchcock²⁸² (1948, pp. 123-125)

²⁷⁸ Edição número 621, volume 104, pp. 117-128.

²⁷⁹ Em *Busca de uma Nova Monumentalidade: um Simpósio* por Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa e Alfred Roth (tradução nossa).

²⁸⁰ Expressão utilizada por Behrendt em seu texto.

²⁸¹ Há apenas poucas modificações no trecho em que Giedion comenta a participação dos artistas e sua arte junto à vida comunitária. Segundo texto da própria revista, o artigo se baseia em uma conferência dada por Giedion em julho de 1946 no Royal Institute of British Architects – RIBA.

²⁸² Tournikiotis (1999, p. 15) considera a historiografia deste professor norte-americano, se comparada com a de outros autores de seu tempo, como pautada por um viés objetivo e

neste simpósio foi a tentativa de conceituação da monumentalidade moderna, que seguia indefinida. Mas ele utiliza, para um tempo em que paradigmas já haviam e continuavam sendo quebrados, os mesmos parâmetros que eram aplicados quando de sua formação acadêmica. Atenta para a diferença entre o termo monumentalidade e seus correlatos monumento e monumental²⁸³. Ele trata seu texto como um verbete do termo “Monumentalidade” para uma pretensa enciclopédia do século XX, com visas à sua atualização, mas a crítica apoiada sobre temas que poderiam já não ter o valor de antes o impede de atingir uma conceituação afirmativamente moderna para o termo.

Segundo Hitchcock o adjetivo monumental, embora ambíguo, vinha geralmente carregado dos sentidos da “duração no tempo” e da “intenção, ou não, de testemunho a futuras gerações” no momento de sua concepção. O termo também considera os princípios de “solidez”, pelo peso ou pela aparência da edificação, de “imobilidade”, de “dignidade”, pela “serenidade e a lentidão no ritmo” e de “grandeza”, ou pelo menos a “grandeza de escala”. O “impacto emocional” também deve existir no monumental:

Relacionados à ideia de durabilidade há vários conceitos derivados. O mais importante é aquele da solidez, que implica o peso ou a aparência de peso e imobilidade. Dignidade, implicando serenidade e um padrão de ritmo lento, assim como uma unidade concentrada, podem ser presumidas como garantirem uma resposta de identificação temporal por parte do observador e são do mesmo modo relacionadas à ideia de durabilidade. A grandeza, não necessariamente a grandeza absoluta, mas o senso de grandeza de escala, é também compreendida como característica daquilo que é ‘monumental’, visto que tende a dar garantias de solidez.

[...] podemos atribuir a “monumentalidade” a vários edifícios por sua grande escala, sua solidez, seu peso, sua dignidade

baseada na “pura interpretação”, ainda que veja nos textos deste historiador intenções similares às de outros autores (como Giedion, Pevsner, Kaufmann e outros) em relação à consolidação do Movimento Moderno (TOURNIKIOTIS, 1999, p. 143).

²⁸³ Os discursos dos outros arquitetos são também, em sua essência, considerações sobre os conceitos da monumentalidade, monumento e monumental, mas no simpósio Hitchcock parece ser o mais empenhado na formulação teórica para estes termos.

e sua unidade, independentemente do fato de expressarem motivos públicos ou aspectos de nossa civilização que acreditamos serem dignos de memória. (1948, pp. 123-24, tradução nossa, grifos do autor).

Hitchcock (1948, p. 123, tradução nossa) diferencia o entendimento do monumento pelo cidadão comum – como estátua de caráter memorial ou lápide – e pelos historiadores – “Para historiadores, [...], qualquer edifício do passado é um monumento da civilização que o construiu e, portanto, todos os edifícios que construímos hoje, independentemente de seu caráter, serão com o tempo monumentos.” O autor ratifica ideias de Riegl, Nelson e Goodwin ao incluir toda a produção arquitetônica como passível de ser considerada monumental ao incorporar em si o caráter da antiguidade.

A constatação (1948, p. 124) de que a monumentalidade vinha sendo compreendida mais pela grandeza dos projetos funcionais de engenheiros (as estruturas industriais como barragens e estações de eletricidade) ou arquitetos (os grandes conjuntos habitacionais) é aceita por ele com reservas: embora essas estruturas se fundamentem na ciência e racionalidade, funcionando como cristalizações do mundo da objetividade, elas não apresentam as características necessárias à simbolização monumental. Hitchcock não vê possibilidade de se considerar monumental uma edificação baseada na rápida montagem e desmontagem, na rápida obsolescência e na falta de solidez. Para ele, mesmo o Palácio de Cristal, construído em peças modulares desmontáveis/remontáveis em ferro e vidro, não poderia ser visto como monumental, dados sua leveza e aspectos de impermanência, standardização e repetição modular. Hitchcock não se posiciona contrário à standardização nem à leveza das construções; apenas as considera incapazes de gerar a obra monumental moderna. Conforme visto, esse tema será retomado por Colquhoun (1986, pp. 26-30) muitos anos depois.

Embora não confronte Mumford, Hitchcock antagoniza com Gropius neste simpósio e com o texto de Kahn de 1944. Mumford (1938) assume a transitoriedade como condicionante moderna, mas não vê nos elementos fundadores da arquitetura moderna as bases para o monumental. Gropius (1948, p. 127) considera condicionantes da nova arquitetura, monumental ou não, os aspectos da standardização, da desmontabilidade e da serialidade e entende a “flexibilidade voltada para o contínuo

crescimento e a mudança” como uma nova forma de expressão cívica, através da qual a nova monumentalidade poderia ser alcançada. A monumentalidade defendida por Kahn (1944, p. 587) tampouco exclui a estandardização: “Estandarização, pré-fabricação e testes e experimentos controlados não são monstros a serem evitados pela delicada sensibilidade do artista.” Ecoando Ruskin em sua defesa romântica do monumento, Hitchcock defende, de acordo com Riegl, porém sem citá-lo, a duração das edificações no tempo e a capacidade da contribuição permanente, e não apenas transitória, à história por meio da reavaliação, a cada geração, e independentemente da intenção original de seu criador, das obras de arte e monumentos.

Hitchcock vê possibilidades de desenvolvimento da monumentalidade a partir dos meios modernos, mas reconhece a demanda popular por uma arquitetura de expressão oitocentista. Ele esclarece que em outros períodos também houve falta de expressividade como a que se condenava a arquitetura moderna e que a arquitetura tinha no monumental “um dilema crítico”: parecia ser consenso geral que a expressão monumental não havia ainda sido alcançada na modernidade. Assim como Giedion, vê a “pseudo-monumentalidade” como a negação do *zeitgeist* e o fracasso da empreitada moderna²⁸⁴ e detecta haver aqueles que consideravam o tema da monumentalidade inadequado à nova arquitetura²⁸⁵ e os que, embora reconhecessem na ineficácia da concepção monumental um ponto falho do Movimento Moderno, consideravam sua possibilidade. Segundo Hitchcock, os edifícios e conjuntos a serem criados nas novas cidades poderiam satisfazer funções e ser expressões dos anseios comunitários, podendo estar aí a chave para uma nova e abrangente monumentalidade (um “campo ampliado”), o que não impediria o aproveitamento de estruturas e espaços monumentais existentes.

O que parece faltar na análise de Hitchcock é a consideração do monumento moderno a partir de sua própria imagem, ou a partir de seu próprio “desejo” (MITCHELL, 2015, pp. 165-171), ou seja, a partir do modo com que ele se apresenta e

²⁸⁴ Hitchcock e Giedion concordam inclusive quanto às edificações que entendem como tal: aquela empregada na arquitetura historicista, especialmente em edificações recém-construídas destinadas a instituições de grande importância e significado cívico como universidades e museus. Para ambos, estes edifícios ficariam para a posteridade como testemunhos de uma cultura de pouco valor. Ao mesmo tempo Hitchcock atenta que provavelmente sua geração seria culpada pela destruição de vários monumentos do século XIX. Faz esta colocação sem se esquecer que sua geração vinha culpando o século anterior pela destruição de monumentos do século XVIII.

²⁸⁵ Embora não citados, novamente Behrendt e Mumford parecem ser os alvos deste comentário.

“pretende” ser. Talvez o monumento moderno nunca tenha se apresentado como era idealizado ou descrito nos textos de seus mais importantes historiadores e críticos. Parece que o monumento moderno nunca “pretendeu” prever em sua própria imagem os princípios que Hitchcock e a grande maioria de arquitetos e críticos de então considerava essenciais ao monumento: ser durável, sólido, imóvel, digno, de grandes dimensões ou pelo menos de grande escala, apresentar serenidade, compasso lento no ritmo de seus elementos constituintes e uma unidade concentrada, provocar impacto emocional e mesmo ser testemunho a futuras gerações. Ao contrário, os volumes, formas, espaços e superfícies do possível monumento da modernidade no século XX não pareciam se adequar aos aspectos repetidamente a ele requisitados. Talvez a modernidade pedisse mesmo o oposto de tudo isso, e que a obra apenas se apresentasse, o que não é pouco, como relevante obra artística que, em seu tempo ou dependente do passar dos anos, se colocaria na história como um monumento da arquitetura e da cultura.

William Holford e a ampliação do campo da monumentalidade

William Holford (1907-1975)²⁸⁶ define de modo tradicional o monumento:

O Monumento propriamente dito deve certamente ser um objeto tridimensional destinado a chamar a atenção dos homens ou dos deuses para os atributos da pessoa ou do evento celebrado. Deve ser concebido como imperecível, seja através de sua construção por materiais indestrutíveis ou por sua exemplificação de valores arquitetônicos permanentes. Deve ser estático e atingir unidade em sua composição. Deve ter todas estas qualidades acentuadas – ou, em casos extremos, efetivamente criadas – pelas casualidades do tempo e das intempéries. (1948, p. 125, tradução nossa).

²⁸⁶ Arquiteto e urbanista sul-africano-inglês. Era nesta época professor de Planejamento Urbano em Londres, tendo trabalhado com Patrick Abercrombie no *London County Council Plan* (1943) e no *Greater London Plan* (1944). Com o arquiteto e urbanista Charles Holden desenvolveu em 1946-47 o *Plan for the City of London*. Holford teria em 1956 ligação direta com a arquitetura brasileira ao participar como um dos jurados do “Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil” e em setembro de 1959 para participar do Congresso Internacional de Críticos de Arte – A Cidade Nova, Síntese das Artes. Ver Mário Pedrosa, 1981, pp. 303-316; 355-389.

Esta conceituação (1948, p. 125, tradução nossa) é reforçada por aspectos como a magnitude (que difere das propriedades dadas pelas dimensões físicas) e a resistência à passagem do tempo (que difere da permanência), ainda que estes possam ser aplicados para “grandes verdades” ou “grandes mentiras”. Na análise da Piazza del Popolo, Roma, defende que o monumento deve ser “maciço em termos de escala, simples em suas formas primárias e ainda infinitamente variável na cor e textura que o tempo e a intempérie tenham lhe dado” (a preservação da pátina, conforme Ruskin), e reter “uma força e serenidade que produzem, mesmo descuidadamente, um reconhecimento da história”.

Para Holford, monumentos tradicionais tenderão a ser mais raros. Ele observa que a partir dos incidentes da Guerra, o estado de ruína elevou a monumentos edificações anteriormente tidas como banais.²⁸⁷ Mas considera que o contrário pode acontecer e que edifícios modernos tendem a não resistir bem ao tempo e assim perder a dignidade existente quando de sua criação. A monumentalidade moderna será conseguida, segundo Holford, em composições onde um elemento se perdue como símbolo permanente em meio às constantes mudanças: estruturas modernas sem atrativos²⁸⁸ podem se tornar futuros monumentos, enquanto outras, de maior valor arquitetônico²⁸⁹, podem vir a se tornar antiquadas. Inclui desse modo como definidores da artisticidade e da monumentalidade o “valor de arte relativo”, o juízo e a percepção fenomenológica.

Elege, como Giedion (2004, pp. 867-79), o Rockefeller Center como exemplo de centro cívico moderno monumental. Considera monumentos estruturas funcionais como o Tennessee Valley Authority²⁹⁰ e o *Greater London Plan*, de 1944, do qual participou, e assim, como Hitchcock, considera a noção de um “campo ampliado” para tomar a cidade como monumento, expandindo essa noção para a escala

²⁸⁷ Aceitando assim, para alguns casos, a máxima de Ruskin (2015, p. 68) sobre os efeitos do tempo sobre um edifício: “sua glória está em sua idade, ... está no seu testemunho duradouro diante dos homens, no seu sereno contraste com o caráter transitório de todas as coisas...”.

²⁸⁸ Cita o conjunto habitacional Karl-Marx-Hof, de 1927-30, por Karl Ehn, o mais extenso edifício residencial no mundo (mais de um quilômetro) e o Hampstead Garden Suburb, um bairro de tipo cidade-jardim em estilo revivalista, do início do século XX, por Raymond Unwin e Edith Lutyens.

²⁸⁹ Cita o Centrosoyus, em Moscou e o Pavilhão Suíço, em Paris, ambos de Le Corbusier, e os edifícios modernos brasileiros.

²⁹⁰ Este projeto realizado a partir de 1933 inclui drenagens, construções de barragens (atualmente mais de 50), hidrelétricas e sistemas complementares, melhoria do sistema de navegação pluvial e de padrão de vida para os habitantes da área.

do planejamento regional. Acredita (1948, p. 125, tradução nossa) que, mesmo entre as arquiteturas monumentais, seu tempo é marcado por um caráter transiente e por ser fruto da racionalidade: “O monumento moderno é a momentânea cristalização de um fato científico”.

Apesar do viés racionalista e parâmetros clássicos, Holford permite aberturas, inovando e antecipando Barthes em *A Câmara Clara* ao incluir a apreensão intelectual da monumentalidade, por meio de observações de reproduções e leituras de dados e compilações no lugar da tradicional apreensão sensorial – “através do intelecto, para se atingir os sentidos, em vez do contrário” (1948, p. 125, tradução nossa).

Lúcio Costa: a naturalidade do monumental na criação artística

O texto tematiza a monumentalidade e os papéis do indivíduo, da coletividade, dos órgãos governamentais e da arquitetura na tarefa civilizatória moderna e segue o estilo didático usado por Lúcio Costa (1902-1998) para a propagação do Movimento Moderno, correspondendo à parte final do artigo “Considerações sobre Arte Contemporânea”²⁹¹.

Assim como Holford, Costa não vê conflitos entre o atendimento à funcionalidade e a monumentalidade. Entende que para a arquitetura atingir uma “feição nobre e digna” (1948, p. 127) o arquiteto deverá se apoiar na técnica e no manejo da forma moderna. Inclui, assim, como possíveis obras da nova monumentalidade as grandes estruturas modernas – barragens, usinas, estradas etc. – não só por sua grandeza e volume, mas também por sua configuração formal.

Sua formação clássica lhe ensina que as questões da expressão são parte da linguagem arquitetônica e que significar é uma premissa artística. Para ele a arquitetura moderna, mesmo apoiada na racionalidade, é atividade de significação e, com isso, a expressão monumental surgirá sem maiores esforços. Confirma, portanto, seu entendimento da cultura arquitetônica como parte de um amplo conjunto da arte do século, do qual também o paisagismo e o meio natural participam (alinhando-se neste ponto a Hitchcock). É também este “campo ampliado” que forma o sentido do monumental em Lúcio Costa, no entendimento de que, além da edificação, o

²⁹¹ A publicação no Brasil acontecerá em 1952 nos “Cadernos de Cultura”, do Ministério da Educação. Ver Lúcio Costa, Registro de uma Vivência, pp. 245-258.

paisagismo, a cidade e o ambiente também podem ter como qualidade a monumentalidade.

Alfred Roth: questão de democracia e escala

O monumental que prevê expressão e significação, conforme proposto por Costa, é também trazido pelo arquiteto suíço Alfred Roth (1903-1998), para o qual expressão e dignidade devem estar em todo edifício moderno, seja qual for sua dimensão ou programa de necessidades. Como Hitchcock e Holford, Roth (1948, p. 128, tradução nossa) compartilha princípios clássicos para conceituar a monumentalidade:

...a arquitetura medieval é de fato a arquitetura no sentido mais amplo e refinado da palavra. Em seus edifícios mais perfeitos um período perpetuou-se e criou para si monumentos de permanência. A monumentalidade é a expressão mais inspirada e transcendental da essência, do anseio e da grandeza de uma época

Sua defesa, alinhada com Mumford e Behrendt, de que os edifícios modernos, por sua fundamentação democrática, “não são mais símbolos de poder tirânico ou transcendental” (1948, p. 128, tradução nossa) poderia levar à conclusão de que a arquitetura moderna não poderia ser monumental. Mas quando ele indica que o sentido da monumentalidade havia sido praticamente excluído da linguagem da arquitetura moderna²⁹² e que naquele momento se apresentava a urgência em tomar o espaço que vinha sendo ocupado pelos arquitetos que trabalhavam desde os anos 1930 para os regimes totalitários, se compreende que Roth vê possibilidades da expressão monumental pela forma moderna. Ele acredita que a ideologia moderna deve extrapolar a dicotomia entre o cotidiano e o monumental e situa em uma das mais simples e básicas estruturas arquitetônicas – a casa – o ponto a partir de onde se deve pensar a monumentalidade. Ampliando sua escala, inclui também edificações de uso coletivo e social, talvez novamente influenciado por Mumford, que elege a habitação coletiva como o lugar do monumental na arquitetura moderna.

²⁹² Esta displicência havia acontecido, segundo ele, devido à incapacidade, por parte de sua geração e da geração anterior, em encontrar soluções mais convincentes que aquelas propostas pelos arquitetos do ecletismo.

Serão estas estruturas que ele acredita que constituirão os monumentos expressivos do século XX.

O confronto entre a grande escala proposta por Holford e Costa e a escala doméstica proposta por Roth pode ser o início do reconhecimento de que os parâmetros de análise e consideração do que é ou não monumental deve se desprender do objeto para se aproximar de um entendimento inclusivo, de relação e percepção fenomenológica.

Gregor Paulsson: história e sensibilidade nórdica

O texto escrito por Gregor Paulsson (1889-1977)²⁹³ (1948, pp. 122-123) é o que dialoga mais diretamente com o artigo de Giedion²⁹⁴ e mostra os comentários mais diferenciados no grupo, em uma visão avançada e humanitária²⁹⁵. Apesar de ter-se envolvido com a organização da Exposição de Estocolmo em 1930, de grande impacto sobre a disseminação das ideias funcionalistas em seu país, é o mais explicitamente crítico em relação ao enfrentamento das questões da arquitetura e do urbanismo pelos arquitetos de seu tempo. É também crítico às palavras de Giedion sobre a monumentalidade e ao próprio modo com que, em busca da monumentalidade, eram desprezados aspectos de muito maior importância e impacto sobre as pessoas, individual ou socialmente.

Segundo Paulsson, o modo como vinha sendo colocado o problema da monumentalidade trazia uma diferenciação dualista entre o funcional e o monumental. Pelos exemplos que oferece, observa-se que ele relaciona a monumentalidade ao gigantismo²⁹⁶, ao distanciamento ou aproximação à escala humana, aos ideais sob os quais uma obra foi concebida e ao modo com que estes aspectos se apresentam na obra arquitetônica. Para ele, sob uma mesma tipologia e um mesmo programa se poderia criar, pelo manejo das dimensões e da escala, obras monumentais ou não.

Sua noção de monumentalidade, cujo entendimento do termo Paulsson

²⁹³ Crítico e historiador da arte sueco.

²⁹⁴ Paulsson cita entre aspas trechos ou temas do artigo de Giedion (*“reconquer the monumental expression”* e *“the expression of emotions”*), apesar de não o referenciar explicitamente.

²⁹⁵ Em temas como as questões sociais no planejamento urbano e a cidade vista como organização ecológica.

²⁹⁶ Ele vê os templos religiosos da Grécia de Péricles como não-monumentais e os da Grécia Helenística como monumentais.

busca também na etimologia²⁹⁷, parece se fundar nas relações que ele engendra entre as questões políticas, a visualidade da obra arquitetônica e efeitos psicológicos destes aspectos²⁹⁸. Para ele (1948, p. 123, tradução nossa, grifo do autor) “a sociedade democrática em conformidade com sua natureza é anti-monumental”, mas entende que, apesar de não desejável em uma sociedade que tem a pessoa e seu bem-estar como focos, “a qualidade da monumentalidade é *possível* nas edificações contemporâneas” desde que se entenda a monumentalidade sob novos conceitos “artísticos” e “emocionais”.

Considera que os centros cívicos propostos por Giedion, Sert e no VI CIAM não seriam suficientes para resolver problemas que demandam tempo e mudanças sociais e psicológicas da sociedade, demonstrando ser menos utópico que seus colegas quanto à capacidade da arquitetura e o urbanismo modernos de resolver por meio do projeto questões que extrapolam seus limites de atuação. Sua visão repercute as discussões sobre os *cores* ocorridas em Bridgwater, mas reforça possibilidades de humanização destes espaços que serão retrabalhadas pelos membros do Team X na década seguinte.

O tom de conclamação pela retomada da monumentalidade por parte de Giedion é visto com reservas por Paulsson²⁹⁹ (1948, p. 173, tradução nossa) que, marcado por sua cultura nórdica, considera mais produtivo e necessário o sentido de adaptação às circunstâncias visando à criação de uma melhor relação de intimidade e qualidade entre a pessoa e seu meio físico: “Note que isto não envolve o que podemos entender como urbanismo no antigo sentido do termo, ou o planejamento em larga escala. É um tipo de jardinagem humana.” De modo similar, questiona a

²⁹⁷ Garante que historicamente a palavra monumentalidade não se ligava às questões estéticas como nas recentes discussões. Informa que o termo teve ao longo do tempo uma mudança em seu significado: era usado para o campo dos trabalhos de prospecção em terrenos: o termo latino *Cippus Monumentalis* era um marco de bordo que também servia como memorial. Ele também explica que na Roma Clássica em vez de monumental os edifícios eram adjetivados por termos como *magnificus*, *splendidus*, *decorus*, *maiestas* ou *dignitas* (o mais frequente entre eles).

²⁹⁸ É isto que o leva a considerar que determinados estilos arquitetônicos, como o Românico Normando, que possuem a aparência externa da fortaleza e da arquitetura do medo e do poder, tendem a ser monumentais. Ao contrário, as catedrais góticas, exemplos de arte comunitária, não se enquadram em seu rol de edificações monumentais.

²⁹⁹ Contesta o “forte impacto emocional” (*strong emotional impact*). A citação entre aspas desta expressão se relaciona a um tema recorrente no texto de Giedion: a necessidade de atingir emocionalmente a comunidade por meio da arquitetura e da arte.

defesa de Giedion da existência de “necessidades eternas”³⁰⁰ (1948, p. 123) humanas. Para Paulsson, estas necessidades são variáveis, e o meio físico será de grande influência sobre as necessidades de cada um. Para ele (1948, p. 123) será necessário “reexaminar o antigo e fundar novos padrões” para se formular novos modos de confronto e a nova monumentalidade.

A humanização da arquitetura, a relativização da ênfase funcional pela aceitação dos aspectos estéticos, uma diferenciada relação com o lugar e a busca de uma nova monumentalidade por uma também nova sensibilidade nas reconstruções do pós-guerra podem ser observados nos temas deste arquiteto e historiador certamente marcado pela cultura que também caracterizou tão fortemente a arquitetura de Alvar Aalto e outros arquitetos nórdicos.

Walter Gropius e a reafirmação dos ideais de arte e ciência

A “necessidade eterna”, mencionada por Giedion e questionada por Paulsson, é também citada por Walter Gropius (1883-1969)³⁰¹ (1948, p. 127) que, apesar de não discordar da aceitação geral da grandeza física como condição necessária ao monumental, quer atentar para a condição essencial da “grandeza espiritual inerente a um monumento” e “nas forças que mexem com a imaginação mais que sua grandeza”.

Assim como Mumford e Holford, Gropius não crê na ideia do monumento estático para o século XX: para um tempo dinâmico deverá ser criado um monumento preñado de uma energia que deve estar sempre a se renovar. Defende a “flexibilidade para crescimento e mudança contínuos”, reafirmando (1977, p.111) no ano seguinte³⁰²:

A arquitetura genuína de crescimento orgânico exige inovação constante.

[...] Sempre que o homem acreditou ter encontrado a “beleza eterna”, recaiu na imitação e esterilidade. A tradição legítima é o produto de um crescimento ininterrupto. Para servir de

³⁰⁰ *The eternal needs.*

³⁰¹ Fundador da Bauhaus em 1919. Na época deste debate ele morava nos Estados Unidos e trabalhava como professor na Universidade de Harvard.

³⁰² Em um artigo publicado no *New York Times Magazine* de 02 de outubro de 1949.

estímulo ao homem, sua qualidade deve ser dinâmica, não estática.

Confirmando a observação que Argan (2005, p. 148, grifos do autor) faz sobre seu pensamento (“Gropius se recusa a emprestar seu próprio problema, essencialmente ‘histórico’ e europeu, aos vagos anseios de ‘espiritualidade’ da entediada plutocracia americana”), o arquiteto alemão compreende as intervenções no Tennessee Valley mais válidas enquanto expressão cívica do que o complexo do Rockefeller Center. Discordando mais uma vez³⁰³ de Giedion (2004, pp. 867-79) e Holford em suas defesas do Rockefeller Center como importante exemplo de espaço cívico, Gropius (1948, p. 127) vê o conjunto como “símbolo de mero oportunismo”.

Em companhia de Costa e Paulsson, Gropius compreende que as profundas questões culturais só se resolvem lentamente. Firme em sua crença na racionalidade, afirma (1948, p. 127) ser necessário entender que “a criatividade artística deve se igualar às descobertas da ciência para que os anseios espirituais sejam expressos e compreendidos.”

Neste debate Gropius não propõe revisões ou novas verdades, mas reafirma ideais que defende desde os primeiros anos modernos – a importância da arte em conjunto com o conhecimento racional, técnico e científico para a concepção da arquitetura, o dinamismo, crescimento e flexibilização nos materiais, técnicas e procedimentos e a espiritualidade por meio do entendimento – e que foram muitas vezes deturpados com o crescimento e aumento das cidades e edificações ao longo do século.

³⁰³ Assim como Paulsson, Walter Gropius não cita Giedion em seu discurso, mas toca em temas e repete termos do texto de Giedion.

2.8.2

A reação de Lewis Mumford na edição de abril de 1949

Alguns meses depois da publicação do simpósio sobre a nova monumentalidade na revista *The Architectural Review*, Lewis Mumford escreve na edição de abril de 1949 dessa mesma revista o artigo *Monumentalism, Symbolism and Style* [Monumentalismo, Simbolismo e Estilo]³⁰⁴. A opção pelo termo *Monumentalism*, utilizado no lugar do termo usual – Monumentality – não parece ser casual. O sufixo “*ism*”³⁰⁵ empresta ao termo um entendimento de modo, de maneira, e retira a ideia de essencialidade (uma ideia cara ao Movimento Moderno) que tem o termo Monumentality³⁰⁶. Carlo Aymonino e Giorgio Grassi usam de forma claramente pejorativa o termo *Monumentalismo*. Para Aymonino (1982, p. 148, tradução nossa) o Monumentalismo é “sempre falso, como o Império italiano”. Grassi (1982, p. 157, tradução nossa) afirma:

A busca pelo monumento leva sempre, inevitavelmente,

³⁰⁴ Este texto é republicado (The Beacon Press, Boston) em 1955 no livro de Lewis Mumford denominado *The Human Prospect*, contendo artigos selecionados deste arquiteto. Em 1982 é publicado por Luciano Patetta em versão italiana em *La Monumentalità nell'Architettura Moderna*. Milano: CLUP, 1982. pp. 121-28.

³⁰⁵ Segundo o *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English* “**ism** *n* distinctive doctrine or practice: behaviourism and all the other isms of the twentieth century.” (“doutrina ou prática distintiva: behaviorismo e todos os outros ismos do século XX”) (tradução nossa).

Entre as definições encontradas no *Collins Dictionary* há a que marca o aspecto de preconceito que o sufixo pode agregar à palavra: 3. Suffix **-ism** is used to form uncount nouns that refer to unfair or hostile treatment of a particular group of people. ...discrimination based on ageism, sexism and disability. (Sufixo **ism** é usado para formar incontáveis palavras que se referem a tratamento injusto ou hostil a um grupo particular de pessoas ... discriminação baseada no envelhecimento, sexismo e incapacidade. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ism/>. Acesso em 22 nov. 2020. (tradução nossa).

“-ism is a suffix added to the end of a word to indicate that the word represents a specific practice, system, or philosophy. Often these practices, systems, or philosophies are political ideologies or artistic movements. Using -ism at the end of a word also suggests that the word is related to a belief (or system of beliefs) accepted as an authority by a group or a school of thought. ...” (“-ism é um sufixo acrescentado ao fim de uma palavra para indicar que a palavra representa uma prática específica, sistema ou filosofia. Geralmente essas práticas, sistemas ou filosofias são ideologias políticas ou movimentos artísticos. Usar -ism no fim de uma palavra também sugere que a palavra se relaciona a uma crença (ou sistema de crenças) aceita como uma autoridade por um grupo ou escola de pensamento. ...”). Disponível em: <https://blogs.transparent.com/english/what-is-an-ism/>. Acesso em 22 nov. 2020. (tradução nossa).

³⁰⁶ Mumford (1949, p. 173, tradução nossa) afirma que “A Monumentalidade é um conceito perigoso de se usar”.

ao monumentalismo. Que é justo o oposto daquilo que procurávamos, ou seja, a falta de argumentos, o pastiche. O monumentalismo é o desvelamento do vazio que existe por detrás das formas que buscam a si próprias.

Os dois termos são utilizados no texto, de acordo com o assunto tratado, mas transmitindo pela sutileza desta diferenciação o entendimento que na recente arquitetura moderna viam-se exemplos de monumentalismo, e não de monumentalidade. Onze anos após declarar³⁰⁷ a incompatibilidade entre o moderno e o monumento, Mumford retoma neste artigo os princípios modernos da dinâmica e da mudança, necessárias ao desenvolvimento artístico, como mote para a revisão de temas da monumentalidade e da simbolização, indicando e analisando mudanças que considera necessárias e positivas como aberturas de possibilidades e redirecionamentos.

Mumford não nega suas declarações de 1938 e atualiza seu posicionamento, observando que enquanto perdurassem os valores então predominantes, incompatíveis com aqueles necessários à produção do monumento, a época continuaria incapaz da produção monumental. Deixa entender que enquanto as justificativas subjetivas não se tornassem fundamentos da obra arquitetônica esta não poderia reivindicar para si a qualidade de monumento. Para ele é a intenção social que dará ao edifício o caráter monumental, mais que sua escala, dimensões, qualidades estéticas, atendimento a funções ou a correta adoção da forma moderna.

Seu ponto de vista humanista e culturalista se destaca daqueles dos participantes do simpósio do ano anterior na revista, à exceção de Paulsson que, apesar de não contar com o poder persuasivo de Mumford, compartilha com este a ideia de uma arquitetura moderna menos dependente do enquadramento essencialmente funcionalista. Mumford cita princípios da cartilha funcionalista que, apesar dos desenvolvimentos recentes, seguem como contrários aos processos de significação e assim impedem a monumentalidade: a standardização, a construção econômica e o uso da forma abstrata. Ele leva a uma constatação quase inevitável: a arquitetura moderna não será monumental, visto que, em princípio, sem a adoção de alguns de seus princípios mais fundamentais – a funcionalidade, a economia, a standardização, a forma abstrata – não se produz a arquitetura moderna, mas outro tipo de

³⁰⁷ Em *The Culture of Cities*, de 1938.

arquitetura. Ao sugerir esse truísmo, fica colocada por Mumford uma revisão bastante radical para a arquitetura (que de fato acontecerá a partir dos anos 1960).

A força da arquitetura moderna não é desdenhada pelo autor, que explica que ela é muito maior que a arquitetura que atravessa fronteiras e se propaga na disseminação do código funcionalista pré-determinado e definido em seus anos iniciais. Afirma que a solução para a construção do monumento está na adoção mais livre do pensamento moderno³⁰⁸ e defende que o processo de simbolização necessário às linguagens artísticas também atravessava uma necessidade similar de reavaliação. De fato, paralelamente a este debate teórico Le Corbusier, Niemeyer e outros arquitetos realizavam pesquisas formais em que a abstração se desligava da grade ortogonal e o objeto arquitetônico se aproximava da construção de formas que, se não figurativas, sugeriam imagens e volumes que poderiam ser mais facilmente aceitas como possibilidade de simbolização do que o indecifrável paralelepípedo moderno que cada vez mais ganhava espaço nas cidades.

A chave para as questões propostas por Giedion estaria, segundo Mumford, na comunicação entre a arquitetura e as pessoas. Ele observa (1949, p. 173, tradução nossa) que o discurso de Giedion instava, além da retomada da monumentalidade, o debate dos temas “do simbolismo, da ordem hierárquica visual, da expressividade estética, da dignidade cívica.” Para ele (1949, p. 173, tradução nossa) o tempo da adoção da linguagem cubista era já passado e a arquitetura agora precisava rever sua linguagem para melhor comunicação: “Assim que admitirmos que um edifício não deve apenas resolver funções, mas revelar a intenção humana, descortinamos o grande problema de estilo: a expressão de uma ideia inspiradora e da intenção.” Seria necessário, segundo ele, reativar o princípio do “deleite” na tríade que se completava com a estabilidade e a utilidade. Cita (1949, p. 173, tradução nossa) Ruskin – “a arquitetura começa quando acaba a construção”³⁰⁹ – e buscando aberturas para o subjetivo, indica que faltava ultrapassar o patamar utilitário e estrutural e ser, mais

³⁰⁸ No entanto, o exemplo dado por ele do conjunto habitacional Römerstadt (mais especificamente seu grande muro ondulado de contenção do terreno), em Frankfurt, construído entre 1927-28, com plano urbano de Ernst May, Herbert Boehm e Wolfgang Bangert (além de outros responsáveis pelos projetos das habitações e da escola) não soa convincente como um monumento da modernidade.

³⁰⁹ “É muito necessário, no estabelecimento desta questão, distinguir cuidadosamente entre arquitetura e construção. [...] É muito fácil e muito necessário manter claras as ideias e compreender perfeitamente que a arquitetura se ocupa somente daquelas características de um edifício que estejam acima e mais além do seu uso comum.” (Ruskin *apud* Silva, Elvan. Matéria, Ideia e Forma, p. 37)

que edificação, arquitetura.

Alguns dos temas tratados nesse artigo são retrabalhados no ciclo de conferências que Mumford fará em 1951³¹⁰. Dentre os debatedores da revista inglesa seu discurso é o mais incisivo e crítico em relação à arquitetura moderna, em especial ao *International Style*. São, assim, abertos caminhos para direcionamentos nos anos 1950 e 1960 quando, segundo Mumford (1949, p. 173, tradução nossa), mais que a monumentalidade, a expressão arquitetônica se torna tema chave: “Este novo interesse no elemento expressivo me parece salutar. Significa, ou deveria significar, que os arquitetos modernos dominaram sua gramática e vocabulário e estão prontos para o discurso”.

Mais que a monumentalidade, a própria arquitetura e sua essência simbólica urgiam ser debatidos e revistos, a partir de fundamentos que não eram novos, mas se encontravam suspensos há algumas décadas, como por exemplo as questões humanas na arquitetura. O problema da monumentalidade, da arquitetura e da cidade são, afinal, o problema de relações com as necessidades e anseios humanos. Por mais que os teóricos da arquitetura de então procurassem conformar sentidos tradicionais da monumentalidade para as novas edificações, estes se mostravam incompatíveis com as premissas mais básicas da nova arquitetura. Ao mesmo tempo, um novo sentido monumental e até mesmo simbólico ainda não havia se consolidado como havia acontecido com as edificações funcionais. Mas havia inserções projetuais que apontavam caminhos para uma arquitetura de significação que poderia vir a se tornar o monumento de seu tempo. Creio que houve alguns arquitetos, como Mies van der Rohe e Le Corbusier, que proferiam o discurso moderno e realizavam a criação de monumentos pelos meios de expressão que a arquitetura moderna oferecia.

³¹⁰ Temas como a simbologia da máquina na modernidade, analisados no capítulo 1 desta tese.

3

A SIMBOLIZAÇÃO E OS MONUMENTOS NA ARQUITETURA MODERNA

Aristóteles observou com acerto que a arte caminha à frente de suas teorias. O criador é intuitivo – a obra surge espontaneamente de suas mãos, de acordo com suas próprias regras. Toda a ciência, toda a pesquisa, toda a percepção, não podem substituir a certeza ingênua do artista. O novo, portanto, não pode ser julgado nem pelas regras antigas, nem por essas regras deduzidas (...).

Ludwig Hilberseimer *apud* Reyner Banham (2013, p. 478)

3.1

Buscando na história as chaves para o entendimento do monumento moderno

A circulação de ideias que ocorreu entre a publicação do livro de Behrendt em 1937 e a resposta de Mumford na *The Architectural Review* de 1949 mostra que no meio dos arquitetos modernos as noções de monumento, monumentalidade e simbolização divergiam basicamente entre os dois grupos detectados por Hitchcock (1948): os que duvidavam da possibilidade de uma monumentalidade moderna e os que enxergavam esta possibilidade, mesmo que reconhecendo dificuldade para sua concepção. Havia ainda um terceiro grupo, formado por arquitetos não ligados ao Movimento Moderno que apostavam na monumentalidade em modelos neoclássicos ou historicistas ou no estilo que Hitchcock havia chamado em 1929 de *Nova Tradição*.

Apesar dessa divergência os três grupos compartilhavam, em termos mais fundamentais, ideias muito próximas sobre o monumento: eram aquelas relacionadas por Hitchcock (1948) em seu artigo e corroboradas pelos outros autores, em maior ou menor grau, que poderiam ser observadas tanto nos exemplos modernos oferecidos pelos debatedores, quanto nos monumentos de inspiração historicista ou os classicistas realistas dos arquitetos russos ou alemães ligados a seus governos. Surpreende, portanto, o fato de, mesmo resultando em propostas formais tão diversas, o entendimento do monumento seguir fundamentado em antigas noções de

peso, imobilidade, volume, peso ou fixidez.

É possível constatar assim que, até aquele momento, os conceitos de monumento e monumentalidade não haviam passado pelas mesmas revisões radicais pelas quais a forma já tinha passado na modernidade. Ao contrário, esses conceitos continuaram ancorados nos arquétipos da cultura arquitetônica, mais especificamente nas produções monumentais das primeiras civilizações que erigiram estruturas representativas de seu poder e que desse modo se tornaram paradigmas em termos de imagem para a formação dos conceitos de simbologia e monumentalidade na arquitetura tanto por suas formas abstratas quanto pelo modo com que foi operacionalizada a figuração.

Alois Riegl (1984, pp. 57-58, tradução nossa) observa³¹¹ na antiga arquitetura monumental egípcia a criação de uma “obra plástica, mais que arquitetônica”³¹², com preponderância dos aspectos da superfície e negação do espaço interior. Nota que a partir dos pontos de vista perpendiculares às quatro faces da pirâmide o observador não consegue perceber sua profundidade e seu imenso volume: a pirâmide é vista como uma gigantesca superfície triangular, o que nega a própria imagem da pirâmide como espaço interno (o qual praticamente inexistente)³¹³. Hegel (1997, p. 47) também observa a prevalência do exterior em relação ao interior nas pirâmides: elas “não desempenham mais que o papel de cristais, de simples conchas, destinadas a conter um núcleo, representado por um espírito defunto, de que preservavam a corporação na sua forma.”

Não parece ser uma coincidência que esta arquitetura, classificada por Giedion como pertencente à primeira concepção do espaço (que tem como focos o espaço externo e a integração entre os volumes edificados, mas não o espaço interno), tenha participado da sistematização proposta por Hegel (1997, pp. 29-54) pela denominação de “arquitetura independente ou simbólica”³¹⁴. Os três autores, embora

³¹¹ O trecho é parte de seu livro *Spätromische Kunstindustrie*, que trata da arte tardia da Roma Antiga, publicado em 1901.

³¹² Embora se refira neste trecho às pirâmides, ele estende o comentário também à arquitetura dos templos e residências.

³¹³ O interior das grandes pirâmides, como se sabe, contrasta e nega a grandiosidade do exterior e recebe apenas pequenas salas com a câmara sepulcral, o tesouro e seus corredores de acessos.

³¹⁴ Em seu sistema (HEGEL, 1997, p. 16-40), a arquitetura é a primeira na repartição entre as artes, aquela que “representa os começos da arte”. A arquitetura se reparte, por sua vez, em três estágios: o primeiro deles é a arquitetura independente ou simbólica, sendo os outros dois a arquitetura clássica e a arquitetura romântica.

em épocas distintas, compartilham da ideia de uma arquitetura de simbolização fundamentada na noção da superfície externa que envolve um núcleo contenedor do elemento sagrado a ser reverenciado, que atravessa a história da arquitetura como ideia de arquitetura de simbolização ou de monumento.

Creio que esta ideia do invólucro arquitetônico maciço, representativo da ideia de peso, imobilidade, rigidez, de massa compacta e formando unidade, marcado pela ênfase na superfície externa e a negação, ocultamento, contraste ou desinteresse em relação à espacialidade interna tornou-se um arquétipo da ideia de monumento. Esse arquétipo seguiu sendo realizado, como ideia e não como forma, no monumento do século XIX, com a complementação da decoração (a figuração) que vem aplicada às superfícies externas e lhe facilita a comunicação. Para ser radicalmente moderna, a nova monumentalidade do século XX deveria negar esses aspectos mais básicos da tradicional compreensão de monumentalidade alimentada pelo exemplo egípcio (seja nas pirâmides ou nos templos), em que o exterior não só não permite compreender como mascara qualquer acontecimento arquitetônico em seu interior. Ao contrário, o monumento moderno deveria evidenciar a simbologia da máquina e seu funcionamento, as novas fontes de inspiração para as produções modernas.

Giedion (1984, p. 59-60, tradução nossa) chama a atenção para o aspecto que ele considera “fictício” nos edifícios monumentais egípcios (como os do Complexo Funerário de Zoser, em Saqqara), que se portam mais como gigantescas esculturas que como objetos arquitetônicos: “O que sempre interessou aos egípcios foi colocar volumes no espaço, tornando imediato o contato entre uma estrutura feita pelo homem e o cosmo.” O que talvez mais impressione Giedion na arquitetura egípcia seja a capacidade de realizar aquilo que, segundo sua declaração em 1943, a arquitetura moderna não havia ainda conseguido: a expressão monumental e simbólica por meio da pureza formal, da abstração, da geometria, da precisão matemática, do uso preciso do material e da técnica construtiva (os próprios fundamentos da arquitetura moderna). Assim ele resume (1984, p. 60, tradução nossa) sua admiração pela arquitetura dos antigos egípcios:

O ritual simbólico engendra a construção técnica, e não o contrário. O mundo dos egípcios era similar ao mundo da pré-história: repleto de símbolos nos quais a realidade e o mais além,

o sagrado e o profano, estavam inextricavelmente entrelaçados. Era o mundo do presente eterno: a continuação sem fim da existência.

Giedion estaria provavelmente informado por Hegel, para quem a “arquitetura independente ou simbólica” (a arquitetura egípcia e a mesopotâmica) é aquela que “realiza somente uma forma destinada a sugerir ou a estimular uma representação”. Esta arquitetura seria, segundo o filósofo (1997, p. 40) mais dependente de fatores externos que simbolizam outros aspectos (números de planetas, de signos celestes etc.) que de fatores inerentes à própria concepção arquitetônica (medidas, distâncias, número de colunas etc. que por sua vez darão a euritmia, a simetria etc.). Hegel (1997, p. 26) então considera que as obras desta arquitetura se caracterizariam por “não possuírem em si mesmas o princípio de uma manifestação exterior conforme a uma significação interna, mas serem obras em que a forma exterior não pode exprimir a sua significação a não ser de maneira simbólica.”³¹⁵. Buscando a racionalidade nessa concepção simbólica pelos egípcios, Giedion (1984, p. 59, tradução nossa) observa ainda nessa arquitetura o uso do material e técnica adequados objetivamente à intenção de expressão:

Um dos maiores triunfos da civilização egípcia consistiu em separar a pedra da rocha e fazer dela um material de construção ainda não superado. A opção por um material tão duro, que exigia muito trabalho e uma grande destreza para lhe dar a forma desejada, se baseava diretamente nas convicções religiosas egípcias.

A ênfase na superfície que delimita o espaço fechado, conforme observada por Riegl (1984) e Giedion (1984), em uma arquitetura feita para os mortos e que não convida o observador à fruição ativa, mas ao distanciamento e contemplação, corresponderia, portanto, a um arquétipo de monumento. Giedion observa, entretanto, que paralelamente aos desenvolvimentos no Egito Antigo havia na Mesopotâmia uma arquitetura também monumental voltada para o mundo dos vivos e que

³¹⁵ Este entendimento deve ser tomado em relação às outras duas classificações dadas por Hegel para a arquitetura: a arquitetura clássica e a romântica.

propunha outra relação de fruição e percepção do espaço e da forma arquitetônica. Ele enfatiza (1984, p. 59-60) a diferença entre a pirâmide egípcia e o zigurate mesopotâmico³¹⁶ quando se considera a relação do indivíduo com cada uma destas estruturas monumentais: enquanto o zigurate, locado no interior das muralhas da cidade dos vivos, permitia um certo tipo de acesso (por meio de suas bases escalonadas, em direção ao altar situado no topo da estrutura), a pirâmide, situada em uma necrópole, impunha o distanciamento, a inacessibilidade e a inevitável relação de contemplação passiva.

Deve-se considerar, entretanto, que os egípcios não se limitaram, mesmo em sua arquitetura monumental, à noção, caracterizada pelas pirâmides, do volume estático e de grandes dimensões. Nos templos eles desenvolveram questões do espaço interno e sua simbolização, apesar das limitações técnicas e de uso do material (a pedra, com suas características quanto aos esforços mecânicos³¹⁷). Riegl (1984, p. 58) comenta que nos templos egípcios as paredes maciças e a quase ausência de aberturas mascaram os espaços internos e reforçam a pouca atenção dada a estes espaços normalmente obstruídos pelo excesso de colunas. Mas enquanto Riegl compreende nesses espaços “microcosmos preenchidos, por sua vez, por formas singulares (colunas)”, Zevi (1984, p. 59, grifos do autor) vê muito negativamente a espacialidade anterior à Roma antiga:

Anteriormente ao Panteão não existem espaços internos criados pelo homem, mas somente espaços vazios, resíduos negativos, não preenchidos. O homem primitivo tem o horror do espaço. O seu monumento é o menir, uma “pedra longa” levantada no sentido vertical, algo “cheio” no deserto infinito.

³¹⁶ O zigurate construído nas civilizações mesopotâmicas se desenvolve por meio de três a seis grandes plataformas (cada um de seus degraus), no topo das quais fica o templo onde habitariam os deuses que protegeriam a cidade-estado. Simbolicamente o zigurate se refere às montanhas, mas também ao sagrado e à transição do domínio do real e do imanente aos domínios transcendentais e subjetivos. Etimologicamente a palavra zigurate significa cume ou morro e confirma a ideia de ascensão, elevação e progressão a um ponto culminante. O zigurate é o característico templo religioso da região das primeiras civilizações, a Mesopotâmia. Nessa região surgiram as primeiras cidades, três das mais importantes religiões (o judaísmo, o cristianismo e o islamismo), foram concebidos os sistemas cronológico e astronômico e a base para o alfabeto ocidental (a partir da escrita cuneiforme).

³¹⁷ A pedra oferece grande resistência a esforços de compressão, mas relativamente baixa resistência a esforços de cisalhamento, o que impede que se construam grandes vãos sob uma viga formada por apenas uma peça de pedra. A técnica das abóbadas em pedra ou outros materiais consegue resolver construtivamente este aspecto.

Zevi se alinha com as propostas de Giedion (2004, pp. 25-26) sobre as três concepções do espaço arquitetônico e com o entendimento do arquétipo do monumento e da arquitetura simbólica dos primeiros homens como a estrutura fechada e que se comunica com o observador majoritariamente por sua superfície externa.

Acredito, entretanto, que se desenvolveu nos templos das primeiras civilizações um outro tipo de monumentalidade, que se aproxima dos conceitos modernos de apreensão arquitetônica pelo observador-fruidor: a que se dá pela articulação entre espaço e tempo e pela percepção ativa do observador. Se isto constitui um arquétipo, a modernidade buscará revelá-lo. Riegl observa (1984, p. 58, tradução nossa):

No entanto, o templo em si mesmo contém dois elementos de posterior evolução: nos pátios oblongos (seguindo a direção do movimento dos visitantes) está contido *in nuce* o elemento da basílica, em oposição à forma cristalina e centralizadora da pirâmide; na sucessão se entende, completamente livre e independente dos numerosos pátios e salas, o elemento da composição de massas. Nestas contradições reside tanto a possibilidade como a exigência de um desenvolvimento posterior.

Nestas ancestrais *promenades architecturales* predominam, a meu ver, a noção espacial, ainda que, como afirma Riegl, por meio dela se entenda a “composição de massas” que formam o conjunto do templo. Nesse caminhar se tem desde a monumentalidade oferecida pelo infinito vertical do céu no grande peristilo, passando pela grandiosidade e a proporção monumental gerada pelos volumes colossais das colunas da sala hipóstila até o simbólico dado pela tênue iluminação natural e o pé-direito menor existentes na parte reservada ao santuário.³¹⁸

Além da abstração formal do objeto arquitetônico também há nos templos ou em outras estruturas desse período a utilização da arte figurativa como complementação no esforço da comunicação e da transmissão de mensagens³¹⁹: a síntese

³¹⁸ De modo similar, a arquitetura dos palácios do antigo Império Persa com as escadarias externas previa o desfile dos súditos em procissão ao soberano.

³¹⁹ Quando Hegel define que a arquitetura independente ou simbólica é uma arquitetura que “realiza somente uma forma destinada a sugerir ou a estimular uma representação” (1997,

das artes pode ser vista nas paredes internas de câmaras mortuárias de pirâmides, mastabas ou nas paredes internas e externas de templos do Antigo Egito³²⁰.

Há, portanto, *in nuce* na arquitetura egípcia monumental³²¹ as duas formas de percepção monumental que creio terem sido abordadas pela arquitetura moderna: aquela que se baseia na potência do volume, de sua implantação, da concepção do objeto arquitetônico de caráter especial e seu aspecto exterior que requerem a atitude de contemplação, mas que na arquitetura moderna exigirá do observador o esforço intelectual de compreensão dos processos internos geradores da própria arquitetura; e aquela que se baseia na percepção ativa e fenomenológica, pelo trajeto, no caminho, na dinâmica espaço-temporal, nos espaços interiores e nos jogos de interpenetrações e luz entre espaços mais abertos ou mais fechados, mais iluminados ou menos iluminados.

Esses dois tipos de arquitetura, que conformariam em alguns casos uma nova monumentalidade, vinham sendo realizados pelos arquitetos da vanguarda, não por adaptações de modelos do século XIX à forma moderna, mas por meio de uma simbolização e expressão inerentemente modernas, a partir de novos conceitos e que requeriam novo modo de fruição, de percepção ativa por parte do observador. Ou, conforme definido por Zevi (1984, p. 43), “A qualidade estática do classicismo é substituída por uma visão dinâmica, temporalizada ou, se se quiser, quadridimensional.”

No pensamento aristotélico citado na epígrafe deste trecho, que defende que “a arte caminha frente às suas teorias” se radica o que se pretende discutir nesta parte do trabalho: que, apesar da polarização existente no debate teórico e intelectual que envolveu as noções do monumento e da monumentalidade na modernidade, os arquitetos já realizavam, por meio de sua arte, o monumento moderno. De um lado, os projetos de Mies van der Rohe propunham uma monumentalidade baseada na forma abstrata radicalmente moderna e nas questões da fenomenologia e do es-

p. 26), ele provavelmente está considerando as artes figurativas integradas aos monumentos antigos egípcios ou de outras civilizações como complementar (como elementos “aplicados”) ao volume abstrato da arquitetura.

³²⁰ O mesmo se dá nos altos relevos presentes nos elementos em pedra, pilares em forma de estátuas, capitéis em forma de animais ou painéis cerâmicos nos palácios do antigo Império Persa.

³²¹ O entendimento pode ser em parte também aplicado para a arquitetura da Mesopotâmia. Entretanto, como visto, o zigurate prevê um embate mais próximo entre obra e espectador.

paço-tempo. Por outro, Le Corbusier reforçava as noções mais tradicionais de monumentalidade, mas sempre por meio da forma moderna e incluindo também a percepção fenomenológica e espaço-temporal. As duas vertentes não são de modo algum excludentes. Ao contrário, as características de uma vertente são encontradas na outra. Tampouco estes arquitetos estão sozinhos em seus trabalhos; eles representam um pensamento compartilhado por muitos outros, mas se destacam por sua posição antecipada no grupo e pela oportunidade de tratamento do tema em seus projetos de então.

3.2

Mies van der Rohe: o monumento no espaço e no tempo

O problema da arte abstrata, assim como o de todos os novos estilos, é um problema prático de crítica e não de teoria, das leis gerais da arte. É o problema de discriminar o que é bom numa forma desconhecida que muitas vezes é confundida pela massa desalentadora de imitações insensíveis. O melhor da arte mal pode ser identificado através dessas regras; deve ser descoberto na experiência voluntária de olhar e examinar seriamente, com todo o risco de errar.

Meyer Schapiro: Sobre a Humanidade da Pintura Abstrata (2010, p. 295)

Uma edificação construída para servir apenas temporariamente pode ser considerada um monumento? É possível se conceber a ideia de um monumento arquitetônico que prescindia do caráter de grandeza e cujas dimensões se assemelhem às de uma pequena residência? Ou ainda, é possível um monumento que refute as noções tradicionais de axialidade ou de concentração e concisão na forma, como na escultura tradicional, e se configure por um espaço descentralizado e sem ponto focal definido³²²? Em princípio, as respostas seriam negativas, visto que um dos aspectos fundamentais que justificam um monumento é seu caráter de permanência ao longo do tempo, cumprindo suas funções de local de memória e elemento de ligação entre gerações na formação da cultura de um grupo.

Pode-se também questionar, em uma época em que a noção de monumento seguia bastante ligada a atributos tradicionais como a grandeza, a exuberância formal etc., a adequação do convite, para conceber uma obra que representaria um país em uma feira internacional, feito a um arquiteto que já naquele tempo se destacava por uma arquitetura que defendia a simplificação formal e a exclusão do que fosse considerado como excessivo para a concepção da forma³²³. No entanto, o Pavilhão

³²² Kenneth Frampton (1997, p. 287) comenta, a partir de Colin Rowe (1985, p. 149), sobre a presença no Estilo Internacional de uma tendência ao espaço centrífugo que derivaria “em última análise, da antimonumentalidade da extensão wrightiana da planta inglesa Free Style.”

³²³ A síntese desse pensamento em Mies virá posteriormente, por meio da contestada frase “Menos é mais”, de 1947.

da Alemanha construído para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929, projeto de 1928-29 por Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), não deve ser considerado de outra forma que não como um monumento – e principalmente como um monumento moderno, ainda que ele nem sempre tenha sido identificado na história da arquitetura moderna com as noções de monumento e de simbolização que, por sua própria essência (ser um pavilhão nacional), necessariamente deveria contemplar. Mies van der Rohe responde às necessidades deste projeto por meio de uma solução que, partindo das premissas modernas de dinamismo, leveza, movimento, novas concepções espaciais, abstração, racionalidade, utilização de materiais industriais e técnicas de construção modernas, permite a criação de um novo tipo de monumento. Com este Pavilhão Mies transpõe em conceitos modernos as noções tradicionais ligadas à concepção monumental – sem rechaçá-las.

Defendo, portanto, para o Pavilhão de Mies em Barcelona, consagrado como uma das mais relevantes obras da arquitetura moderna do século XX, sua consolidação como monumento moderno. Não refuto a ideia de uma “monumentalização da técnica” por Mies van der Rohe, como definida por Frampton (1997, pp. 281-88), mas proponho que se observe o deslocamento da monumentalização desde os aspectos do objeto concreto (arquitetônico) para aspectos possibilitados em sua percepção e assim compreender o caráter monumental presente em obras como este Pavilhão. A técnica e a tectônica não deixarão ser aspectos fundamentais na monumentalidade de Mies, mas elas só terão sua verdadeira compreensão por meio da percepção e o juízo modernos. Sem essa dinâmica que se processa pela fenomenologia, o entendimento da técnica e da tectônica se esvaziam e a obra não se exprime monumentalmente. Ao incluir como possibilidade de significação a percepção fenomenológica Mies se destaca de uma produção mais comercial do Estilo Internacional (que guarda evidentes semelhanças formais com a produção de Mies, mas tem enfrentamentos diferentes, mais superficiais, em sua relação com a técnica e a percepção). Entendo, portanto, que a monumentalidade em Mies estará sempre ligada a duas instâncias que tomam corpo no espaço arquitetônico, mas também no modo de sua percepção: a técnica, entendida (cf. FRAMPTON, 1997, p. 281-82) pela filosofia hegeliana como o refinamento do espírito do tempo, culminando “no desenvolvimento de um método construtivo extremamente racional” e o próprio espírito humano desse tempo em participação e percepção ativas, o que permitirá à obra sua verdadeira manifestação.

Conforme visto, nem toda obra de grandes dimensões será um monumento: se não houver a capacidade de transmissão de memória e cultura que o monumento exige, uma edificação de dimensões colossais não ultrapassará a categoria de mera construção. Para os monumentos arquitetônicos, de constituição material, as considerações coletadas e analisadas por Hildebrand (2013, pp. 157-58) correspondem a um entendimento que, diferentemente de uma posição mais descomprometida como a de Johnson (1982, p. 131), e mesmo que independentemente de suas dimensões ou dos esforços humanos necessários para sua edificação, ainda mantém para o monumento a aura de elemento especial da cultura. Mas também se deve considerar que a partir do advento das variadas formas de transmissão da imagem – fotografia, cinema, mídias digitais etc. – é possível, conforme articulado por Barthes (*apud* Choay, 2017, p. 22), e antes dele, por Hugo (*apud* Choay, 2017, p. 21), ter a concretude do monumento substituída pela memória do grupo ou até mesmo pela memória individual. Com estes entendimentos se abre a possibilidade de apreensão da ideia de monumento independentemente de suas dimensões e sua constituição física.

Quando Mies projeta o Pavilhão, que será analisado com maior atenção logo adiante, as novas concepções possíveis para um monumento ainda não eram cogitadas ou compreendidas. Persistiam noções tradicionais e talvez por isso o Pavilhão só tenha recebido maior valorização algumas décadas depois de seu desmonte. Mies constrói sua monumentalidade radicalizando noções como a grandeza física e massa em um monumento. Com isso ele ajuda a consolidar um pensamento que vinha se formando mais especificamente entre os arquitetos e teóricos da preservação e conservação patrimonial³²⁴: a ideia do valor não necessariamente ligado à matéria, mas ao conceito, à intenção, ao uso e à fruição. Há também sutis componentes políticos na proposta para Barcelona: ao propor um monumento que confronta conceitos tradicionais da relação entre a edificação, o poder instituído e conceitos energéticos/termodinâmicos (HILDEBRAND, 2013, p. 157-58), Mies afirma sua crença na democracia e no papel do indivíduo como agente ativo para gerir seu

³²⁴ Em especial as ideias de Gustavo Giovannoni e sua defesa por aspectos psicológicos trazidos pelo ambiente das cidades. Sobre a cidade medieval ele comenta (2017, p. 140): “A cidade medieval tinha, portanto, além de uma beleza e uma poesia, uma lógica, uma eurritmia, uma higiene. E esta última residia especialmente na baixa densidade da população que habitava nessas pequenas casas com pouca altura, cada uma delas sendo residência de apenas uma família.”

próprio destino. Mies é um dos que com maior autoridade sintetizam em seu trabalho a noção da experiência da arquitetura como realização de uma ideia: é o ideal moderno, realizado no espaço moderno. Esse espaço da efetivação dessa experiência essencialmente democrática e libertadora não pode ser outro senão o da cisão da distinção espacial entre público e privado e entre interior e exterior, o que remete à democracia e à extinção de diferenças sociais e econômicas entre as pessoas.

3.2.1

O monumento aos líderes comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo

Antes de projetar o Pavilhão de Barcelona Mies já havia trabalhado com o tema do monumento, mas sob premissas tradicionais, no Monumento aos líderes comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, construído no cemitério de Friedrichsfelde de Berlim em 1926 e destruído em 1933 pelos nazistas (figs. 03-01; 03-02). Tratava-se mais de uma escultura que de uma obra arquitetônica. O espaço interno não existia e o monumento deveria ser observado como uma exterioridade, estando próximo da ideia do “cheio” defendida por Zevi (1984, p. 59) e dos monumentos das primeiras civilizações, conforme analisados por Hegel (1997), Riegl (1984) e Giedion (1984).

O material utilizado por Mies é o tijolo cerâmico maciço e aparente, que evidencia a tectônica da obra ao mesmo tempo em que remete a padrões tradicionais de massa para um monumento arquitetônico. De modo distanciado e revelando por um depoimento pouca empatia com o encargo recebido³²⁵, Mies justifica o uso deste material como aquele mais adequado para a construção de um muro, que era o elemento construtivo à frente do qual condenados políticos como os ali homenageados eram normalmente fuzilados. Apesar da insólita justificativa dada pelo arquiteto, não se pode negar que os tijolos maciços aparentes dão também ao monumento a

³²⁵ Jencks (1973, p. 40) e Bonta (1981, p. 129-30) transcrevem o trecho de uma carta de Mies ao historiador da arte norte-americano Donald Drew Egbert (1902-1973) em que relata de forma displicente que o uso dos tijolos se deu porque em geral os fuzilamentos se dão defronte a muros. Jencks ressalta a relação de Mies com questões políticas também reproduzindo este trecho da carta e uma declaração de Philip Johnson (1973, p. 40, tradução nossa) sobre o posicionamento político de Mies: “Se o diabo em pessoa oferecesse a Mies um trabalho ele o aceitaria.”. Deve-se considerar a possibilidade de a declaração de Mies a Egbert ser uma estratégia de Mies, já em solo norte-americano, para se desvencilhar de ligações políticas que o projeto deste monumento poderia suscitar.

normalmente almejada noção de perenidade. A opção pelo tijolo em detrimento à pedra pode ser compreendida de algumas formas. De um lado, pode ter havido a intenção de se evitar a pedra por sua característica de material preferencialmente utilizado nas arquiteturas monumentais de sistemas imperiais, como o Egito, por exemplo. Por outro lado, o tijolo remete às construções populares, realizadas passo-a-passo e onde cada pequeno elemento é fundamental para a edificação do conjunto, o que se assemelharia com o processo constitutivo de uma sociedade comunista, como a proposta pelos líderes ali homenageados. Mas talvez o verdadeiro motivo pela escolha tenha sido pela expressividade simbólica, necessária a um monumento, presente na materialidade rústica e na superfície áspera do tijolo, o que se alinha com a ideia de “monumentalização da técnica” proposta por Frampton (1997). Por essas características físicas e técnicas o tijolo foi um dos materiais predominantemente usados nos projetos construídos pelos arquitetos expressionistas holandeses (como Michel de Klerk) e alemães (como Hans Poelzig, Fritz Höger e Hugo Häring)³²⁶.

De projeção de cerca de 12 m por 4 m e altura de 6 m, o memorial se impõe por sua solidez e solenidade, e embora Mies o tenha relacionado a um muro, suas proporções se relacionam mais com as de uma tumba de dimensões monumentais. O recurso ao figurativismo se resume à aplicação de uma estrela com a foice e o martelo que representam o comunismo. A simbologia por meio de referências culturais e signos se dá através destas imagens. Há um mastro de bandeira afixado por meio de garras metálicas na parte frontal do monumento, mas as fotografias existentes disponíveis não permitem ver neste mastro uma bandeira, que seria um signo complementar neste monumento.

Ainda que se baseie no jogo volumétrico de formas geométricas (paralelepípedos) que lhe reforçam o aspecto estático há neste pesado bloco dinamismo formal. Mas este é um dinamismo de percepção, mais que um dinamismo de visualidade, como aquele alcançado por Walter Gropius com as formas triangulares e pon-

³²⁶ No ano de 1926 Mies se encontrava bastante próximo do trabalho desses arquitetos que eram seus contemporâneos. Chegou a dividir escritório com Häring (cf. Frampton, 1997, p. 146,) e participou de grupos progressistas com estes arquitetos (o *Novembergruppe* e a *Deutscher Werkbund*). Frampton (1997, p. 146) observa a influência do poeta Paul Scheerbarth nos então recentes projetos de Mies para as torres de vidro.

tiagudas que utiliza em seu Monumento aos Mortos de Março, construído no cemitério central de Weimar em 1922 e também destruído pelos nazistas em 1936³²⁷.

No monumento de Mies a forma não se contém em si e, em alguns pontos comprime o ambiente do entorno e em outros é por este comprimida. Com isso, apesar do aspecto maciço dos blocos e das superfícies formadas pelos tijolos, os limites da forma se comportam de modo dinâmico e não buscam para esta uma delimitação precisa e facilmente legível – ela deve ser entendida como composição que encerra uma engenhosidade interna a ser perscrutada. Os volumes que definem este memorial e conformam saliências e reentrâncias mostram a relação de Mies com as pesquisas desenvolvidas pelos neoplasticistas (Theo van Doesburg, Piet Mondrian e outros) e, especialmente nesta obra, com os trabalhos escultóricos de Georges Vantongerloo. Uma comparação entre a obra *Relações de Massas* (1919) (fig. 03-03), deste escultor, ou mesmo dos desenhos denominados *Elementos da Arquitetura Neoplástica* (1922) (fig. 03-04), de van Doesburg, van Eesteren e Rietveld³²⁸ (BILL, 1955, p. 17; p. 19), fornece fontes bem mais convincentes de inspiração a Mies para este trabalho que suas próprias declarações ou intenções de simbolização, especialmente ao se considerar seu controverso posicionamento político ao longo da vida – apesar de ser um arquiteto progressista, Mies não se negou a trabalhar para o governo nacional-socialista de Hitler em 1933, no projeto para o Reichsbank (fig. 03-33), em Berlim (JENCKS, 1973, p. 47).

Neste monumento Mies exhibe as dilatações e contrações espaciais que ocorrerão três anos mais tarde no Pavilhão de Barcelona, mas enquanto no memorial elas se dão sobre o material, no Pavilhão elas acontecem, mais que na matéria, no espaço que flui entre os elementos materiais. A ideia tradicional de monumento que se configura sob a forma escultórica de aspecto maciço e facilmente reconhecível pelo contorno bem delineado em oposição a seu entorno não é tão facilmente encontrada neste monumento aos líderes comunistas. A ideia do monumento que evidencia de modo claro e fácil uma simbologia através de sua própria forma é rejeitada e a diferença de planos das paredes de tijolos ainda dificulta a construção mental de um volume de rápida legibilidade.

³²⁷ Este monumento homenageava os trabalhadores mortos no Golpe de Kapp, ocorrido em 1920. O golpe foi uma tentativa de destituição do social democrata presidente do Reich Friedrich Ebert.

³²⁸ Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), arquiteto e designer holandês.

Ainda que um monumento, renega a típica concisão volumétrica tradicional para este tema e pretende, como objeto plástico, ao se impor ao seu entorno, também abraçá-lo e incluí-lo. Ainda que um volume plástico, requer se seja compreendido por meio de sua linearidade, ou seja, suas linhas de construção. Este volume, ao contrário, deverá ser elaborado a partir da compreensão de cada uma de suas partes, exigindo que se procure desvendar por esforços de abstração mental os pontos onde se dão as interpenetrações entre os blocos e o modo como acontecem estas interpenetrações – o que remete aos exercícios realizados por ele do início da década³²⁹, em especial a casa em tijolos (fig. 03-15) e a casa em concreto (fig. 03-16) – exigindo participação perceptiva ativa do observador para a construção mental do volume arquitetônico.

Deve-se, assim, considerar que neste monumento a opção pela forma que parece querer se expandir, mas que ao mesmo tempo se contrai, se dê mais por causa dos desenvolvimentos formais até então realizados por Mies que por intenções de simbolização. É provavelmente à revelia das intenções de seu autor que este monumento pode ser entendido como símbolo de um movimento político que, embora reprimido – ali jaziam os corpos de dois de seus mártires – lutava por se libertar e se expressar. Com esta obra Mies consegue realizar um modo monumental para a arquitetura moderna: um modo que ainda se apresenta como volume plástico e escultórico, mas que é também dinâmico e pulsante, que inclui uma nova percepção do espaço e valores do mundo moderno.

No mesmo ano em que constrói este monumento, Mies escreve: “a estrutura de nossa época é essencialmente diferente da estrutura de qualquer época anterior. Difere dessas tanto em suas condições espirituais como materiais”. (Mies *apud* Gálvez, 2019, tradução nossa). Em 1930, no discurso do Congresso Vienense da *Deutscher Werkbund*, Mies (*apud* Bill, 1955, pp. 24-25, tradução nossa, grifos do autor) confirma essa posição: “A nova época é um fato: existe independentemente do nosso ‘sim’ ou do nosso ‘não’. ... Será decisivo apenas o modo como soubermos

³²⁹ Vale observar que pouco antes, entre 1923 e 1924 Mies havia participado da revista *G – Material zur elementaren Gestaltung* (*G – Material para a Concepção da Forma Elementar*), editada em Berlim por Hans Richter e Werner Gräff entre 1923 e 1926, que exibia os desenvolvimentos formais de artistas e arquitetos de vários países. No primeiro número, de julho de 1923 ele exhibe o projeto não executado de um bloco de escritórios em concreto armado. No segundo número, de setembro do mesmo ano, é exposta a Casa de campo em concreto armado. No terceiro número, de junho de 1924, Mies apresenta o projeto de 1922 para um arranha-céu de vidro.

fazer ressaltar o nosso valor na situação atual.” O monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo mostra o ponto em que se encontrava Mies na concepção de uma ideia moderna de monumento, a qual ainda iria se desenvolver como expressão de seu tempo, cultura e condições materiais e que logo se apresentaria novamente, e de modo mais pleno, no Pavilhão de Barcelona.

3.2.2

O Pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Barcelona de 1929

O Pavilhão Alemão (fig. 03-05) é um conjunto coberto por duas lajes independentes implantadas sobre uma base formada por um retângulo incompleto de cerca de 53 m de largura por 17 m de profundidade e outro retângulo adjacente de cerca de 10 m de largura por 6 m de profundidade (fig. 03-06). A altura desta base³³⁰, no fundo de um espaço livre público bastante amplo e plano, é a correspondente a oito degraus. As lajes, correspondentes a um bloco principal e um bloco anexo, têm pouca espessura e se apoiam em pilares metálicos bastante esbeltos³³¹. As paredes existentes, também pouco espessas, tocam o fundo da laje, mas não cumprem função de sustentação. O pé-direito é de pouco mais de três metros³³². Os materiais de acabamento são nobres e o espaço é fluido, no qual delimitações entre as áreas internas, e entre estas e as áreas externas, são diluídas por meio de diversas definições projetuais, incluindo divisões verticais em vidro (figs. 03-07; 03-08). Dois espelhos d’água marcam o conjunto e em um deles há uma escultura figurativa de um corpo feminino (figs. 03-09; 03-10). O mobiliário, projetado especialmente para o pavilhão, foi disposto de modo esparsa, permitindo a livre circulação das pessoas no espaço. O pavilhão foi construído para a Feira Internacional que aconteceu entre maio e dezembro de 1929 em Barcelona. Foi destruído logo depois, no início de 1930. Sua importância como monumento da arquitetura do século XX

³³⁰ De acordo com fotografias da época da construção do pavilhão, pode-se observar que esta base tinha seu perímetro definido por tijolos que receberiam posteriormente o revestimento externo.

³³¹ Uma fotografia da época da construção mostra que a laje do corpo principal foi realizada a partir de uma estrutura de vigas metálicas que se apoia em uma grade formada por 2 fileiras de quatro pilares metálicos. Estes pilares são os que se veem hoje, revestidos em aço cromado.

³³² A monografia de Werner Blaser sobre Mies fornece o pé-direito de 3,10 m (1972, p. 26). As dimensões em planta e datas seguem o publicado em Leland M. Roth, 2017, pp.474-79.

levou à sua reconstrução entre 1981 e 1986 no mesmo local da implantação original³³³.

O pavilhão alemão se situa no cenário dos monumentos da história da arquitetura como uma obra em que os aspectos deste tema tradicional, que exigiriam a noção da expressão do caráter do edifício, foram resolvidos pela forma moderna. Nele estão presentes aspectos tradicionais de configuração de um monumento, mas sua forma exige compreensão pelos conceitos modernos. As noções arquetípicas que marcam um monumento são acessadas, enquanto informações culturais que operam em outro nível de comunicação são transmitidas para permitir entendimentos individuais.

A expressão de questões cívicas e comunitárias

As pessoas desejam que edifícios que representam sua vida social e comunitária satisfaçam mais que apenas o funcional.
Sert, Léger e Giedion: Nove Pontos sobre Monumentalidade

Naquele momento de reconstrução alemã no pós-Guerra, os depoimentos de Mies mostram preocupação com questões práticas, mas também consciência do papel do arquiteto na reconstrução simbólica de seu país. Mies não acredita na evocação de símbolos óbvios e opta, para o Pavilhão, pela universalidade da forma moderna em sua capacidade de representar a nação. Nesta empreitada observa-se em Mies a verve que também animara Rimbaud (*apud* Compagnon, 1999, p. 16): “ser absolutamente moderno”. Abraçando seu tempo, Mies declara:

Estamos no meio de uma transformação, uma transformação que mudará o mundo. ... Os seus efeitos serão positivos somente se conseguirmos estabelecer claramente esta fase de

³³³ Os encarregados pelo projeto e reconstrução foram os arquitetos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos, que afirmam (2002, p. 26, tradução nossa) não ter encontrado em suas pesquisas um projeto definitivo, o que lhes indicou a provável inexistência deste, mas “uma série de desenhos que [Mies] foi transformando e adaptando com a enorme exigência de rapidez com que as obras tiveram de realizar-se.”

transição, e esses efeitos terão significado, e se justificarão, somente se o problema central da nossa época – a intensificação do senso da vida – se transformar no seu próprio conteúdo. (Mies *apud* Bonta, 1981, p. 102, tradução nossa).

A partir dessa adesão de Mies a seu tempo e questões, sua arquitetura não poderia ser senão também absolutamente moderna. É a partir desse pressuposto que se deve buscar a simbolização de uma obra como o Pavilhão de Barcelona. Segundo Blaser (1972, p. 26, tradução nossa) o Pavilhão “não é destinado a nenhuma outra função além daquela de ser elegante e representativo.” Na época de sua inauguração o arquiteto e escritor espanhol Nicolau Rubió i Tudurí³³⁴ (*apud* Bonta, 1981, p. 104, tradução nossa) declara:

No Pavilhão alemão em Barcelona a arquitetura deixa de ser um fato material e se torna evocação e símbolo. ... Encontrar sentimentalismo em uma obra de arquitetura tão moderna e técnica pode surpreender; mas a arquitetura dificilmente pode escapar da influência das forças sociais das quais se origina.

A interpretação dada por Rubió i Tudurí é quase a antítese do que revelam depoimentos em que Mies, repetindo a displicência adotada no depoimento sobre o Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, parece tomar o projeto do pavilhão alemão apenas como uma tarefa a ser cumprida:

Fui chamado um dia pelo Governo Alemão. Me foi dito que os franceses e os ingleses iriam ter um pavilhão e que a Alemanha também deveria ter um. Perguntei: ‘O que é um Pavilhão? Não tenho a mínima ideia.’ Me foi respondido: ‘Precisamos de um pavilhão. Projete-o, e que seja simples.’. (Mies *apud* Bonta, 1981, p. 102, tradução nossa).

Entretanto, a despeito das intenções de Mies ou quem o havia contratado, o

³³⁴ Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981) era também urbanista e paisagista. Projetou hotéis para a Exposição Internacional de Barcelona e um plano regional para a Catalunha.

pavilhão deveria representar um país que, ainda em recuperação pelas perdas humanas, sociais e materiais causadas pela derrota na Primeira Guerra Mundial, se reerguia econômica e socialmente baseado nos ideais democráticos da República de Weimar, instalada a partir do final da Guerra. Ele deveria ser, além disso, uma mostra dos esforços e realizações alemãs na modernização de sua indústria³³⁵.

A Alemanha procurava desde o início do século se equiparar à Inglaterra como potência industrial. Buscou na industrialização e na mecanização, mas também na qualidade do design e do produto e na busca de um novo estilo, uma forma de enfrentamento à potência industrial inglesa. Nesta conjunção histórica observa-se o surgimento em 1907 de uma união de artesãos, artistas, arquitetos e industriais alemães: a *Deutscher Werkbund*, que ajudou a disseminar uma arquitetura que incluía a tipologia e a estética industriais em novas relações entre a arte e a indústria e através de materiais e técnicas construtivas como o concreto, o ferro e o vidro³³⁶.

Entre 1926 e 1932 Mies passou a ser o vice-presidente da *Deutscher Werkbund* e sistematizou a segunda grande exposição desta organização com a construção, em 1927, do *Weissenhof Siedlung*, em uma colina na periferia de Stuttgart, Alemanha (fig. 03-11). Nele Mies planejou um pequeno bairro habitacional no qual cada edificação foi projetada por reconhecidos arquitetos modernos europeus de então: o próprio Mies (projetou o maior dos blocos), Le Corbusier, Gropius, J. J. P. Oud e outros³³⁷.

O Pavilhão de Barcelona e o *Weissenhof Siedlung* representam a Alemanha

³³⁵ A Alemanha também contou com outra edificação exclusiva, o Pavilhão das Indústrias Elétricas, também projetado por Mies van der Rohe. Este edifício, de forma cúbica e quase sem aberturas, é comentado por Josep Quetglas (2002, p. 76). Se situava perifericamente no recinto da Feira, mais próximo à entrada (Praça Espanha) e do lado oposto ao do pavilhão da Alemanha.

³³⁶ A primeira exposição da *Deutscher Werkbund* havia sido em 1914, em Colônia, para a qual Walter Gropius e Adolf Meyer haviam construído o Pavilhão da *Deutscher Werkbund* e Bruno Taut (1880-1938) seu Pavilhão de Vidro, um dos emblemas da arquitetura expressionista alemã. Ver Jürgen Tietz, 1999, pp. 16-20; 38-39. Ver também Blake, 1966b, pp. 38-42.

³³⁷ Além da evidente finalidade de construção de um conjunto que previsse o suprimento de habitações, mesmo que para uma classe mais abastada (as edificações tinham características de um conjunto residencial destinado a uma classe que possuiria empregados, o que incluía aposentos destinados a estes), o *Weissenhof* foi ao mesmo tempo uma consolidação da existência do pensamento moderno em vários países da Europa (pela presença de arquitetos de vários países europeus) e também um importante disseminador deste pensamento dentro e fora da Alemanha.

em seus esforços de reconstrução, de modernização e de incorporação da nova estética baseada na união da arte com a indústria, proposta a partir da criação da *Deutscher Werkbund* em um período de intensa atividade cultural. Solà-Morales *et al.* (2002, p. 20, tradução nossa) observam no discurso em 1929 do comissário geral da Alemanha para a Exposição Internacional de Barcelona³³⁸ a condensação desses ideais, como “um manifesto da Nova Objetividade [*Neue Sachlichkeit*], tomando a clareza formal e o rigor plástico do pavilhão como metáforas do novo espírito alemão.”

Implicações políticas estavam contidas nas propostas do conjunto residencial e do pavilhão. Com a ascensão das ideias totalitaristas, o *Weissenhof Siedlung* foi considerado pelos nazistas um exemplo de “Arquitetura Degenerada” e de “Bolchevismo Cultural” (cf. Blake, 1966b, p. 44). Mies, como arquiteto moderno, era ligado aos ideais democráticos e progressistas³³⁹, ainda que declaradamente desli-

³³⁸ O comissário alemão, Dr. Georg von Schnitzler afirmava: “Rechaçamos todo o anguloso, o obscuro, o excessivo e entorpecedor. Queremos pensar com clareza e retidão. A máxima simplicidade tem que ser prova da máxima profundidade” (Schnitzler *apud* Solà-Morales *et al.*, 2002, p. 20, tradução nossa).

³³⁹ Além de ligado à *Deutscher Werkbund*, havia participado do grupo de arquitetos e artistas progressistas *Novembergruppe*. Este foi o nome pelo qual passou a ser conhecido o inicialmente denominado *Arbeitsrat für Kunst*, grupo fundado em novembro de 1918 por arquitetos e artistas de áreas diversas como a pintura, a escultura a literatura e o teatro. Neste mês e ano ocorreu a revolução que criou a República de Weimar, cidade que foi a primeira sede da Bauhaus. Mies organizou de 1921 a 1925 as exposições deste grupo. Em 1923 participou da exposição da Escola Bauhaus (fundada por Gropius na cidade de Weimar em 1919 e levava ainda mais adiante as ideias da *Deutscher Werkbund*, com pretensões do uso da arte para a edificação de um novo ideal de humanidade. O pensamento progressista presente na Bauhaus, em desacordo com as ideias dos nazistas, a levou a ser fechada em 1925 para ser reaberta logo depois, ainda sob direção de Gropius, em Dessau, na região da Saxônia. Após a direção de Hannes Meyer, entre 1928 e 1930, o cargo passa a ser ocupado por Mies até 1933, ano do encerramento das atividades da escola, que desde o ano anterior havia passado a funcionar em Berlim como meio de fuga das pressões dos nacionais-socialistas na Saxônia. Embora ligado às ideias progressistas modernas, Mies participa em 1933 de um projeto para o concurso do Reichsbank, para o Terceiro Reich Alemão. Nesse mesmo ano Philip Johnson (*apud* Frampton, 1997, p. 281), observa que Mies “sempre se manteve distante da política”.

Embora Mies declarasse não se importar com questões políticas, naquela época não era absolutamente possível ser um artista de vanguarda sem estar ligado aos ideais republicanos de esquerda, de acordo com Blake (1966b, p. 25). Em outros trechos da monografia sobre Mies que publica em 1960, nos Estados Unidos da época da Guerra Fria, Blake procura forçadamente desligar o arquiteto das ideias socialistas e comunistas. Benevolo (2011, p. 436), entretanto, define o *Novembergruppe* como uma “combativa insígnia de artistas revolucionários”. Em 1937, após um período sem trabalhos no país dominado politicamente pelos nazistas, Mies deixa a Alemanha.

gado de questões políticas. Seu Pavilhão constituía uma representação material desses ideais. A técnica exposta no Pavilhão era representante de um pensamento que apostava na Alemanha como uma nação que vinha construindo uma cultura artística e industrial integrada e que acreditava que as chaves para o presente e o futuro estariam nesta arte progressista e ligada à técnica (diferentemente da arquitetura classicista realista que seria posteriormente adotada por Speer com outras intenções simbólicas).

A relação não dualista entre arte e racionalidade, que hoje pode parecer trivial, foi nas primeiras décadas do século um programa a ser defendido. Conforme visto (ARGAN, 2004, p. 187), a atividade racional e a artística constituíam polos opostos. A luta pela união dessas duas instâncias era parte fundamental de uma utopia que extrapolava o campo teórico e partia para propostas e realizações concretas que geraram a *Deutscher Werkbund*, o *Novembergruppe*, a Bauhaus e que tiveram em obras como o Pavilhão de Barcelona a cristalização desses ideais. Argan também atenta (2004, p. 188) para o caráter hoje surpreendentemente utópico existente nos conjuntos residenciais (os *siedlungen*) realizados por Gropius em Berlim: o que é visto atualmente como uma arquitetura utilitária trazia simbolizações e comprometimentos ideológicos que foram banidos com a ascensão de Hitler, o que causou a migração de Gropius e de vários artistas e arquitetos da Alemanha para outros países.

Ideais semelhantes de representação internacional de um país que buscava se alinhar com o pensamento progressista animam Josep Lluís Sert e Luís Lacasa no Pavilhão da Espanha na Feira de Paris de 1937. Neste pavilhão e no pavilhão alemão de 1929 se observa a concretização temporária desse idealismo: ainda que marcados pelo paradoxo da concretização de uma utopia, estava exatamente em seu caráter de monumento transitório a possibilidade de sua realização e de seus ideais. Na obra de 1937 as questões humanas se impõem e dão sentido a toda a obra em sua integração entre arquitetura e arte. Na obra de Mies, prevalece o ideal elevado, talvez uma reminiscência do romantismo alemão, no qual a relação entre formas, linhas, planos e ideia, se dá por meio de uma abstração a ser ativada pela presença humana.

Ainda que por meios bastante diversos, ambas as obras simbolizam pela arquitetura anseios sociais, políticos e culturais. Expressam, em acordo com seu tempo, como o que seria proposto em 1943 por Giedion, Léger e Sert em seu texto,

anseios de um povo ou grupo. Seu meio de expressão refuta a representação formal tradicional do monumento e ocorre por conceitos formais e espaciais modernos, não necessariamente ligados à simbolização pelo figurativismo, mas muitas vezes por meio da abstração. Reforçam a proposta da obra de arte e arquitetura modernas de rompimento com a discursividade e a estrutura narrativa, e sobretudo retórica, que haviam invadido o monumento tradicional. A linguagem abstrata é, ao contrário, expressão de recusa dessa narrativa existente no monumento tradicional, que pretende mobilizar o espectador e provocar sua deferência.

Entretanto, retirado o recurso narrativo dado pela figuração, o processo de comunicação se torna evidentemente mais complexo, e algumas vezes ineficaz. No caso do pavilhão de Sert e Lacasa os ideais democráticos são mais facilmente apreendidos por meio da integração das demais artes com a abstração formal do objeto arquitetônico. Na arquitetura essencial de Mies, que se apresenta sob uma assinatura bastante individualista e levada ao máximo em termos de abstração, os esforços de transmissão das ideias ao observador ocorrem de forma bem mais complexa, tendo sido necessária a intermediação da crítica arquitetônica para que o entendimento da obra se desse de modo mais geral em termos de público³⁴⁰. No Pavilhão de Barcelona é ao longo do caminhar do visitante em seus fluidos espaços que os ideais democráticos alemães se expressam simbolicamente.

O monumento como expressão da cultura e do rigor formal abstrato moderno

Monumentos são a expressão das mais elevadas necessidades culturais humanas.

Sert, Léger e Giedion: Nove Pontos sobre Monumentalidade

São várias as estratégias projetuais e de simbologia que Mies utiliza para a

³⁴⁰ No caso do Pavilhão de Barcelona, foi fundamental neste processo o surgimento de textos como “Saber ver a Arquitetura, de 1948. Neste livro Bruno Zevi trata as questões espaciais já analisadas por outros autores anteriores a ele. Este tema será retomado adiante.

concepção de seu pavilhão como expressão cultural de seu tempo. Em vez da exaltação, do excesso ou da grandiloquência, o arquiteto busca aspectos como a serenidade, a gravidade e uma grandeza espiritual ativada pela materialidade. Já à entrada, após o visitante cruzar uma antiga fileira de colunas existentes no local e que não foram retiradas na época (fig. 03-12), havia, instalados a cada lado, mas fora do corpo construído, dois mastros com bandeiras³⁴¹, que eram os únicos signos³⁴² existentes no pavilhão de Barcelona, além da escultura no espelho d'água. Além da simbologia dada por esses elementos, toda a simbólica do pavilhão tem fonte nos desenvolvimentos modernos da linguagem formal abstrata e na percepção sensorial do visitante.

Mies eleva em oito degraus a altura da plataforma sobre a qual acontecerá o trajeto de conhecimento do pavilhão, em estratégia similar à proposta em 1922 com a escadaria central de seu inovador projeto do edifício comercial em concreto armado e janelas de vidro em fita (fig. 03-13), no qual adota o padrão clássico da escadaria central, como a do *Altes Museum*³⁴³ (fig. 03-14) de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), de 1822-30. No pavilhão Mies acrescenta uma nota moderna na composição, com o acesso não axial a uma escada de acesso que é pequena, mas fundamental para a apreensão espacial e formal do conjunto (figs. 03-05; 03-06). A partir dela são propostos trajetos e embates do caminhante com o espaço arquitetônico através da vivência do espaço no tempo. Se ao topo dela se descortina uma ampla área descoberta que convida sua exploração, o costume faz lembrar ao visitante que se deve tomar o sentido oposto para que se acesse a parte coberta. Já desde aí se pergunta qual o protagonista deste lugar: a edificação, a área descoberta ou as sensações que estes espaços em seu conjunto permitem. A locação desta escada se dá em um ponto que marca o último quarto do alinhamento frontal do pavilhão. Por este ponto se iniciará a *promenade architecturale* – termo utilizado por Le Corbusier, mas que define o modo de compreensão desta arquitetura em Barcelona. Esta pequena escada é essencialmente antimonumental como forma e volumetria: em uma vista frontal ela fica oculta pela mureta lateral e nem mesmo um guarda-corpo

³⁴¹ Na reconstrução do pavilhão foram instalados três mastros – para as bandeiras da Espanha, da Catalunha e da cidade de Barcelona.

³⁴² Conforme visto, para Peirce (2008, p. 47): “A palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, ou apenas imaginável num certo sentido [...] O Signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele.”

³⁴³ Este, por seu turno, remete aos templos gregos e romanos.

há para melhor demarcá-la. É um exemplo de intenção de um sentido de gravidade por meio da relação espaço-tempo em uma arquitetura que nega a grandiosidade das obras ecléticas anteriores.

No trajeto a ser percorrido se confirma a fluidez espacial, característica sempre exaltada nas várias críticas feitas sobre o pavilhão. A fluidez espacial anuncia e ao mesmo tempo ativa percepções nas transições entre os espaços cobertos e os espaços descobertos, entre os espaços livres de contenções laterais e aqueles marcados por superfícies opacas, translúcidas ou transparentes, que são também fortemente enfatizadas. Neste caminhar não se segue o percurso de tipo tradicional, demarcado em direção a um ponto focal ao final do trajeto; ao contrário são múltiplas e dinâmicas as perspectivas. O deambular moderno é criado a cada passo pelo caminhar e os trajetos se bifurcam e se reencontram ao contornar uma parede ou ao se caminhar ao longo de uma cortina de vidro. A sensação monumental se dá, portanto, não pela contemplação passiva, mas pela via do conhecimento e da exploração pelos vários sentidos e também pela construção mental e racional. O pavilhão se expressa então como o ambicionado e altamente idealizado artefato cultural que une em si a arte e a técnica que se havia produzido até então.

Buscando livrar a arquitetura de qualquer excesso Mies trabalha seu pavilhão a partir da depuração formal. As formas retas, abstratas, ortogonais e limpas são também a síntese de uma utopia que se expressa na racionalidade dos materiais e no modo como eles se conjugam no espaço arquitetônico para criar idealmente o lugar do indivíduo moderno. O pavilhão se coloca então como um objetivo alcançado pelo conjunto de obras que a humanidade veio construindo, no qual o sentido de monumento como elemento de transmissão entre gerações exige pré-conhecimento dos artefatos arquitetônicos e da cultura da humanidade, mais especificamente da cultura europeia. O entendimento do “significado intrínseco ou conteúdo” (PANOFSKY, 1991, p. 64-65) de uma obra como o Pavilhão de Barcelona requer este pré-conhecimento, e provavelmente por isso somente posteriormente esta obra foi melhor compreendida, primeiramente por um público iniciado na estética moderna e, mais recentemente, a partir da disseminação universal da forma moderna, por um público mais geral.

Tendo havido ou não, por parte de Mies, a intenção da criação de um monumento, esta obra não deixa de confirmar a dificuldade moderna da comunicação

com um público amplo e da efetivação verdadeira do papel da arquitetura na democratização das ideias progressistas. Como se sabe, este problema, que não se restringe a Mies e às primeiras obras modernas, é inerente à arte de vanguarda e hoje se consegue observar que as tentativas – modernas ou contemporâneas – de disseminação da arte a um público mais amplo frequentemente se chocam com questões culturais, econômicas e sociais que escapam das possibilidades de atuação do artista.

É importante lembrar que na década de 1920 o desenvolvimento industrial aliado ao design não se relacionava à noção negativa de massificação, mas às noções de democratização, racionalidade, conforto e bom uso dos recursos materiais e técnicos disponíveis. Para os artistas e arquitetos da vanguarda a racionalidade não era vista como fator de impedimento à expressão, mas instigadora da expressão artística.

No Pavilhão de Barcelona Mies apura as pesquisas artísticas realizadas pelos neoplasticistas holandeses (figs. 03-03; 03-04), pelos artistas da Bauhaus e pelos cubistas em sua decomposição do objeto, trazendo-as para a tridimensionalidade do espaço arquitetônico³⁴⁴. Frampton (1997, p. 283) observa em Mies uma forte relação entre “espaço” e “estrutura”: “Mies procurou constantemente expressar ao mesmo tempo a transparência e a corporalidade”. O diagrama de linhas que podem se interceptar e se unir ou quase se tocar, mas que sugerem direcionamentos variados, presente em plantas baixas e em maquetes de projetos anteriores de Mies – novamente a casa em tijolos de 1923 (fig. 03-15) e a casa em concreto de 1924 (fig.

³⁴⁴ Para a relação entre esses movimentos artísticos e a arquitetura das décadas de 1910 e 1920, bem como a influência da obra de Frank Lloyd Wright sobre esta arquitetura, ver Vincent Scully Jr, 2002, pp. 51-57. A relação entre as propostas dos integrantes do grupo De Stijl (por fotografias da pintura [Ritmo de uma] Dança Russa, de Theo van Doesburg, de 1918 (também citada por Banham, 2013, p. 426), da escultura Relações de massas, de 1919, de Georges Vantongerloo, dos desenhos arquitetônicos Elementos de Arquitetura Neoplástica, de 1922, de Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren e Gerrit Thomas Rietveld, da pintura Composição D/1932, de Piet Mondrian) e mesmo das divisões em painéis móveis da arquitetura tradicional japonesa (por uma fotografia do interior do Palácio Imperial Katsura, em Kyoto, no Japão, de 1589-1643) e as obras de Mies havia sido feita em 1955 por Max Bill (1955, pp. 14-21). A relação entre Mies e o Neoplasticismo é ressaltada por Zevi (1984, p. 46): “Mies van der Rohe é o expoente máximo da sintaxe *De Stijl*: o seu pavilhão da Alemanha na Exposição de Barcelona de 1929 constitui a obra-mestra desta poética.” Giedion também relaciona o Pavilhão de Barcelona com os neoplasticistas no capítulo que insere sobre Mies na terceira edição de *Espaço, Tempo e Arquitetura* (2004, pp. 615-16), de 1953: “Um terceiro impulso para o desenvolvimento de Mies van der Rohe veio da Holanda. ...” Frampton (1997, -, 283), por sua vez, relaciona o Pavilhão de Barcelona ao Suprematismo.

03-16) – é também visto na planta de Barcelona. Esse diagrama de linhas se alça no espaço, mas ao invés de conformar espaços estanques, ele apenas se transfigura em planos (paredes maciças ou cortinas de vidro) em jogo com pontos que pelo mesmo artifício se transformam em linhas retas (os pilares) (fig. 03-06). Os espaços criados são, assim, apenas sugeridos, sem definições precisas de seus limites. Ao mesmo tempo que se fundamenta na assimetria³⁴⁵ e na dinâmica espacial gerada por esses planos que se alçam no espaço, a planta do pavilhão é também um interessante estudo formal (esse jogo de linhas é ainda mais impactante na casa em tijolos de 1923).

Reyner Banham (2013, pp. 23-38), analisando a influência da tradição acadêmica sobre os arquitetos modernos, destaca a presença dos “elementos de arquitetura”³⁴⁶, termo utilizado no século XIX por Julien Guadet na *École des Beaux-Arts*, de Paris. Estes seriam, na arquitetura moderna, os planos e volumes do piso, teto, paredes, divisórias, pilares e vigas que compõem o todo arquitetônico. Em Barcelona, é o desenho linear da planta que define os planos (as linhas agora transformadas em superfícies) que, por sua vez, conformam os espaços. O jogo se dá entre pontos, linhas e superfícies, enquanto os espaços criam entre si diálogos claros e limpos: todo o embate se dá com vias à conformação e à predominância do espaço sobre qualquer outro aspecto. A arquitetura se configura nesse jogo que transforma os antigos “elementos de arquitetura” em elementos geométricos: questiona-se se temos ali piso, teto, paredes, fechamentos, pilares, ou seus correspondentes geométricos – planos (piso, teto, paredes e fechamentos), retas (pilares) e pontos (que extrudados verticalmente se tornam os pilares). Essa transformação não significa ausência de simbologia – o que ocorre é um novo tipo de simbolização, de base formal abstrata, que toma a história e a tradição de modo inédito.

Benevolo (2011, p. 462) relaciona o espaço do Pavilhão com as formas, cores e a composição por meio de elementos primários nas telas de Kandinsky. Creio que a fonte mais próxima e provável que alimentaria a inquestionável modernidade

³⁴⁵ Textos de Walter Gropius e Theo van Doesberg (cf. Rowe, 1985, p. 127-28) também defendem a assimetria como um dos pontos para as composições artísticas e arquitetônicas modernas. Rowe comenta sobre a “abolição do centro” em obras de Gropius (o Edifício da Bauhaus em Dessau, de 1925-26), Mies (o Pavilhão de Barcelona, de 1928-29) e Le Corbusier (a Casa em Garches, de 1927).

³⁴⁶ Guadet (*apud* Banham, 2013, pp. 36) os nomeia como “paredes, aberturas, abóbadas, telhados”.

de Mies em seu jogo de elementos no projeto tenha sido o “Elementarismo” proposto por Theo van Doesburg na Bauhaus em 1921 a partir dos desenvolvimentos que Malevitch realizava desde 1915 em suas pinturas suprematistas (cf. BANHAM, 2013, p. 38; p. 284-89). Entendida por este viés, a arquitetura de Mies tem clara fundamentação formal, apesar das declarações de seu autor contrárias a esta filiação. A forma que em 1923 Mies (*apud* Banham, 2013, p. 427) recusa – “Rejeitamos toda especulação estética, toda doutrina, todo formalismo.” – seria a forma plástica, escultórica, ou mais que isso, a forma fechada dos volumes da arquitetura eclética, a ser refutada. A racionalidade pretendida por ele ou outros expoentes do Movimento Moderno precisa, portanto, ser sempre compreendida como relativa, e não absoluta e, em especial, não relacionada aos padrões de racionalidade da arquitetura eclética. A racionalidade absoluta não produz arquitetura, visto que desta faz parte a subjetividade³⁴⁷. Mesmo em propostas radicais como a Casa Steiner, de Adolf Loos, de 1910, em Viena, a racionalidade sem concessões formais da fachada posterior (fig. 03-17) não é confirmada pelas fachadas frontal e laterais (fig. 03-18)³⁴⁸.

Em 1923³⁴⁹ Mies (*apud* Banham, 2013, p. 428) havia declarado que “A arquitetura é a vontade de uma época traduzida em espaço” (uma influência da escola teórica do norte da Europa, com os conceitos como o de *kunstwollen*, difundido por Riegl (2014, p. 24) e o entendimento que através da vontade do fazer artístico haja em um mesmo período afinidades entre as artes, e o de “estilo de uma época”, conforme defendido por Wölfflin (2000, p. 11)). Mies pretende a arquitetura como transposição espacial da vontade da época: uma espacialidade que propõe relações mais dinâmicas, ativas e perceptivas da pessoa com seu ambiente. O efeito em Barcelona não é muito diverso do existente na casa Tugendhat, em Brno, atual República Tcheca, que Mies projeta entre 1928 e 1930, mas diferenças como a relação com o entorno e a decoração interior dão a esta última o acolhimento doméstico e lhe retiram o caráter de monumento presente no Pavilhão.

³⁴⁷ Ver análise deste tema no artigo Neo-‘Classicism’ and Modern Architecture I, de Colin Rowe. Conforme visto, Colquhoun (1986, p. 28, tradução nossa) defende que “... arquitetura pertence a um mundo de formas simbólicas no qual todo aspecto da construção é apresentado metaforicamente, não literalmente. ...”.

³⁴⁸ Não surpreende, portanto, que, para efeitos de propagação das ideias do Movimento Moderno, estas últimas raramente fossem exibidas.

³⁴⁹ A data segue o indicado em Bonta, 1981, p. 107.

A depuração das formas é levada também ao nível do acabamento dos materiais. Apesar de utilizar materiais industriais no Pavilhão de Barcelona, garantindo-lhe lugar em seu tempo, o da tecnologia, Mies, conforme observado por Leland M. Roth (2017, p. 478), os trabalha artesanalmente. Este modo de tratar o objeto arquitetônico inviabiliza sua existência como objeto reproduzível em larga escala e ajuda a conferir-lhe unicidade – a aura de que fala Walter Benjamin (2012) – e a possibilidade de ser compreendido como monumento novo. Assim, os pilares metálicos de sustentação da laje são recobertos com uma capa também metálica cromada (fig. 03-19) que tem função exclusivamente estética, as modulações dos elementos de pedra e de vidro se adaptam às dimensões dos painéis a que pertencem e as peças dos painéis em ônix e em mármore são assentadas de modo a configurar geometrias a partir da liberdade das linhas criadas pela natureza nessas pedras (fig. 03-08). Esta artesanania no tratamento dos materiais e elementos compositivos ajuda a retirar do pavilhão a impressão de se estar em verdade em um espaço abstrato cuidadosamente traçado e modulado e que segue um rígido padrão dimensional.

As dimensões em Barcelona não são imposições, mas sutilizas projetuais. Mies (*apud* Carter, 2005, p. 23) afirma que o pé-direito foi dado pelo dobro da altura do bloco de ônix dourado que ele conseguiu encontrar disponível³⁵⁰. A modulação nas elevações – os mármore verde e o mármore travertino romano das paredes têm esta mesma altura dividida por três – se dilui na liberdade de dimensões e locações das divisórias opacas ou em vidro³⁵¹.

A permanência no tempo e no subjetivo coletivo através de materiais e técnicas modernas

Monumentos são marcos que o homem criou como símbolos para seus ideais, para seus anseios e para suas ações. Pretende-se que sobrevivam o período que os originou, e constituam um patrimônio para gerações futuras. ...

Materiais modernos e novas técnicas encontram-se à

³⁵⁰ Projeto e obra foram realizados no inverno, época em que a umidade dada pelas baixas temperaturas impedia a extração sem danos de novos blocos em pedreiras.

³⁵¹ Segundo Solà-Morales *et al.* (2002, p. 9), no início do projeto estas divisões foram definidas por Mies por estudos realizados com uma maquete

mão: estruturas metálicas leves; peças arqueadas de madeira laminada; painéis de diferentes texturas, cores e tamanhos; elementos leves como tetos que podem ser suspensos por grandes treliças cobrindo extensões praticamente ilimitadas.

Sert, Léger e Giedion: Nove Pontos sobre Monumentalidade

Conforme visto, a permanência de um monumento no tempo depende da atualização de seu valor (o “valor de atualidade” de Riegl) para a cultura do tempo presente. É ato de valoração, de juízo, logo incluindo a subjetividade. A permanência do monumento no tempo geralmente se deve à importância que a cultura lhe outorgou ao longo do tempo. Por isso enquanto alguns monumentos são contestados ou derrubados, outros são preservados e mesmo restaurados. Desse modo se explica também o fato de uma ruína, apesar de seu estado de deterioração, poder ser considerada monumento: é a cultura de um povo que o compreende como tal.

Considerada apenas fisicamente, a permanência de um monumento é dada pela duração de sua matéria no tempo, ligada a características de resistência e estabilidade. Para além desse aspecto material da duração, a existência física (a matéria sensível) de uma obra inclui sua forma plástica, que carrega uma ideia ou intenção artística. Por meio da forma na matéria sensível, tanto o monumento permite a perpetuação da ideia que lhe anima, quanto esta ideia garante a perpetuação do monumento. No Pavilhão Alemão em Barcelona são considerados esses dois âmbitos de compreensão do sentido de duração³⁵²: matéria e ideia interagem. Mais uma vez, é preciso atentar para o alto grau de idealização que a arquitetura de Mies van der Rohe comporta, ainda que a expressão desta idealização seja por uma materialidade de tradução do mundo da racionalidade e da técnica: os materiais industriais de tecnologia de ponta, as superfícies lisas e perfeitas, as perfeitas junções e acabamentos, o desenho que tudo contempla e prevê.

Argan (2004, p. 73) resume o modo como Mies opera ideologicamente sua arquitetura: “Mies van der Rohe plana num nível de consciência altíssimo e rarefeito, mas sabe a vertigem do abismo que tem abaixo de si.” Mesmo projetando um

³⁵² Pavilhões de exposição são em princípio estruturas efêmeras, mas há em várias partes do mundo pavilhões que foram convertidos para novas funções e continuam a ser utilizados e casos como o do Pavilhão de Mies e o de Sert, que foram reconstruídos.

equipamento que poderia ser posteriormente demolido – como efetivamente foi – Mies utiliza para o Pavilhão os materiais e técnicas construtivas mais duráveis – para garantir a permanência da ideia ele investe na perenidade dos materiais. A relação entre materiais e técnicas cria a “monumentalização da técnica” (FRAMPTON, 1997, pp. 281-88) e distancia o Pavilhão da ideia de constante renovação defendida por Mumford (1938). Nem por isso o Pavilhão deixará de apresentar o aspecto de “desmaterialização” e de redução ao “mínimo funcional absoluto” que esse autor defende.

O revestimento da plataforma, escada, piso (no qual não há diferenciação entre interior e exterior) e muro e banco externos é em mármore travertino romano de acabamento fosco (fig. 03-09). No banco, as peças deste mármore foram cortadas de modo que as marcas e fendas naturais da pedra formassem um desenho na mesma direção horizontal daquela do próprio banco. O revestimento da parede frontal coberta é em mármore polido verde grego de Tinos (região de Larissa) (fig. 03-19). O revestimento interno e externo das paredes junto ao espelho d’água onde se encontra uma escultura de um corpo feminino é em mármore polido verde dos Alpes (fig. 03-10). A parede mais interna e coberta, de cerca de 6 m de comprimento, tem seus lados revestidos por peças de ônix dourado polido, de desenho em tons de beges a avermelhados³⁵³ (fig. 03-08).

Há também uma divisão formada por duas superfícies em vidro branco translúcido que recebem a iluminação natural vinda de uma abertura zenital que percorre na laje o espaço entre estes vidros³⁵⁴ (fig. 03-07). O restante dos fechamentos é em vidros transparentes cinzas (zona posterior da parte coberta), verdes (entre a parte coberta e o espelho d’água menor) ou incolores, com montantes em aço cromado, mesmo material de acabamento dos pilares, cuja seção em forma de cruz os torna ainda mais delgados.

Mies realiza com esses pilares um interessante jogo de inversão de valores:

³⁵³ As descrições de materiais seguem o especificado por Solà-Morales *et al.* (2002, pp. 30-33): a pedra ônix original, de provável origem Argelina ou Marroquina, foi encontrada por Mies em um fornecedor de Hamburgo. A utilizada na reconstrução foi encontrada na Argélia. O mármore travertino romano utilizado na reconstrução é da região de Tívoli, na Itália; o mármore verde dos Alpes é da região do vale de Aosta, também na Itália; o mármore verde de Tinos, também conhecido como mármore verde de Larissa é da região de Larissa, parte continental da Grécia.

³⁵⁴ Na reconstrução do pavilhão houve (cf. Solà-Morales *et al.*, 2002, pp. 36-37) adaptação com lâmpadas existentes no mercado. Foram acrescentadas a iluminação externa de todo o pavilhão e para os dois espelhos d’água e tomadas de piso para luminárias de pé.

embora sejam os pilares que efetivamente sustentam a carga da laje, tem-se a sensação de que são as paredes os elementos de sustentação. Dos suportes reais (os pilares) é retirado o “peso” visual, conseguido por meio da pouca presença física dada por suas dimensões, sua própria forma, sua delgadeza, sua similaridade visual com os montantes das divisórias em vidro, e também pelo brilho dado pela superfície cromada, o que faz com que esses pilares se dissimulem com as cores e texturas do entorno. Ao mesmo tempo as superfícies internas revestidas em pedras, que servem apenas como delimitação espacial, são encarregadas de dar ao ambiente seu peso, parecendo assim suportar a carga da laje acima.

Nos dois blocos, as lajes das coberturas recebem pintura branca em sua face inferior e na dimensão de sua reduzida espessura. O fundo do espelho d’água menor e enclausurado lateralmente, onde se encontra a escultura, é revestido por um vidro de cor preta³⁵⁵. Essa escultura figurativa – um corpo feminino nu com os braços levantados, chamada *A Manhã*³⁵⁶ – é de autoria do artista alemão Georg Kolbe (1877-1947) e tem tamanho um pouco maior que o natural (fig. 03-10). O fundo do espelho d’água maior, na parte aberta, é coberto por seixos rolados de cor bege, fazendo pouco contraste com a cor do mármore travertino romano da borda. Na decoração e mobiliário os materiais também são nobres e duráveis: além de uma cortina em veludo vermelho e um tapete preto, havia na época de sua inauguração³⁵⁷ as cadeiras, bancos e mesas Barcelona, em aço cromado, couro nas cores branca e preta³⁵⁸ e vidro, desenhadas por Mies para este Pavilhão que receberia o rei da Espanha Alfonso XII.

Em uma das publicações do grupo G, em 1923, Mies (*apud* Banham, 2013, p. 427-28) se coloca radicalmente avesso às questões formais:

Rejeitamos toda especulação estética, toda doutrina, todo formalismo.

³⁵⁵ Blake (1966b, p. 49) afirma serem de vidro preto os fundos dos dois espelhos d’água. Este pode ter sido o revestimento do pavilhão original de 1929.

³⁵⁶ Ver Zimmerman, 2006, pp. 38-43.

³⁵⁷ O pavilhão é inaugurado em 26 de maio de 1929 uma semana depois da inauguração da Feira no dia 19. Ver Solà-Morales *et al.*, 2002, pp. 6-8.

³⁵⁸ Há fotografias da época em que se veem somente cadeiras brancas, mas há uma fotografia em que aparecem duas cadeiras pretas junto à parede de ônix. De acordo com Solà-Morales *et al.* (2002, p. 37) as mesas alta e baixa com os pés seguindo o mesmo desenho das cadeiras e bancos não foram, por motivo de sua instabilidade, utilizadas na reconstrução, seguindo recomendações do fabricante Knoll International.

Recusamo-nos a reconhecer problemas de forma; reconhecemos somente problemas de construção.

A forma não é o objetivo do nosso trabalho, somente o resultado.

A forma em si não existe.

A forma como objetivo é formalismo, e isso nós rejeitamos.

Pode-se considerar, por meio destes depoimentos, que o pavilhão de Barcelona tenha sido projetado por Mies a partir de um sentido de negação da forma, uma vez que nele não se consegue a percepção tradicional do volume plástico arquitetônico. Mas sua forma deve ser compreendida como negação do excesso de imagens, que se tornaria cada vez maior, e percebida pela construção mental que a produz. Em vez do volume tradicional, uma forma que poderia ser chamada de existencial, que requer a presença humana e surge como monumento à humanidade. Ela é sugerida pela laje do teto, sob a qual a parede em ônix e a cortina dupla de vidro translúcido branco se portam como concentradoras da composição. A parede frontal em mármore verde de Tinos, juntamente com as cortinas em vidro transparente são, ao contrário, descentralizadoras. Por meio desta “cisão conceitual” entre o espaço centrípeto e o espaço centrífugo, conforme detectados por Rowe (*apud* Frampton, 1997, p. 287), predomina do edifício uma “organização rotatória, periférica” (ROWE, 1985, p. 149)

O efeito de atração e repulsão simultâneos entre elementos centralizadores e descentralizadores dá ao espaço do pavilhão grande efeito dinâmico baseado em relações entre figuras geométricas, como nas obras dos neoplasticistas ou na casa Schröder (1924), em Utrecht, de Rietveld. Na área do espelho d'água menor a escultura, descentralizada em planta, atrai o olhar e depois o dispersa em múltiplas direções para as paredes em mármore à sua volta. Na parte descoberta a sudeste são a horizontalidade do banco e a superfície do grande espelho d'água os focos de atenção. Enquanto o banco dispersa o foco para elementos nas extremidades do conjunto, o espelho d'água reafirma a horizontalidade do conjunto, mas cria vetor de verticalização ao se relacionar tanto com o espaço amplo do entorno (a praça) quanto com o céu que se abre acima. O jogo entre pontos focais existentes sob a laje e nos espaços externos contribui com que, mesmo sob um teto plano e uniforme

o espaço não se comporte de modo homogêneo.

Esses procedimentos possibilitam a diluição do caráter abstrato do espaço para lhe dar uma solenidade de tipo vivencial, que não se realiza a não ser através da presença humana ativa. As propositadas indefinições entre aberto e fechado e entre espaço externo e espaço interno contribuem para o entendimento da forma do pavilhão não apenas por sua parte coberta, mas por todo seu conjunto. Assim como no monumento aos líderes comunistas de Mies, o Pavilhão atrai o espaço circundante externo e gera um monumento de seu tempo, objeto pulsante e evocador das ideias de dinamismo e leveza.

Apesar de sua recusa à especulação formal, as tipologias do pavilhão horizontal e do volume vertical dos arranha-céus que Mies constrói nos Estados Unidos a partir do final dos anos 1940, por sua neutralidade e possibilidade de adaptações de uso, se tornaram a partir dos anos 1950 as tipologias mais frequentes para edificações comerciais de poucos andares ou prédios residenciais/comerciais de altura elevada. Peter Carter (2005, p. 37) enxerga na obra de Mies três tipos de edifícios por sua morfologia: edificações verticalizadas com esqueleto estrutural aparente, edificações horizontalizadas com esqueleto estrutural aparente, e edificações de vãos livres de apenas um pavimento (dentre as quais está, a meu ver, o Pavilhão de Barcelona, apesar da malha de pilares). Maritz Vanderberg (1999, p. 5, tradução nossa), por sua vez, considera que há duas formas-tipo em Mies: “o edifício em estrutura aparente para aquelas funções que são melhor abrigadas em espaços celulares de pequena escala (por exemplo, edifícios de apartamentos ou de escritórios) e o pavilhão de volume único onde um espaço amplo e completamente flexível seria apropriado.” Estas formas correspondem à grande massa de objetos arquitetônicos nas cidades atuais; por um lado, ao edifício urbano vertical de vários andares, uma tipologia surgida com os arranha-céus de Chicago na segunda metade do século XIX, e por outro, ao que a própria história da arquitetura transformará na edificação comercial anônima por meio da popularização do pavilhão horizontal de Mies – aquilo que Venturi (2003, p. 118) denomina o “galpão decorado”. Na popularização dessas duas formas-tipo detectadas por Vanderberg a “monumentalização da técnica”, observada por Frampton na obra de Mies, se dissolve e simbolicamente se “apequena” na “grandeza” detectada pelo holandês Rem Koolhaas (1944-) (2010, pp. 13-28): torna-se a imagem de dimensões monumentais que, no entanto, é neutra e não pretende simbolizar.

Mies (*apud* Carter, 2005, p. 61-62, tradução nossa) continuará a negar questões da forma como parte da resolução de programas. Sobre o Seagram Building, em Nova Iorque (1954-58) (figs. 03-20; 03-21), comentará:

Minha abordagem em relação ao Seagram Building não foi diferente daquela de qualquer outro edifício que eu fosse construir. ... Minha ideia, ou melhor, a ‘direção’ que tomo é por uma estrutura e uma construção claras – isto se aplica não apenas a um problema, mas a todos os problemas arquitetônicos com os quais lido. Sou, de fato, completamente contrário à ideia de que uma edificação específica deva ter um caráter individual. Ao contrário, acredito que ela deva expressar um caráter universal que tenha sido determinado pelo escopo do problema que a arquitetura deve lutar para resolver.

Este ponto de vista tanto contesta a noção de caráter e todo um corpo de conhecimentos vindo da tradição quanto desenvolvimentos que ocorrem na arquitetura a partir dos anos 1960. Mies confirma a intenção por uma “monumentalização da técnica” (FRAMPTON, 1997) (a “direção” é dada “por uma estrutura e uma construção claras” – são elas, seus materiais e técnicas, que definiriam, a seu próprio ver, sua arquitetura) quanto uma monumentalização pelo tratamento do espaço (é ele, afinal, que dá à edificação o “caráter universal”) que necessita da fenomenologia para seu entendimento. Ao final, apesar de sua declarada negação ao individual, cada edificação de Mies termina por trazer uma resolução específica tanto para a abstração “universal” dada pelo espaço, quanto para a adoção e tratamento de materiais e técnicas.

O pragmatismo de Mies contradiz outros depoimentos em que reconhece a importância da expressão por meio da arquitetura. Esta expressão deve, entretanto, sempre ser determinada pelo atendimento à função. Mies (*apud* Banham, 2013, p. 428) havia em 1923 reconhecido a arquitetura antiga como fonte de significação e resolução de funções; Ele precede os autores do debate dos anos 1940 quanto à possibilidade de monumentalidade em estruturas funcionais e entende que uma obra deve ser, mais que autoral, expressão de seu tempo na resolução de questões funcionais para sua sociedade:

Templos gregos, basílicas romanas e catedrais medievais são significativos para todos nós como criações de toda uma época, mais do que como obra de arquitetos individuais. (...) São expressões puras de seu tempo. Seu verdadeiro significado é que eles são símbolos de sua época. (...) Nossos edifícios utilitários podem tornar-se dignos do nome de arquitetura somente se interpretarem verdadeiramente sua época por meio de sua expressão funcional perfeita.

Apesar do compromisso de Mies com sua célebre frase “Menos é mais”, sua arquitetura tem sido reconhecida na historiografia como portadora de abordagens projetuais, elementos e materiais que pouco tinham de funcionais³⁵⁹. É assim que, quase contrariamente à intenção explícita em seus textos, o Pavilhão de Barcelona se torna por “sua forma”, ou talvez seja mais adequado o uso da expressão “sua presença física”, um símbolo para o século XX. Mesmo inexistente por décadas o pavilhão determinou a permanência de uma “forma” que encarna os conceitos espaciais defendidos no Movimento Moderno. O Pavilhão se posiciona, assim, como um monumento que opera a partir de si essa forma nova, cujos desenvolvimentos iniciais se dão, na obra de Mies, poucos anos antes, nos projetos para a casa em tijolos (1923) e em concreto (1924).

Para a assimilação desta forma foram necessários, entretanto, o tempo e a presença da crítica como facilitadores do processo de sua compreensão. Bonta (1981, pp. 91-93) observa que, mesmo por parte da crítica especializada, o pavilhão passou a receber a valorização que o torna reconhecido por alguns como “a máxima obra-prima do século” somente na passagem dos anos 1950 aos anos 1960³⁶⁰, o que criou condições para sua reconstrução. Durante cinco décadas foram o discurso crítico e as poucas fotografias existentes os responsáveis pelo restabelecimento deste patrimônio cultural.

Se por um lado o discurso crítico exerce importante papel para a valorização e compreensão desta obra como patrimônio, sua reconstrução suscita questões

³⁵⁹ Ver, por exemplo, *A Arte em relação à Arquitetura*, de Dan Graham.

³⁶⁰ Bonta (1981, p. 93) cita como o caso mais notável a ausência de menção não só ao Pavilhão de Barcelona, mas também a Mies, nas primeiras edições de *Panorama da Arquitetura Ocidental*. Somente em 1960 o nome de Mies aparece neste livro de Pevsner.

quanto às noções de sua materialidade ou substância original, como as previstas pelo debate teórico relativo à conservação e preservação de monumentos. Já em 1931 a Carta de Restauro Italiana³⁶¹ considerava que as repristinações deveriam se basear em “elementos em grande parte existentes, em vez de elementos prevalentemente novos” (GIOVANNONI, 2017, p. 198). A Carta de Burra, de 1980³⁶², redigida em data bem próxima à da reconstrução do Pavilhão de Barcelona, explicita em seu artigo 18º que “A reconstrução deve se limitar à colocação de elementos destinados a completar uma entidade desfalcada e não deve significar a construção da maior parte da substância de um bem.” Conclui-se que ainda que em seu local de origem e apesar de seu sucesso como equipamento de turismo cultural, a reconstrução integral do Pavilhão de Barcelona contraria sugestões de organismos ligados ao patrimônio. Mas a excepcionalidade da obra em termos de qualidade e seu reconhecimento crescente como um dos monumentos da arquitetura moderna parecem ter sido argumentos mais fortes que os previstos em recomendações para a gestão de monumentos culturais. Além disso, a noção de “valor de novidade” presente nas obras modernas pode suscitar um tipo de intervenção, em que a “pátina” do tempo deixa de ser elemento fundamental para a percepção e na qual o sentido de obra nova e original se imponha sobre o valor de antiguidade³⁶³. No caso de Barcelona o conceito platônico da perenidade da ideia, mais durável que a matéria por não depender dela³⁶⁴, valeu mais que os conceitos de preservação patrimonial, e a matéria cumpre, desde a reconstrução do Pavilhão, seu papel de facilitadora e meio³⁶⁵.

³⁶¹ Publicada pelo Consiglio Superiore per le Antiquità e Belle Arti, Norme per il Restauro dei Monumenti.

³⁶² Publicada pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – ICOMOS.

³⁶³ Este também foi o tipo de intervenção na restauração a partir de 1994 das “casas dos mestres” da Bauhaus (a *Bauhaus-Meisterhäuser*, projeto original de Gropius) em Dessau, que após os danos deixados pela Segunda Guerra, foram reconstruídas. Há, no entanto, polêmicas em relação a esse tipo de intervenção, mesmo para obras modernas.

³⁶⁴ Presente, por exemplo, na teoria da reminiscência (Platão: Diálogos (Fedro), p. 58-62.

³⁶⁵ A reconstrução em 1992 do Pavilhão Espanhol para a Feira Internacional de Paris (1937), de Sert e Lacasa, traz semelhantes questionamentos (neste caso, a reconstrução se deu em outro local: no Montjuic, em Barcelona). Foi sua importância como monumento moderno e de aplicação dos conceitos da integração entre as artes o que criou condições para que, também em uma situação excepcional, se reciasse a partir de novos materiais uma obra já totalmente desmontada.

A relação do monumento com seu meio físico

Hoje os arquitetos modernos sabem que os edifícios não podem ser concebidos como unidades isoladas, que eles têm que ser incorporados nos planos urbanos mais amplos. ... Monumentos devem constituir os destaques mais potentes nesses vastos esquemas.

Devem ser planejados locais para monumentos. ... Somente quando se conseguir este espaço os novos centros urbanos poderão ganhar vida.

Sert, Léger e Giedion: Nove Pontos sobre Monumentalidade

A relação de Mies van der Rohe com a arquitetura clássica contribuiu, no Pavilhão de Barcelona, para a concepção da implantação deste pequeno bloco de modo a, mais que se integrar ao terreno, dominar e ordenar o espaço em que se situa. Ainda assim, a autonomia de cada um, arquitetura e meio físico, se preserva. Há nessa implantação o sentido bastante característico da arquitetura moderna de o objeto arquitetônico, mesmo com toda sua singularidade, se comportar quase como um elemento a-histórico em relação a seu meio e que poderia ser implantado em outros sítios. Ainda assim o pavilhão se relacionará com o meio, ordenando o terreno em que foi implantado.

Mies havia trabalhado com o alemão Peter Behrens (1868-1940) entre 1908 e 1911³⁶⁶. Behrens, embora mais conhecido por seu projeto construído para a fábrica de turbinas da empresa AEG em Berlim, de 1909, era um adepto do neoclassicismo, para o qual utilizava a sobriedade do estilo dórico. Nesse estilo Behrens desenvolveu e construiu entre 1911 e 1912 a sede da Embaixada da Alemanha em São Petersburgo. Nessa época Mies desenvolveu o projeto não construído de uma ampla residência para a família Kröller-Müller, em Haia (1912-1913). Também pensada como um museu particular, dada a grande quantidade de obras de arte desta família, a residência foi projetada no mesmo sóbrio estilo neoclássico que Behrens desenvolvia em seus projetos. Em uma perspectiva feita por Mies desta residência

³⁶⁶ Por um período Walter Gropius, Mies van der Rohe e Charles-Édouard Jeanneret (que posteriormente adota o nome Le Corbusier) trabalharam no escritório de Peter Behrens. Jeanneret trabalhou ali durante apenas cinco meses, no verão de 1910.

(fig. 03-22) se pode observar o modo como assenta a edificação sobre um pódio, como nos templos gregos, etruscos e romanos.

A estratégia de locação da edificação sobre plataforma alteada em relação ao terreno circundante será utilizada várias vezes por Mies em sua trajetória para dar sentido nobre e algumas vezes monumental a seus projetos. Uma fotomontagem de 1910 ³⁶⁷ com a proposta de Mies para o concurso de um monumento dedicado ao estadista alemão Otto von Bismarck (1815-1898) mostra uma edificação sobre uma elevação junto ao rio Reno, em Bingen, Alemanha (fig. 03-23), em locação definida pelos organizadores do concurso. A edificação se assenta sobre uma base bastante alta e imponente em relação ao entorno. Neste projeto, em que Zimmerman (2006, p. 20) vê influências dos alemães Behrens, Alfred Messel e Schinkel, a grandiosidade da edificação, seu embasamento e seus espaços livres contribuíram para que a proposta fosse rejeitada por ter sido considerada muito dispendiosa. Pelo guache de autoria de Mies, atual acervo do MoMA, se vê a monumentalidade de uma edificação neoclássica marcada por uma colunata semicircular com entablamento que circunda uma estátua que representa Bismarck ³⁶⁸ (fig. 03-24). Dois blocos maciços interrompem esta colunata e marcam o início de outras duas colunatas um pouco mais baixas com seus entablamentos. Estas colunatas se desenvolvem simetricamente em relação a um eixo que passa por um amplo pátio aberto central.

Na residência em Haia e no monumento em Bingen Mies adota, como Schinkel no Altesmuseum, de Berlim, o partido do bloco horizontalizado cujo acesso se dá por meio de uma escada que acrescenta monumentalidade ao conjunto implantado sobre pódio, o que faz com que o observador contemple a edificação com os sentidos do respeito ou da admiração. Nos dois projetos a organização espacial é de tipo tradicional, com a edificação sobre uma plataforma elevada que organiza e também domina o espaço do entorno (no monumento a Bismarck isto se dá em uma escala que o torna até mesmo opressor, no qual os sentidos de massa e peso são reforçados), sensação também observada a partir do pátio formado pelas colunatas. A visão desde o rio ainda aumenta, entretanto, este sentido e, mais que

³⁶⁷ O aspecto realista desta fotomontagem em formato paisagem de 76, 2 cm por 101,6 cm contribuiu para a sua inclusão na exposição *Cut'n'Paste: From Architectural Assemblage to Collage City*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque entre 10 de julho e 1º de dezembro de 2013. A fotomontagem mescla a paisagem real com a fotografia da maquete do projeto.

³⁶⁸ O escultor Ewald Mies, irmão de Mies, é quem cria esta escultura.

uma ordenação, se tem a pretendida subjugação do entorno natural (o rio Reno e sua encosta montanhosa) pelo elemento cultural (o monumento). As imagens de Mies criadas para a competição remetem à acrópole de Atenas e à dominância do Parthenon em relação a seu entorno, ainda que neste caso as relações sejam certamente mais harmônicas que na proposta de Mies. Na casa-museu este efeito é bastante suavizado e adaptado ao programa residencial, mas existe a noção de uma residência que busca a monumentalidade tanto pelo desenvolvimento de seu estilo dórico, especialmente na colunata de grande extensão do bloco frontal, quanto pela disposição da residência em blocos de alturas diversas.

Em Barcelona, Mies adapta para a edificação moderna de linhas predominantemente horizontais esse modelo de implantação monumental clássica de domínio do entorno, mas obtendo novo tipo de solenidade. O resultado é fruto de um processo que se inicia, no entanto, na seleção do local de implantação do pavilhão. A definição de construção do pavilhão alemão se deu muito posteriormente à definição da realização da Feira Internacional de Barcelona, cujo anteprojeto de urbanização, realizado pelo arquiteto catalão Josep Puig i Cadafalch e a seguir desenvolvido por ele e outros arquitetos, determina três áreas que formam o complexo que se inicia em uma área plana e se estende por parte da colina de Montjuic (fig. 03-25).

O local inicialmente sugerido para o pavilhão foi recusado por um representante alemão que havia viajado a Barcelona. Em seguida o próprio Mies decide (cf. Solà-Morales *et al.*, 2002, p. 9; p. 26) por um terreno situado na parte plana da Exposição, por detrás de um conjunto (não mais existente, mas visível em fotografias da época) de oito colunas jônicas entre dois grandes pedestais de base retangular (fig. 03-12). A partir deste terreno plano, a sudoeste, se iniciava um aclave. A sudeste já havia o Palácio de Victoria Eugenia (ainda existente), projeto em estilo eclético por Puig i Cadafalch, com sua grande parede quase sem ornamentos e cujo vértice junto ao terreno do Pavilhão era realçado por uma torre eclética. A nordeste do terreno fica uma extensa praça que tem em seu centro a Fonte Mágica, um dos pontos focais da urbanização feita para a Feira.

Ainda em 1929 Walther Genszmer³⁶⁹ (*apud* Bonta, 1981, p. 97, tradução nossa) escreveu que “A escolha da locação do edifício foi provavelmente a mais

³⁶⁹ Arquiteto e crítico de arte alemão (1890-1983).

criativa das decisões do arquiteto, tendo em vista que a singularidade de sua posição determinou de maneira significativa a conformação geral do edifício.” De fato, a locação definida se prestava melhor à implantação do pequeno pavilhão que o espaço sugerido anteriormente, ao pé da escadaria que dá para o grandioso Palácio Nacional³⁷⁰ (fig. 03-25). Confirma também conceitos caros à arquitetura moderna, como a negação do eixo monumental central e ênfase em pontos descentralizados ou periféricos. Na implantação definitiva, a amplidão do espaço da praça e a dominância horizontal do grande muro do palácio de Victoria Eugenia, a sudeste, são incorporados e ordenados no projeto de Mies e suas linhas também predominantemente horizontais.

No espaço definitivo foi possível resolver a problemática questão da inserção da arquitetura moderna em um ambiente de caráter historicista (ou o embate entre a monumentalidade moderna e a tradicional): os fundos e o lado noroeste eram dominados pela vegetação (a noroeste se vê ao longe a torre de uma fábrica de tecidos projetada por Puig i Cadafalch). A sudeste havia o muro e a torre eclética (ainda existentes) do palácio de Victoria Eugenia, e a nordeste o paisagismo da ampla praça, marcado pelo conjunto dos dois pedestais e oito colunas, que formava, como em um cenário teatral, um complicado “filtro” eclético para a cena moderna que se desenrolaria no pódio do pavilhão³⁷¹. As dimensões dos muros do pavilhão, em mármore travertino romano e em dois tipos de mármore verdes, adequam para a escala humana a horizontalidade do extenso muro do vizinho Palácio de Victoria Eugenia. De modo semelhante, os dois espelhos d’água, especialmente o mais externo, dialogam com o grande espelho d’água com fonte existente na praça do projeto de Puig i Cadafalch (fig. 03-26) e com a Fonte Mágica, mais distante, no eixo monumental do espaço da Feira formado pela avenida Maria Cristina. Por estes tratamentos de projeto, as proporções colossais da Feria e seus edifícios se adequam às proporções mais humanas do pavilhão alemão e o visitante é preparado para o impacto dado por suas linhas serenas e sua instigante dinâmica espacial.

Com materiais e técnica modernos e estética abstrata, a implantação sobre

³⁷⁰ Ver Solà-Morales *et al.*, 2002, p. 8.

³⁷¹ Nas fotografias da época as colunas aparecem somente em fotos aéreas do conjunto ou por meio de suas sombras no piso. Bonta (1981, p. 100) exhibe uma fotografia em direção ao noroeste em que uma torre da fábrica de tecidos Casaramona (atual Caixaforum Barcelona), projeto de Josep Puig i Cadafalch de 1911, é retirada por meio de retoque realizado posteriormente à fotografia.

pedestal em referência aos templos da antiguidade e à escultura tradicional é utilizada neste Pavilhão e nas tipologias detectadas por Carter (2005, p. 37) ou Vanderberg (1999, p. 5). No monumento a Bismarck e na Residência Kröller-Müller o recurso é ainda concebido como repetição de um modelo, mas Mies enxerga possibilidades na transposição deste artifício clássico para meios modernos e as realiza de modo original dotando de aspecto monumental e simbólico os projetos realizados a partir do Pavilhão de Barcelona.

Desta forma se observa o alteamento da edificação em relação a seu terreno natural nas arquiteturas de predominância horizontal, como o Crown Hall do IIT - Instituto de Tecnologia de Illinois, em Chicago, de 1950-56 (fig. 03-27), onde novamente é realizada uma releitura da escada central do Altes Museum, de Schinkel, ou a Nova Galeria Nacional (*Neue Nationalgalerie*), de 1962-68, em Berlim (fig. 03-28), em cujos alinhamentos junto às divisas se encontram tanto a solução clássica quanto a solução dada para a escada de oito andares que vence a plataforma do Pavilhão de Barcelona. Mies adota este tratamento também em edificações verticais de estrutura aparente e que abrigam espaços celulares, como no Seagram Building (no qual há degraus mesmo para o lado de menor desnível, no qual se situa a praça voltada para a Park Avenue³⁷²), ou do conjunto formado por uma nova Praça Pública Municipal e uma Torre de Escritórios próximas à estação de metrô Queen Victoria em Londres (um dos últimos projetos de Mies, realizado em 1967 com William Holford and Partners). Em ambos Mies utiliza o pódio para a implantação da edificação e cria espaços livres públicos que permitem perspectivas dadas pelo afastamento da edificação em relação a outras barreiras físicas próximas. Nesses edifícios suas dimensões e alusões ao classicismo trazem à arquitetura corporativa a possibilidade do monumental. Pode-se entendê-los como respostas de Mies por meio de uma arquitetura não-pública à monumentalidade proposta por Giedion. No Seagram Building isto é conseguido pela relação entre espaços privados, semipúblicos e públicos. A praça formada pelo afastamento do edifício em relação ao alinhamento é, dentro das possibilidades impostas pelo mercado imobiliário de uma cidade como Nova Iorque, um espaço descoberto e livre ao acesso de qualquer pessoa – um espaço da arquitetura da democracia. A marquise sobre a entrada principal

³⁷² Para esta praça Mies projeta espelhos d'água com chafarizes similares ao da praça em frente ao Pavilhão de Barcelona.

e a *loggia* formada pela projeção dos andares superiores sobre o hall no térreo criam um espaço semipúblico de transição. O edifício, entretanto, segue o tipo tradicional de monumentalidade – a do volume que se impõe em seu espaço físico. Nele os vidros escuros permitem que os usuários internos observem o que se passa no entorno, mas os passantes não irão verdadeiramente usufruir do efeito de transparência e toda sua simbólica. Com isso, a relação tradicional de poder entre usuários internos e externos acaba sendo mantida.

Quando publica em 1966 a quinta edição de *Espaço, Tempo e Arquitetura* Giedion (2004, pp. 692-700) cita entre os pontos que definem a terceira geração de arquitetos a “ênfase no uso arquitetônico de planos horizontais e níveis diferentes” e o “uso mais contundente de plataformas artificiais como elementos urbanísticos”. Afirmar que “a incorporação do plano horizontal como plano constituinte da arquitetura foi quase uma nova descoberta para a terceira geração.” Giedion relaciona esta descoberta com edificações da antiguidade, citando trechos do artigo “Plataformas e Platôs”, escrito por um expoente dessa geração – Jørn Utzon. Ao comentar o modo com que Utzon desenha e relaciona linhas horizontais de nuvens com as abóbadas de sua Ópera em Sidney, Giedion parece estar descrevendo a relação da cobertura do Pavilhão de Barcelona com seus delgados pilares: “Ele as percebe pairando sobre a estrutura horizontal e tocando o solo somente num ponto”. Quando descreve o desenho feito por Utzon de uma casa japonesa afirma que ele “desenha a cobertura flutuando acima do piso, sem incluir as divisórias transparentes” a imagem também se assemelha à da tipologia dos pavilhões abertos horizontais de Mies e à imagem que se tem a partir da informação oral dada por Sergius Ruegenberg (*apud* Solà-Morales *et al.*, 2002, p. 9) sobre os estudos iniciais com as diversas posições de suas divisões verticais em maquetes do Pavilhão de Barcelona.

Giedion, provavelmente mais focado nos projetos monumentais sobre grandes pódios desenvolvidos por arquitetos mais jovens, como a Embaixada Norte-Americana em Nova Delhi, de Edward Durell Stone (1902-1978), de 1954, ou a Embaixada de Norte-Americana em Londres, de Eero Saarinen (1910-1961), de 1960, não cita Mies nesta parte do livro. Ainda assim Giedion (2004, pp. 613-43) ressalta no capítulo dedicado a Mies a influência dos planos horizontais e verticais do espaço fluido de Frank Lloyd Wright, a inovação trazida pelos projetos da casa em tijolos e da casa em concreto para o entendimento da arquitetura para além da

noção do cubo fechado, e a importância dos planos horizontais (nas análises³⁷³ do Edifício Bacardi, de 1961, no México, e da *Neue Nationalgalerie* – na época ainda em projeto) para a arquitetura moderna.

Em nenhum ponto Giedion relaciona a obra de Mies à monumentalidade, mas compreende a capacidade de transmissão de valores culturais existente nas obras desse arquiteto influenciado pelas culturas alemã e holandesa³⁷⁴. Apesar de ter acrescentado o capítulo a Mies somente na terceira edição (1953) do livro, Giedion o tem em alta conta, confirmando para Mies seu objetivo de concepção de uma arquitetura que fosse a transposição, em termos de espaço, do *zeitgeist*:

Se mais tarde for feita uma investigação para descobrir qual dos arquitetos de nosso tempo entendeu melhor como integrar um espaço interior fluido e contínuo a formas precisas e bem definidas, Mies van der Rohe constará como o mais evidente expoente do desejo inerente ao nosso tempo. (GIEDION, 2004, p. 643)

Monumento

Só se poderá entender uma obra como o Pavilhão de Barcelona como monumento se se tomar como ponto de partida o novo corpo de ideias que o século XX trouxe, mas que, no que diz respeito à noção do monumento, muitas vezes ficou ofuscado, mesmo no debate ocorrido nos anos 1940 e 1950, por entendimentos tradicionais como o da escultura sobre pedestal e fechada sobre si mesma – um “cheio” (ZEVI, 1984, p. 59) em relação a seu entorno. A obra de Mies, em especial o Pavilhão de Barcelona, mostra que, embora a noção tradicional de monumento continu-

³⁷³ Em *Espaço, Tempo e Arquitetura* Giedion faz apenas duas breves citações (2004, p. 509; p. 617) sobre o Pavilhão de Barcelona, observando que nele Mies aplicou ideias desenvolvidas nos projetos da casa em tijolos e da casa em concreto. Giedion não deixa de considerar no pavilhão o “rigor insuperável” e o “uso de superfícies puras e materiais preciosos como elementos da nova concepção espacial” por parte de Mies.

³⁷⁴ Comenta (GIEDION, 2004, pp. 613) a ponte que o arquiteto realiza entre sua origem alemã (ressalta o fato de Mies ter nascido em Aachen, “terra de Carlos Magno, o centro mais antigo da civilização alemã”), e a influência de Behrens, os desenvolvimentos por Frank Lloyd Wright e a forte influência holandesa que recebe, tanto pela pintura setecentista holandesa e sua “atmosfera cristalina conjugada às paredes e aberturas nitidamente delineadas” quanto pelas inovações dos artistas e arquitetos do movimento *De Stijl*.

asse a existir, ela também poderia ser compreendida a partir das concepções modernas de percepção ativa do espaço vivido pelo fruidor no tempo incluindo o movimento centrífugo e a diluição de contornos ou fechamentos e subvertendo, através do observador, conceitos tradicionais como a ideia do “cheio” apontada por Zevi e a monumentalidade centrípeta, conforme observada por Frampton (1997, p. 287) a partir de comentários de Rowe (1985, p. 149).

Se hoje se compreende o Pavilhão de Barcelona como monumento de seu tempo, isto não foi sempre assim. Se forem considerados o discurso pragmático de Mies, ou as impressões iniciais da crítica e público, o Pavilhão deve ser entendido como monumento “não volível” ou não-intencional (RIEGL, 2014, p. 36), ou seja, aquele criado para satisfazer necessidades práticas ou ideais, mas que se tornou testemunho de sua cultura. Por pertencer à categoria de “novidade” poderia contar com seu “valor de arte, mas não com o “valor histórico” ou “de antiguidade” – somente com o tempo ele poderia incorporar estes últimos para se tornar um monumento da história moderna. Por sua novidade, os valores histórico e de antiguidade são negados à arquitetura moderna; somente com a “tradição do novo” (ROSENBERG, 1974) esta verdadeiramente “se conscientizou” de que também se transformaria em história e incorporaria significados (ROSSI, 1977) a suas obras como modo de representação simbólica.

Deve-se questionar até que ponto Mies pretende, como afirma, que seu pavilhão seja apenas a transfiguração de sua idealização da técnica e da adoção de materiais modernos em uma expressão de seu tempo ou a potente imagem artística que se tornou paradigmática para a arquitetura moderna. Mesmo negando, Mies é bastante ligado aos aspectos artísticos e artesanais da construção. Ele declarava se mostrar preocupado com problemas da construção, e não da forma (“Recusamo-nos a reconhecer problemas de forma; reconhecemos somente problemas de construção”); na época do Pavilhão, a ideia de simbolização estava muito ligada à arquitetura historicista e, por isso, pode-se considerar que ele negasse esta ideia. Mas, apesar de seus depoimentos, Mies certamente tinha consciência do papel simbólico de um pavilhão nacional em uma feira internacional e buscou uma antítese dos pavilhões das feiras da virada do século para se aproximar da ideia de pavilhões como o de Bruno Taut ou o de Walter Gropius na Werkbund de 1914 em Colônia.

Em Barcelona o caráter artesanal e de estrutura portadora da aura e da unicidade do objeto artístico se unem à ideia da técnica como símbolo (o que se torna

ainda mais forte na trajetória posterior do arquiteto). Apesar desse seu caráter artístico, o poder de comunicação do pavilhão conheceu limitações. O que parece ter acontecido foi a dificuldade, por crítica e público, de se aceitar como monumento uma obra esteticamente tão inovadora.

Essa dificuldade não era, entretanto, exclusividade da arquitetura moderna. Pintura e escultura também passavam por reprocessamentos em suas leituras. O comentário de Greenberg (1996, p. 148) sobre a percepção da pintura abstrata pode, portanto, ser absorvido para o modo com que se deveria perceber a arquitetura moderna e seus monumentos: “A pintura abstrata não apenas parece oferecer um tipo de experiência mais restrita, mais física e menos imaginativa do que a pintura ilusionista, mas parece fazê-lo sem os substantivos e os verbos transitivos, por assim dizer, da linguagem da pintura.” Visto essa experiência “mais física” ser necessária para a arquitetura, nem por isso os exercícios de imaginação deveriam deixar de se manifestar com toda liberdade. Seria necessário, entretanto, que o fruidor participasse ativamente do processo comunicativo com a obra. No Pavilhão de Barcelona exigia-se do visitante ou observador que todo o processo de simbolização se desse por meio da abstração formal e de uma concepção espaço-temporal que, naquela época, se constituía muito mais em uma conjectura teórica por parte de artistas e arquitetos progressistas do que um entendimento amplo e compartilhado pelos diversos componentes da sociedade. À época, entretanto, o alcance do “significado intrínseco ou conteúdo” (PANOFSKY, 1991, pp. 64-65) do Pavilhão de Barcelona se resumiu a uma pequena parcela especificamente informada sobre as inovações da vanguarda artística e arquitetônica europeia. Somente com a cada vez maior importância dada à crítica artística e arquitetônica é que se pôde contrapor, como monumento, as pequenas dimensões do Pavilhão Alemão à grandeza de pavilhões como os Palácios de Alfonso XIII, de Victoria Eugenia ou outras edificações que são logo detectadas no espaço da Feira de Barcelona enquanto se procura a pequena obra monumental de Mies.

O debate sobre a monumentalidade entre o final dos anos 1930 e os anos 1950 se dá na época em que Mies van der Rohe já se encontra vivendo nos Estados Unidos³⁷⁵. Seu projeto de 1938 para a Casa Resor, em Jackson Hole, Wyoming,

³⁷⁵ Cf. Frampton, 1997, p. 283, Mies passa a viver nos Estados Unidos a partir de 1937.

EUA (figs. 03-29; 03-30), mostra o espaço interno em vão livre, modulado pela geometria e definido externamente por um prisma puro que se expande através do vidro, material que se torna típico nos projetos do arquiteto. Nesse projeto a dissolução do volume realizada em Barcelona se apresenta de um modo mais desligado das influências das artes neoplasticista e suprematista, com a criação de um espaço centrífugo, “menos tenso” e “caracterizado por uma tendência de enfatizar na edificação uma expressão mais periférica que centralizadora” (cf. Rowe, 1985, p. 141-43, tradução nossa).

Essa solução será também adotada e desenvolvida ao longo de quase duas décadas no plano de implantação do Campus do IIT – Illinois Institute of Technology, de 1939-40 (fig. 03-31), onde se veem, entre as edificações e em outra escala, as contrações e dilatações espaciais do espaço do Pavilhão de Barcelona. Nesse plano também se pode observar a monumentalidade urbana de base geométrica e abstrata como a adotada nos projetos não realizados de Mies para a Alexanderplatz, de 1928 (fig. 03-32), e o Reichsbank, de 1933 (fig. 03-33), ambos em Berlim, que consideram o efeito do “jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz” (LE CORBUSIER, 1977b, p. XXVII). Ainda em 1933 Johnson (*apud* Frampton, 1997, p. 281) afirma que, se construído, o Reichsbank teria satisfeito “o novo anseio pela monumentalidade”. Frampton (1997, p. 281) vê no Reichsbank um tipo de “monumentalidade simétrica” e clássica, que contém “uma influência latente” de Schinkel, com uma intenção clara de monumentalização, diferentemente da “assimetria informal” anterior. A obra tardia de Mies é bastante marcada por esse “classicismo” monumental apoiado na técnica e na ideia do *zeitgeist*, em que o caráter artesanal de um projeto como o Pavilhão abrirá espaço à serialização e à adaptação racional dos materiais industriais a seus usos, mas sem perder a direção dada por uma estética de seu tempo.

Rowe (1985, p. 126) pondera que uma arquitetura que pretende expressar o espírito de seu tempo por meio da “construção racional” (a partir do entendimento de Mies de que importam problemas de construção, e não de forma) pressuporia duas hipóteses improváveis: a de que esse espírito é meramente materialista ou tecnológico, ou que esta arquitetura seria tão depurada a ponto de a mera expressão tecnológica ser sua expressão pela incorporação material. Acredito que a arquitetura de Mies se situe na confluência entre a idealização de uma arquitetura que, conforme visto, “plana num nível de consciência altíssimo e rarefeito” (ARGAN, 2004,

p. 73) e a objetividade que deve ser expressa pelos mais arrojados materiais e técnicas construtivas. Quando as linguagens vernáculas e populares começaram a surgir a partir dos anos 1960 Mies se tornou mal compreendido e rejeitado, se tornando um sinônimo da arquitetura do Estilo Internacional. Enquanto outros arquitetos de seu tempo, em especial Le Corbusier, começaram a questionar os limites da técnica enquanto representação e expressão, Mies seguiu em defesa da técnica como meio de expressão, significação e monumentalidade. Talvez como nenhum outro arquiteto moderno, ele segue acreditando que por meio da técnica e do desenho moderno industrial se chegará aos símbolos, sentimentos e evocações que os monumentos da história conseguiram transmitir através das gerações.

A monumentalidade de Mies, que Frampton (1997, pp. 281-82) considera definida pela “tectônica do edifício” e “as qualidades expressivas de uma técnica objetiva de construção, concebida com lógica e executada com rigor” em direção a uma “monumentalização da técnica”, iniciada nos projetos para a Alexanderplatz e o Reichsbank, alimentará projetos que se tornam sua arquitetura mais conhecida e que tem no Seagram Building sua maior consagração. Esse mesmo tipo de monumentalidade estará presente na implantação e nas edificações da Esplanada dos Ministérios, projetadas por Lúcio Costa e Niemeyer a partir de 1956 na modernidade tardia de Brasília.

3.3

Le Corbusier: o futuro da arquitetura em seus arquétipos

Eu sentia com intensidade esta única e nobre tarefa do arquiteto, que é abrir à alma campos de poesia, dispondo com probidade os materiais a fim de torná-los úteis.

Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier). *A Viagem do Oriente*, p. 171.

Vendo a si próprio como agente responsável pela transformação de sua sociedade, o arquiteto moderno ansiava por realizar uma arquitetura que fosse expressão do *zeitgeist* – do espírito de seu tempo. Ele é, segundo Rowe (1985, p. 126, tradução nossa, grifo do autor), o “que intui o que deveria ser, o mediador entre a vida psicológica inconsciente das ‘massas’ e os meios tecnológicos a seu dispor, o vidente, o profeta, o guru.” Mies, conforme proposto por Frampton (1997, pp. 281-88), busca esta expressão pelos “meios tecnológicos a seu dispor”, atingindo por meio deles sua monumentalidade. Le Corbusier, em contrapartida, é visto por Frampton (1977, pp. 271-79) como aquele que conceberá uma monumentalidade por meio do vernáculo.

Será visto aqui que Le Corbusier, que realiza seus primeiros projetos monumentais ainda sob um racionalismo de geometrias ortogonais e volumes puros, embasará seus projetos monumentais a partir do final dos anos 1930 em uma significação destilada na “vida psicológica inconsciente das ‘massas’” (ROWE, 1985, p. 126, tradução nossa, grifo do autor), sem abandonar os meios tecnológicos e a racionalidade. Mies van der Rohe seguirá mais fielmente a fonte formal da abstração, enquanto Le Corbusier, sem negá-la, incorpora figurações, arquétipos e imagens de mais fácil empatia, que podem ter sido motivos de sua melhor aceitação como influência às manifestações arquitetônicas que surgem a partir da década de 1960.

Enquanto Mies processa aquisições culturais centenárias da escola do norte europeu, Le Corbusier, com o passar dos anos, assume mais firmemente sua filiação cultural mediterrânea. Isto não impede entre eles várias concordâncias: ainda que cada qual a seu modo, ambos desenvolverão obras que exibem o que Rowe (1985, p. 141) denomina “o espaço do Estilo Internacional”, no qual as funções de suporte e fechamento de espaços se distinguem, com renovado entendimento do papel da coluna, da parede e do teto. Obras como a casa em Garches (1926-28) e o foyer do

Centrosoyus em Moscou (1928-36) (figs. 03-34; 03-35; 03-36; 03-37), de Le Corbusier, ou a casa da Exposição da Construção de Berlim em 1931, de Mies, apresentam, segundo Rowe este tipo de espaço.

Até a Segunda Guerra, o “Estilo Internacional”³⁷⁶, conforme havia sido definido por Hitchcock e Johnson em 1932 para a exposição *Modern Architecture - International Exhibition*, não significava a arquitetura padronizada que, poucas décadas depois, se tornou a fórmula fácil adotada para o grande número de construções até em países mais distantes do eixo Europa-EUA. Na exposição e no respectivo catálogo, realizados pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Mies e Le Corbusier receberam especial atenção. Mies é representado por obras do início da década de 1920 em que a forma e o espaço modernos são resolvidos com o uso de materiais tradicionais como o tijolo (o projeto da casa de tijolos de 1923³⁷⁷) ou obras mais recentes, nas quais são evidenciados materiais e técnicas modernos (o Pavilhão de Barcelona (1928-29), a casa Tugendhat (1928-30), entre outras). Le Corbusier parece participar de um desenvolvimento contrário ao de Mies: os projetos menos recentes parecem ter uma aparência mais moderna que os projetos recém-realizados.

Na exposição, além da modernidade inequívoca presente na Casa Stein (1926-28), em Garches, na Casa Savoye (1929-30) (fig. 03-38), em Poissy, e na cobertura para Charles de Beistégui (1931) (fig. 03-39), na avenida Champs Elysées de Paris, são também apresentados projetos que exibem uma modernidade ambígua, trazida pela casa projetada para Hélène de Mandrot (1930-32), em Le Pradet (próximo a Toulon), ou o Pavilhão Suíço (Alojamento para os Estudantes) da Cidade Universitária em Paris, de 1932, onde a utilização de materiais naturais brutos aparentes sinaliza um trajeto que será posteriormente chamado Brutalismo (principalmente pelo uso do concreto armado bruto).

Enquanto os projetos da década de 1920 são claras representações da “civilização maquinista”, aqueles desenvolvidos na década de 1930 a partir de materiais

³⁷⁶ O termo em sua concepção original era aplicado a uma arquitetura que possuía características que transcendiam fronteiras nacionais, com a “convergência”, ocorrida “conscientemente ou não” (HITCHCOCK; JOHNSON, 1932, p. 21), para uma arquitetura que, embora realizada em diversos países, partilhava questões técnicas e estéticas. Ver Tournikiotis, 1999, pp. 138-141. Apenas posteriormente o termo passou a ter conotação negativa.

³⁷⁷ No catálogo esta casa aparece com a data de 1922. Obras mais recentes como *História Crítica da Arquitetura Moderna*, de Kenneth Frampton, datam este projeto como sendo do ano de 1923.

naturais brutos carregam simbolizações quase opostas às dos projetos que os antecederam. Eles serão considerados os conformadores, por parte de Le Corbusier, de uma “monumentalização do vernáculo” (FRAMPTON, 1977, pp. 271-79). Este redirecionamento conceitual é associado por críticos e arquitetos como James Stirling (*apud* FRAMPTON, 1997, p. 273) a um descontentamento de Le Corbusier com os rumos da arquitetura moderna. Frampton (1997, p. 271) observa que estas tendências em Le Corbusier se dão desde os projetos da casa Mandrot e da casa Errazuriz (não construída), no Chile, de 1930:

Esse rompimento com a estética dogmática do Purismo (já antecipada pela pintura de Le Corbusier em 1926) coincide com o ponto conceitual em sua carreira em que ele começou a abandonar sua crença no funcionamento inevitavelmente benéfico de uma civilização da era da máquina.

A poética que Le Corbusier desenvolve nos anos 1920 e 1930 conjuga fatores que começam a surgir em seus trabalhos e estarão presentes em sua obra arquitetônica monumental. O primeiro seria a relação, mesmo que ao modo moderno, com aspectos culturais regionais, o que coloca Le Corbusier em posição destacada no quadro mais típico do funcionalismo racionalista de base formal abstrata. O segundo seria a influência do Purismo e desenvolvimentos posteriores em sua produção em pintura, e em menor escala em escultura, , sobre sua arquitetura e urbanismo,. Um terceiro aspecto seria a conjugação de uma forte concepção moderna de projeto com os ensinamentos acadêmicos recebidos pelo arquiteto, mas na qual métodos como a “composição” e o uso de “traçados reguladores” podem ser empregados, mas sob intenção decididamente moderna. E por fim a inclusão das noções modernas de espaço-tempo e da fenomenologia da percepção, que marcam uma arquitetura que necessita da presença humana para sua plena realização. A conjugação destes fatores aliada à intenção da criação de uma obra pertencente a seu tempo, por meio do uso de novos materiais, técnicas e modos de resolução de problemas surgidos com a própria modernidade tem nos projetos de caráter monumental e simbólicos maiores possibilidades para sua expressão. As bases de seus projetos monumentais se encontram, entretanto, em obras de menor porte, como as Casas Puristas, que permitiram ao arquiteto o desenvolvimento de ideias e formas.

3.3.1 As Casas Puristas – Anos 1920

O Purismo³⁷⁸ do final dos anos 1910 se torna para Le Corbusier campo de aplicação de conceitos que, uma vez resolvidos na tela da pintura, abrem caminho, algum tempo depois, para desenvolvimentos correspondentes em seu trabalho como arquiteto e urbanista, em especial nas várias obras de cunho simbólico e monumental, o que fica evidente quando são comparados projetos realizados no início da década de 1920 com aqueles do final desta e início dos anos 1930. À medida em que as ideias puristas iniciais vão se desdobrando também há novos desenvolvimentos arquitetônicos: a liberdade de criação permitida pela pintura e pela escultura parecem encorajar o arquiteto a concepções mais livres e que lhe colocam em posição de independência em relação a tendências funcionalistas já excessivamente dogmáticas, como as defendidas por Hannes Meyer (1889-1954)³⁷⁹ no manifesto *Construir*, de 1928³⁸⁰.

A tela Purista (fig. 03-40) era concebida, segundo Le Corbusier (2006, p. 43, tradução nossa), por meio de um processo de “composição” em uma organização geométrica “pela aplicação de sistemas modulares e reguladores que dão à obra um ritmo unitário, uma coesão perfeita de todos os detalhes, uma sensação geral de ordem.”. A arte de vanguarda purista utiliza, portanto, métodos da tradição da pintura, mas em síntese moderna. O processo que se dá na tela de pintura também ocorre de modo mais informal em sua futura obra escultórica e o influencia em sua prática projetual arquitetônica.

Green (1970, pp. 49-51), Batchelor (1998, pp. 24-25) e Rowland (1977, p. 153) discorrem sobre a composição por meio da Seção Áurea que se realiza nas

³⁷⁸ As bases teóricas do Purismo, reunidas no livro *Depois do Cubismo*, foram concebidas e publicadas a partir de 1918 por Le Corbusier (que ainda adotava seu nome Charles-Edouard Jeanneret) e o pintor Amédée Ozenfant. A aplicação desta teoria se dá por meio das pinturas Puristas realizadas por Le Corbusier, Ozenfant, Léger e outros. Ao longo da década de 1920 a atividade da pintura ocupa grande parte do tempo de criação de Le Corbusier e, ainda que menos reconhecida em sua trajetória, alimenta formalmente sua produção arquitetônica e urbanística.

³⁷⁹ Arquiteto suíço que dirigiu a Bauhaus entre as direções de Gropius e Mies van der Rohe.

³⁸⁰ Neste manifesto (1980, p. 117-19, tradução nossa) encontram-se afirmações bastante radicais como: “Todas as coisas neste mundo são produto da fórmula: (função versus economia).”, “Construir é um processo biológico. Construir não é um processo estético.”, ou “Não há justificativa para a arquitetura como um ato emocional do artista.”

telas Puristas de Le Corbusier³⁸¹ (fig. 03-41), onde são arranjados, por meio da geometria, o que esse arquiteto denomina “*objets-types*” – objetos cotidianos que carregam significados intrínsecos de elementos que correspondem em sua atualidade a uma síntese obtida por um processo de purificação formal³⁸². Nas superfícies das telas de Le Corbusier, Ozenfant e outros pintores os *objets-types* são dispostos por meio de composições, como naturezas-mortas – como as frutas, vasos e outros objetos arranjados pelo pintor para a realização deste tema artístico – mas sob uma organização racional e uma ordem matemática.

Estes objetos são correspondentes concretos dos ideais de perfeição e progresso que o Positivismo engendrou, em um processo que terminava por requalificar a própria noção da natureza³⁸³, sob a noção do “aperfeiçoamento crescente”, que pretende suplantar a própria natureza, conforme observado por Husserl (2012, p. 33). A relação entre a natureza, o número e a pessoa, subjacente na proposta Purista encontra ecos desde o pensamento renascentista até o então recente Positivismo de Comte. A intenção, por parte dos Puristas, era a da concepção de uma obra ao mesmo tempo baseada na evocação do sentimento da arte, nas leis da geometria, mas também naquilo que eles compreendiam serem as leis da natureza. Combinar-se-iam então na tela Purista sensação, racionalização e natureza.

Na arquitetura ligada a esta estética – as residências dos anos 1920 como a casa Savoye, a casa Stein-De Monzie, a casa La Roche-Jeanneret, entre outras, denominadas suas “Casas Puristas” – Le Corbusier utiliza e recomenda os traçados

³⁸¹ Ambos mostram traçados reguladores sobre pinturas de Jeanneret (Le Corbusier) e Ozenfant, extraídos de páginas do número 17 da revista *L'Esprit Nouveau* (1922).

³⁸² Os *objets-types* representados nas telas Puristas eram objetos do mundo real cujo uso através de gerações levou ao apuro de sua forma. Seu uso exigiu a depuração formal que os levou à perfeição. Apesar de sua vulgaridade eles são condensações do espírito da civilização ocidental em uma suposta evolução que atingia seu ápice no século XX. São garrafas, pratos, copos, instrumentos musicais e outros objetos que têm sua “beleza” dada pela utilidade e pelo refinamento constante de sua forma. Nota-se que para esse entendimento Le Corbusier se alimenta da ideia platônica, presente no *Hípias Maior*, da afinidade existente entre o belo, o bom, o útil e o verdadeiro. Ver Platão, *Diálogos* (*Hípias Maior*), p. 281-396.

³⁸³ A natureza, segundo Husserl (2012, p. 17), vinha passando por um processo de matematização que tem um ponto chave em Galileu: a natureza “torna-se – em termos modernos – também uma multiplicidade matemática”.

reguladores³⁸⁴, conforme estudado por alguns críticos e historiadores³⁸⁵. Le Corbusier (2006, p. 43, tradução nossa)³⁸⁶ não nega a ligação entre a arte e a arquitetura puristas: “Na plástica – arquitetura, pintura, escultura – o purismo se manifesta: [...] O arquiteto purista deve ser construtor atento, sábio, experiente. Ele deve ser escultor, gerando as formas sob a luz.”

Nesse período ele apresenta várias inovações formais e espaciais, com o uso de novos materiais por meio de técnicas de construção modernas e sofisticado sistema de simbolização. A compreensão dos espaços, plantas e fachadas requer exercícios complexos de abstração mental que, além de observados pela consciência, devem ser sentidos fenomenalmente por meio do número. Le Corbusier defendia, com Ozenfant (2005, pp. 61-62), em 1918:

Admitamos que o olho é um ressoador: ele tem um coeficiente individual como todo ressoador e será sensível a ondas compreendidas entre certos números. [...] Acreditamos que a sensação de beleza, de indiferença ou de feiura provém do acordo, da coincidência ou do desacordo entre os números de vibrações do objeto e os números do órgão perceptivo.

Esta redução de sensações a dados numéricos³⁸⁷, um entendimento que hoje soa bastante radical, carregava outro significado no período dos manifestos propostos pelas vanguardas artísticas, um tempo de experimentações assim descrito por Stangos (1993, p. 7): “No começo do século, a evolução aparentemente regular e tranquila no terreno das artes pareceu subitamente rompida. [...] O questionamento

³⁸⁴ Em *Por uma Arquitetura*, Le Corbusier observa a ordenação dada por traçados reguladores em obras históricas como o Capitólio, de Roma, a Catedral de Notre-Dame, de Paris e o Petit Trianon, de Versalhes. Ilustra também estes traçados em seus projetos, como na casa Schwob, de 1916, na residência Ozenfant, de 1923, e na casa La Roche-Jeanneret, de 1924.

³⁸⁵ Em 1947 Rowe (1985, pp. 01-28) relaciona a arquitetura de Le Corbusier com a matemática e a história da arquitetura³⁸⁵; Rowland (1977, pp. 156-60) e Colquhoun (2004, pp. 165-66) relacionam os arranjos dos “*objets-types*” nas telas Puristas de Le Corbusier com as composições com formas (como, por exemplo, os corpos de escadas ou rampas) presentes em suas casas da década de 1920 (fig. 03-38); posteriormente Forster (1998, pp. 462-85) também atentar-se-á para os aspectos composicionais e baseados na geometria nas casas de Le Corbusier deste período.

³⁸⁶ Essa defesa é feita em um artigo publicado em 1922 na revista *Zivot*, de Praga.

³⁸⁷ Já no final da década de 1920 este aspecto começa a ser contestado pelo próprio Le Corbusier tanto em sua pintura quanto em sua arquitetura e seu urbanismo.

e a rejeição do passado [...] equivaleram a uma verdadeira revolução.” O rigor a que se chega nas propostas Puristas de Le Corbusier – na pintura ou na arquitetura – deveria proporcionar ao observador ou usuário o prazer estético gerado pela pureza da forma geométrica organizada na tela ou no espaço: “Em busca das leis da harmonia, trata-se então para o geômetra, tanto quanto para o artista, de definir os eixos de ordenação” (Ozenfant; Jeanneret, 2005, pp. 65-66). Apesar de seu estatuto de arte, a pintura Purista não nega, portanto, a ciência. Ao contrário, é confluência entre ciência e arte, onde também são incluídas sensações e interferências dos arquétipos, da memória e de conhecimentos adquiridos:

... este [o sentido visual] não passa de um simples transmissor ao cérebro que, por sua vez, justifica a qualidade dessas sensações e que, por um jogo complicado de associações, de lembranças etc., liga-as às sensações hereditárias ou adquiridas. (Ozenfant; Jeanneret, 2005, p. 68).

A arte Purista baseava-se em uma conjugação da abstração por meio de linhas e formas com o arranjo e a representação de objetos que deveriam simbolizar a civilização, a matemática, o número, o espírito de criação humano e a própria arte. A arquitetura Purista de Le Corbusier lança mão destes mesmos processos de composição para a criação do volume arquitetônico e dos elementos que o formam, da geometria pura por meio do uso de prismas, cones, cilindros etc. (figs. 03-42 e 03-43)³⁸⁸. Estas geometrias, assim como os *objets-types*, deveriam conter significados. Para tentar chegar à simbolização social e à comunicação eles deveriam ser entendidos como arquétipos da humanidade que carregam em si significados intrínsecos. Na abstração formal necessária à arquitetura moderna o papel desempenhado nas telas de pintura pelos *objets-types* é realizado pelos volumes elementares, considerados como “existentes na natureza”, levados à perfeição pelo intelecto e compreendidos sensorialmente por sua pureza e seu sentido de arquétipo. Le Corbusier (1977b, p. 99) assim define:

³⁸⁸ Le Corbusier, certamente compreendendo o alto grau de sofisticação intelectual destas teses, as defende textualmente (utilizando o importante amparo das imagens) nos números da Revista *L'Esprit Nouveau*, propagadora das ideias de seu grupo.

A beleza? É um imponderável agindo somente pela presença formal das bases primordiais: satisfação racional do espírito (utilidade, economia); em seguida, cubos, esferas, cilindros, cones etc. (sensorial). Depois... o imponderável, as relações que criam o imponderável;

A compreensão universal desses volumes – trapézios, cilindros etc. – formados pelas geometrias das escadas, rampas, sacadas etc. não evitava dificuldades de simbolização para o âmbito mais geral e público. O inevitável elitismo intelectual deste arcahouço complexo poderia funcionar como meio de comunicação para projetos voltados a uma determinada classe, como era o caso dos proprietários dessas casas Puristas, mas dificilmente seria compreendido em projetos de ordem pública ou institucional, em que se pretendesse qualquer tipo de simbolização social ou monumental, nos termos em que a monumentalidade era então entendida pelo público geral e mesmo por grande parte dos arquitetos e críticos³⁸⁹. Para monumentos, onde seria necessária a significação social, a simbolização pela geometria se torna, assim, um tanto complicada.

Em *La Peinture Moderne*, publicado em 1925, Le Corbusier (*apud* Banham, 2013, p. 335), reconhecendo a necessidade de comunicação da arte com o público, defende a ideia presente na pintura Purista de representação de objetos reais, em vez da abstração proposta pelos neoplasticistas:

Estes [elementos existentes nas pinturas] não podem ser mais os símbolos abstratos ou convencionais da escrita ou da matemática, os quais não são apreendidos por quem não conhece o código, mas têm de ser fatos condicionados de tal maneira que estimulem eficazmente nossos sentidos e também interessem a nossas mentes. [...] É por isso que o Purismo começa com elementos escolhidos dentre objetos existentes, extraíndo suas formas mais específicas.

³⁸⁹ Le Corbusier (1977b, p. 97-99) declara, entretanto, que “A harmonia e a proporção solicitam o intelecto, atraem o homem culto. O camponês gosta do ornamento e pinta afrescos.”

A transposição de sentidos de objetos visando à comunicação não é, no entanto, tão simples no domínio da arquitetura moderna como pode ser na pintura Purista. Apesar das dificuldades de comunicação da arquitetura de base formal abstrata, Le Corbusier tentará em suas casas Puristas se expressar simbolicamente por meio da oposição radical ao ecletismo. Para ele, que define (1977b, p. 149) no início dos anos 1920 que “Arquitetura existe quando há emoção poética”, não existe arquitetura sem expressão. Para tornar as casas Puristas veículos de expressão simbólica, buscará conciliar dualidades existentes em seu pensamento: por um lado, define (1977b, p. 65) que “uma casa é uma máquina de morar”; por outro, por serem arquitetura, e não apenas construção³⁹⁰, almeja para estas casas a transmissão de significados.

Segundo declarações próprias, seu método de projeto inclui a geometria por uma organização espacial que incorpora os conceitos acadêmicos de “composição”³⁹¹ e de “traçados reguladores”³⁹², aos quais Le Corbusier dará, entretanto, a tensão e o dinamismo modernos por meio de jogos entre volumes, angulações, uso de diagonais e separações, reuniões e interseções no plano e no espaço. As formas que na tela de pintura determinam planos de cor se tornam, na arquitetura, os volumes no espaço tridimensional, onde cada um se comportará diferentemente em relação à luz e ao conjunto. Aos “*objets-types*” da tela corresponderão os elementos arquitetônicos: volumes geométricos primários e formas desenvolvidas a partir de abstrações matemáticas.

³⁹⁰ Le Corbusier define: “A arquitetura é um fato de arte, um fenômeno de emoção, fora das questões de construção, além delas” (1977b, p. 10)

³⁹¹ Ao longo do século XX, o termo “composição” e o modo de concepção projetual ao qual corresponde foram deixando de ser ensinados em escolas de arquitetura e utilizados na prática projetual. Mas a composição arquitetônica era um método de projeto usual para arquitetos que se formaram sob o padrão de ensino acadêmico francês. Em *Precisões*, publicado em 1930, Le Corbusier (2004, p. 129) sugere cinco “fatores” para a concepção do Plano da Casa Moderna: Classificação, Dimensionamento, Circulação, Composição e Proporcionamento.

³⁹² No capítulo *Os Traçados Reguladores*, de *Por Uma Arquitetura*, Le Corbusier defende: “O traçado regulador é uma satisfação de ordem espiritual que conduz à busca de relações engenhosas e de relações harmoniosas.” (LE CORBUSIER, 1977b, p. 47). Cita um texto de Blondel e mostra os traçados reguladores em obras como a Porta Saint Denis, deste arquiteto, e outras obras como a Catedral de Notre Dame e o Petit Trianon. Cf. Green, 1987, p. 120, o texto original, *Les Tracés Régulateurs* foi publicado em *L'Esprit Nouveau*, n. 5, de fevereiro de 1921.

Estes volumes, nominalmente o cilindro, a pirâmide, o cubo, o paralelepípedo e a esfera, expostos em um desenho de *Por uma Arquitetura* (fig. 03-42)³⁹³, tiveram uma utilização ao longo da história da arquitetura que lhes teria garantido o papel de formas condensadoras da civilização ocidental. Seriam formas que, como os *objets-types* de sua pintura ou os monumentos da Roma Antiga³⁹⁴, se valem de um conjunto de signos visuais cuja compreensão, por meio de exercícios de abstração, foi garantida por seu próprio uso e presença na civilização. Sua simbolização se daria por meio de um processo que tem origem na noção do arquétipo. Por se tratarem de arquétipos, esses volumes geométricos teriam deixado de se comportar como símbolos abstratos para se tornar elementos de estimulação sensorial e intelectual, passando a fazer parte do mundo das sensações e da comunicação: “A geometria é a linguagem do homem.” (LE CORBUSIER, 1977b, p. 44).

3.3.2 Elementarização

A ideia da síntese da sensação visual em volumes básicos não surge com Le Corbusier. Antes dele Cézanne a havia considerado, tendo escrito em uma carta a Émile Bernard em 1904 (cf. Loran, 1963, p. 8, tradução nossa) uma declaração que abre caminhos para as artes abstratas e a arquitetura moderna: “Interpretar a natureza em termos do cilindro, da esfera, do cone; pôr tudo em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, retroceda a um ponto central”. A natureza é compreendida como que composta por elementos e o pintor é aquele que em suas telas organiza estes elementos para provocar as sensações. O que Cézanne “elementariza” em suas telas é ampliado em escala arquitetônica e urbana nas obras de Le Corbusier, com volumes básicos que se articulam para a conformação do todo arquitetônico, sempre em busca de sensações.

Mies van der Rohe também toma este tipo de procedimento em seus projetos, fazendo, principalmente nos anos 1920, com que os volumes que compõem as paredes, divisórias, tetos, lajes e pilares sejam percebidos quase como superfícies.

³⁹³ Presente no capítulo *A Lição de Roma* (LE CORBUSIER, 1977b, p. 108). É uma parte do desenho apresentado na página 43 do primeiro número da Revista L’Esprit Nouveau, de 1920.

³⁹⁴ Abaixo destes volumes geométricos Le Corbusier representa monumentos Romanos formando uma composição livre – o Coliseu, a Pirâmide de Caio Céstio, o Circo Máximo, entre outros.

Eles serão os “elementos de arquitetura”, com os quais realiza suas composições, tendo no neoplasticismo e no suprematismo suas fontes. Le Corbusier mescla desenvolvimentos recentes da arte que se via na França com a tradição racional arquitetônica desse país. Banham defende que os arquitetos modernos se utilizavam de conceitos como o que Guadet (*apud* Banham, 2013, pp. 35-36) denomina “elementos de composição” (*grosso modo*, seriam os compartimentos ou volumes de uma edificação). Le Corbusier incorporará na modernidade de suas casas Puristas “elementos de arquitetura” e “elementos da composição”: tudo faz parte de uma relação entre volumes, seja na escala do pilar ou de cada bloco do conjunto. O efeito plástico se torna dinâmico e baseado no jogo e na experiência fenomenológica da montagem, remetendo à ideia da colagem na arte moderna. A percepção arquitetônica se torna momento de observação e participação ativa e decididamente moderna. Em sua obra monumental, esta característica permitirá uma tensão em que o “valor de novidade” pode se fundir ao “valor histórico” (RIEGL, 2014).

Emil Kaufmann relembra, no entanto, que a composição arquitetônica em blocos não surge com o Movimento Moderno, mas com os chamados “arquitetos revolucionários”: Boullée, Ledoux e Lequeu³⁹⁵. Para Kaufmann (1981, p. 31, tradução nossa, grifo do autor) nos anos que decorrem entre 1770 e 1790 há uma “ruptura clara e consciente” e um “passo decisivo para uma nova *autonomia*”:

No momento em que, com a Declaração dos direitos do homem, são afirmados os direitos do indivíduo, no momento em que, no lugar da antiga moral heterônoma, Kant institui a ética autônoma, Ledoux lança os fundamentos da arquitetura autônoma. Assim como Kant, Ledoux era intimamente convencido de que as ideias novas traziam uma revolução.

Inversamente ao pensamento barroco, Ledoux³⁹⁶ promove, segundo Kaufman (1981, pp. 33-38, tradução nossa), uma “arquitetura autônoma”, onde “a

³⁹⁵ Este termo foi utilizado por Kaufmann no livro *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, de 1952.

³⁹⁶ Ledoux, segundo Kaufmann (1981, pp. 33-38, tradução nossa), nega a “arquitetura heterônoma”, marcada pelo “encadeamento barroco”, em que as partes devem ser dispostas sempre tendo em consideração uma “*forma global*” e em que a arte está sempre ligada a outros domínios que não o dela própria e o artista deve se inspirar em elementos externos aos domínios da própria disciplina.

edificação principal domina o todo, mas a unidade se dissolve em uma *multiplicidade de partes independentes*” e o “encadeamento é substituído pelo sistema da *composição pavilhonar*, que a partir desse momento, se torna predominante: é a livre associação de unidades autônomas” (fig. 03-44). Kaufmann vê Le Corbusier, após movimentos iniciais por Berlage e Loos, como o “protagonista mais consciente” dos princípios revolucionários que se seguiram ao longo do século XIX³⁹⁷.

Observo que, mesmo que influenciado pela tradição francesa, Le Corbusier opera esse jogo das partes de modo muito mais livre e dinâmico que seus antecessores históricos. Apesar de alguns de seus projetos trabalharem a ideia de partes independentes que se conectam, o modo aberto e fluido com que isso acontece impõe a marca de produto do século XX e, diferentemente dos volumes anteriores, nos quais os limites volumétricos se “fecham” como forma ou volume, em Le Corbusier os blocos se articulam como nas esculturas e colagens da arte de seu tempo.

As diferenças em relação à transparência que Rowe e Slutsky³⁹⁸ (1985, pp. 166-71) observam entre a Casa Stein-De Monzie, em Garches e o edifício da Bauhaus em Dessau, de Walter Gropius servem de parâmetro para uma comparação entre as propostas elementaristas de Le Corbusier e aquelas dos arquitetos do norte da Europa. Para Rowe e Slutsky, o edifício da Bauhaus se aproxima dos desenvolvimentos de Moholy-Nagy e sua ênfase nas propriedades dos materiais e nos efeitos gerados por seus aspectos físicos. Tanto Gropius quanto Moholy-Nagy, segundo Rowe e Slutsky, teriam sido influenciados pelo *De Stijl* e o Construtivismo Russo.

O elementarismo que se observa na obra de Mies é fruto deste ambiente do norte europeu. Conforme visto, ele se fundamenta no jogo dos “elementos de arquitetura” e cria o espaço moderno a partir da abertura e fluidez permitidas pela presença de pontos, retas, planos que criam para esse espaço uma definição deliberadamente imprecisa. A casa em Garches estaria, por sua vez, segundo Rowe e Slutsky, mais próxima das descobertas cubistas da criação do espaço a partir do

³⁹⁷ Apesar de seu título – *De Ledoux à Le Corbusier* – o livro de Kaufmann, escrito em 1933, só apresenta aspectos da arquitetura moderna em seus dois últimos longos parágrafos. Citando Neutra, o historiador afirma (1981, pp. 94-96, tradução nossa) que a arquitetura moderna acrescentou às ideias iniciais da arquitetura autônoma “a predileção pelas formas simples e as tentativas de estabelecer a construção em relação íntima com a paisagem”. O único projeto de Le Corbusier citado por Kaufmann é a *Cidade Mundial*, cujos idealismo e sentido de ética e humanidade são comparáveis aos da *Cidade Ideal* de Ledoux.

³⁹⁸ Robert Slutsky, pintor abstrato norte-americano e teórico da arquitetura (1929-2005).

plano (da tela de pintura), com uma noção de transparência que se cria por interpenetrações e interferências, mais que pela transparência literal dos materiais.

Le Corbusier trabalha com volumes e espaços que podem se apresentar definidos como ambientes em si e também interconectados entre si. As estratégias de interpenetração, justaposição ou união, criando o jogo dinâmico, se dão tanto entre os próprios blocos que compõem o todo quanto entre os espaços sugeridos por esses blocos. O espaço é, assim, um espaço que se cria e que se gera como fenômeno, e não um espaço dado *a priori*. É criado pelo ato intelectual, a partir do fenômeno da presença ativa do observador nesse espaço. O modo com que Le Corbusier articula os blocos e espaços se realiza a partir da noção moderna do “espaço-tempo”, na qual pontos de vista específicos por serem criadores da perspectiva ideal, predominante e pré-determinada deixam de ser protagonistas, abrindo-se a possibilidade a outros inúmeros pontos de vista, definidos pelo próprio caminhar, ao longo da *promenade architecturale* (fig. 03-38).

Este aspecto da modernidade, e não apenas de Le Corbusier, é tratado por Giedion (2004, p. 26) como aquilo que define a terceira concepção do espaço, observada a partir do século XX. As ideias da inclusão do tempo como quarta dimensão e dos pontos de vista relativos, e não absolutos e únicos, se ligam às possibilidades que a abolição do “encadeamento barroco” e a adoção da “multiplicidade de partes independentes”, conforme descritas por Kaufmann, permitiram. Tudo é reprocessado em uma arquitetura nova, em que também são absorvidas e transformadas conquistas modernas das outras artes visuais. Por seu próprio caráter necessariamente tridimensional, a arquitetura seria a arte na qual as teorias cubistas de “representação espacial” e as teorias futuristas de “investigação do movimento” (GIEDION, 2004, p. 473), desenvolvidas nas suas telas e esculturas, se concretizariam de modo pleno, contando com o ato efetivo da presença humana em seu deslocamento no tempo-espaço.

Como será visto adiante, os projetos monumentais de Le Corbusier são exemplares quanto à manifestação destes aspectos, sendo que nos projetos apresentados na passagem entre os anos 1920-1930 ainda não existe por parte de Le Corbusier a desconfiança quanto à máquina, a tecnologia e a própria arquitetura moderna em seu papel de transformadora da sociedade. Apesar da grande escala, a linguagem e gramática arquitetônicas são similares às adotadas nas casas puristas e sua pintura de então.

Os percalços e debates gerados pelos projetos monumentais naquela passagem de década parecem ajudar a consolidar em Le Corbusier o entendimento dos limites da linguagem abstrata, ou mesmo de transposições figurativas mais simples, para se realizar obras que, além de seus valores “de novidade” e “de arte”, seriam recebidas comunitariamente como bens culturais de seu tempo e lugar e incorporariam, com o tempo, os valores “de antiguidade” e “histórico” (RIEGL, 2014). Sem essa conjunção de valores, suas obras poderiam ser apenas grandiosas, meras construções de grandes dimensões. Mas antes de consolidar estes entendimentos Le Corbusier ainda aposta na máquina como imagem de seu tempo, na imagem abstrata como capaz de comunicação e no poder da racionalidade traduzida em linhas abstratas, volumes e formas geométricas puras e em métodos de projeto racionalizados. Esses aspectos serão vistos na Sede da Liga das Nações, no Centrosoyus e no Palácio dos Sovietes.

Enquanto a obra de Mies irá sempre remeter aos próprios desenvolvimentos realizados pelo arquiteto, a obra de Le Corbusier funciona dentro de claro mecanismo de ação e reação aos eventos históricos e sociais, o que é potencializado por sua postura muitas vezes contundente na propagação do Movimento Moderno. Le Corbusier reage forte e imediatamente aos embates conceituais de seu tempo, operando a partir de inflexões de posturas ou direcionamentos paralelos e respondendo imediatamente e de modo incisivo às contradições da modernidade. Isso, a meu ver, o coloca mais à frente que Mies no campo de batalha entre as propostas por uma monumentalidade moderna, que ele defende e representa, e a monumentalidade voltada ao academicismo e à tradicional noção de grandiosidade, que ele combate. Até o início dos anos 1930 Le Corbusier já havia participado de três situações conflituosas em que se apresentavam questões da monumentalidade na arquitetura moderna³⁹⁹. O primeiro destes eventos foi a inscrição, e posterior desclassificação, de seu projeto monumental moderno no concurso para a Sede da Liga das Nações (1926-27). Em 1928-29 adota a forma ancestral do zigurate para o Museu do Mundo no projeto para a “Cidade Mundial” – o Mundaneum⁴⁰⁰ – e recebe críticas negativas do crítico tcheco Karel Teige pelo uso de uma forma que corresponderia a um retrocesso classicista. Em 1931, Le Corbusier sai vitorioso do concurso para o Palácio

³⁹⁹ Ver Tim Benton, 1987, pp. 164-199.

⁴⁰⁰ Ver Baird, 1998, pp. 585-615. Este autor afirma (p. 580) que, embora Le Corbusier afirme que sua resposta se deu em 1929, só foi encontrada a publicação de 1933.

dos Sovietes, em Moscou, apresentando um projeto de monumentalidade moderna, mas seu projeto é desclassificado em 1933 em favor do projeto acadêmico do russo Boris Iofan e outros.

3.3.3

Monumentos Modernos: A Sede da Liga das Nações – 1926-27

O concurso para a Sede da Liga das Nações (ou Palácio da Sociedade das Nações) (figs. 03-45; 03-46), em 1926-27, previa a ocupação de uma grande área às margens do lago Léman, na cidade de Genebra, Suíça. Enquanto Mies busca com o Pavilhão de Barcelona criar um monumento em uma pequena edificação, onde a forma se dilui para a configuração de um novo tipo de espaço, Le Corbusier irá, nesse projeto de grandes dimensões⁴⁰¹, mas também na intenção de uma espacialidade renovada, recorrer à articulação de volumes para a significação moderna de uma instituição.

Neste projeto, que é desclassificado para dar lugar a um projeto no estilo neoclássico internacional, Le Corbusier e o arquiteto Pierre Jeanneret, seu primo, definem a criação dessa nova espacialidade a partir de formas plásticas e elementos arquitetônicos que se articulam – blocos, espaços, pilares, elementos construtivos – mas também técnicas e materiais modernos e a multiplicidade de visadas e relações sensoriais. Em um arranjo relativamente simples, Le Corbusier tenta criar “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz” (LE CORBUSIER, 1977b, p. 13), teorizado em 1921 nas páginas da revista *L'Esprit Nouveau*. No primeiro número desta revista (em 1920, em artigo republicado em *Por uma arquitetura*, pp. 11-40) ele afirma a importância do volume e das formas primárias para a arquitetura: “Nossos olhos são feitos para ver as formas sob a luz. As formas primárias são as formas belas porque se leem claramente.” Em 1926 ele reafirma (2006, p. 51, tradução nossa): “A arquitetura é função da luz; é um fenômeno plástico sob a luz. Sem a luz, não se vê. Se não se vê, não se sente. Não há emoção arquitetural sem a luz.”

Esses volumes são facilmente legíveis: o prisma puro (para os edifícios em

⁴⁰¹ Depois do projeto urbanístico de 1922 para a *Cidade Contemporânea de 3 Milhões de Habitantes*, no qual se observava uma monumentalidade dada pelas dimensões, formas e articulações de espaços, esta foi uma das primeiras oportunidades em que Le Corbusier trabalhou em uma escala de grandes dimensões e com programa extenso.

que era requisitada a altura e onde se instalariam escritórios e salas do secretariado), o cilindro (para um volume baixo junto ao bloco do secretariado), o tronco de pirâmide, porém disposto horizontalmente (para o grande auditório), além de uma seção de tambor (para os escritórios da presidência da organização, situados junto às margens do lago)⁴⁰². As imagens apresentadas no concurso mostram um conjunto marcado pela assimetria⁴⁰³ e visadas múltiplas, como também desenvolvia Gropius na mesma época para a sede da Bauhaus em Dessau. Essa assimetria e toda a expressão formal do conjunto eram manifestações contra uma monumentalidade classicizante, baseada no discurso figurativo ou nas ordens arquitetônicas do século XIX. A Sede da Liga das Nações quer mostrar que a nova monumentalidade só poderia se manifestar por meios modernos.

Le Corbusier busca uma monumentalidade em que o elemento da civilização se impõe sobre os elementos naturais: em uma imagem (fig. 03-47) de *Por uma arquitetura* se distinguem facilmente quatro faixas de igual peso como uma pintura de paisagem em que os elementos se dividem em quatro áreas de diferentes cores e faturas. Há nela a representação das texturas naturais e orgânicas das três camadas dadas respectivamente pelo lago Léman, pela cadeia de montanhas e pelo céu, interrompidas em contraste pela textura, de predominância horizontal e marcada pela ortogonalidade e a divisão geométrica, dos blocos de edificações da Liga das Nações, que definem a inserção da civilização racional e moderna na paisagem natural. O aspecto de bloco contínuo em contraposição à paisagem natural é tomado, entretanto, a partir de vistas do lago, uma vez que Le Corbusier procura, por meio da implantação sobre pilotis, garantir ao observador no nível do terreno a vista livre através das várias parcelas em que se divide a área. Há tanto a ideia do parcelamento do espaço em frações de diferentes características – dado pelo caminhar ao longo da entrada, passando pelo pátio *à redent* em direção a outro espaço aberto por onde se acessa o bloco da Assembleia – como a ideia do espaço contínuo oferecido àqueles caminhantes no nível dos pilotis.

A estratégia utilizada permite que se tenham duas percepções antagônicas:

⁴⁰² Frampton (2001, p. 81) esclarece que a divisão do Palácio em um bloco para o Secretariado e um bloco para a Assembleia foi estipulada como requisito no concurso.

⁴⁰³ Na imagem (fig. 03-45) que Le Corbusier (1977b, p. xx) publica a partir da terceira edição (1928) de *Por uma Arquitetura* se observa, no entanto, uma grande área livre a leste, prevista como extensão futura, em simetria à área ocupada pelos escritórios e o secretariado.

em visadas aéreas ou à distância se observa o monumento que se impõe por sua grandiosidade e contraste com o meio natural; àquele que efetivamente utiliza o espaço o conjunto oferece a relação fenomenológica de ligação da arquitetura com o tempo e o entorno. Não se pode dizer, entretanto, que a boa relação de escala humana tenha sido plenamente conseguida. As plantas e desenhos existentes levam à percepção do projeto como um espaço urbano bastante próximo ao espaço que Le Corbusier defendia para a Cidade Contemporânea de Três Milhões de Habitantes, que não atende à escala humana e no qual ainda dominam o número, o desenho e a abstração. Mais que uma relação de interação humana com a paisagem predomina a relação de volumes no espaço em um jogo realizado sobre o plano, tomado este como superfície ideal e cujas características topográficas não necessitam ser destacadas. A relação com o entorno, mais que de interação pessoa-ambiente, se dá como modo de incorporação da paisagem como um conjunto de visadas.

O tipo de monumentalidade dos primeiros projetos de grande porte de Le Corbusier se dá por meio de sólidos bastante definidos formalmente, contrastantes em relação a seu entorno, impondo-se como volumes sobre o meio natural e formando entre si jogos que compõem o complexo total. Inspirado pela Acrópole de Atenas, Le Corbusier concebe este espaço monumental a ser experimentado por abstrações mentais e pelo entendimento de uma ordem clara, mas também por sua relação com o tempo de fruição deste espaço e como relação fenomenológica. Apesar da geometria estável do prisma que os constitui, os blocos em suas interrelações espaciais devem ser vistos, pela liberdade com que são implantados no terreno, como exercícios de dinamismo no espaço.

As fachadas dos blocos do Secretariado e da Assembleia que dão para o lago são opostas à entrada principal do complexo. No bloco da Assembleia, além da imponência dada pela grandiosidade e pela forma de tronco de pirâmide disposto horizontalmente, há o conjunto de salas que comportam a presidência, implantadas sobre pilotis em escala monumental que compensam o desnível existente no terreno em declive em direção ao lago. Esse conjunto de salas utiliza a mesma forma de seção de tambor existente no grande muro cego que dá fechamento externo para o trecho do palco da assembleia. Entre estas duas seções de tambor se eleva um pódio – de altura intermediária entre os dois blocos adjacentes a ele – que tem um grupo escultórico em escala monumental formado pelas figuras de um homem e um cavalo respectivamente ladeados por uma águia e um leão. Este grupo escultórico que,

segundo desenhos feitos para o concurso, parece ser de linhas estilísticas clássicas se destaca como nota dissonante em um conjunto de linhas tão afirmativamente modernas. Além disso, a escala deste grupo escultórico não está muito distante daquela utilizada nos projetos concebidos sob a linha neoclassicista realista do período. Sua locação em uma fachada que é vista a partir do lago, e não do acesso, mostra a postura moderna de se considerar os edifícios como volumes sem hierarquia entre as fachadas e suas superfícies, mais valendo a multiplicidade de visadas – o que novamente o relaciona com o tipo de expressão cinética da sede da Bauhaus e sua relação dinâmica entre volumes dos blocos, dimensões em planta, alturas, volumes e tratamentos de superfícies em uma planta que lembra um cata-vento e o conceito da transparência fenomenal (ROWE; SLUTSKY, 1985, pp. 166-71).

Há ainda no projeto da Liga das Nações um aspecto que é talvez melhor compreendido a partir do discurso de Le Corbusier, como ele defende em *Une Maison - Un Palais* [Uma Casa - Um Palácio]⁴⁰⁴: a intenção de não criar hierarquias de acordo com dimensões ou programas de projetos. De acordo com Martins (2004, p. 275), neste livro Le Corbusier expõe o conceito da “unidade do sistema arquitetural”, que propõe que sejam rompidas as barreiras disciplinares entre o urbanismo e a arquitetura. Esta ideia é a base de uma negação de hierarquia entre as edificações pensadas para ser monumentos (como os palácios) e aquelas que estão mais próximas da adequação a requisitos funcionais (como as casas). Le Corbusier defende que a casa e o palácio devem ser funcionais e também estabelecer significados pela expressão arquitetônica. O conceito dilui fronteiras entre o vernáculo e o tradicionalmente aceito como monumental e leva para o acontecimento urbano o papel de agregador de uma possível monumentalidade democrática, coletiva e participativa, antecipando a publicação das ideias que os arquitetos italianos defenderão nos primeiros CIAM e na Carta de Atenas⁴⁰⁵.

Segundo este conceito da “unidade do sistema arquitetural”, a noção de escala deixaria de ser, assim, um aspecto de valoração da edificação quanto à sua significação e a noção de monumentalidade poderia se desligar de questões de di-

⁴⁰⁴ Le Corbusier publica este livro em novembro de 1928, enquanto tentava, por correspondências à organização do concurso e por meios legais, a aprovação de seu projeto para a Liga das Nações.

⁴⁰⁵ São pontos que tratam do patrimônio histórico das cidades, procurando, ainda que ao modo moderno, resguardá-lo e manter a ambiência das cidades.

mensão e programa. Toda arquitetura, seja ou não um monumento, deveria simbolizar, o que aproxima conceitualmente suas Casas Puristas de seus primeiros projetos monumentais. Seja casa ou palácio, a arquitetura deve ser sempre tratada como momento lírico de criação.

Na época em que Le Corbusier publica *Une Maison – Un Palais* Mies desenvolve o projeto para o Pavilhão de Barcelona, propondo seu “palácio” (seu monumento) em escala de “casa” (um não-monumento). Tanto Le Corbusier quanto Mies estão, cada um a seu modo, formulando novos parâmetros de monumentalidade para o moderno: uma monumentalidade que prescinde da noção dimensional, que inclui a funcionalidade e a racionalidade e que se fundamenta na forma e na ideia moderna de arquitetura. Apesar dos esforços de Le Corbusier para a aprovação junto à organização do concurso, seu projeto não foi construído. Foi construído o projeto de outro grupo de arquitetos, que seguia uma monumentalidade que combinava os estilos Neoclassicista Internacional e *Art Déco*. Para Giedion (1944, p. 558), a desclassificação pelo júri impediu o que teria sido um avanço de décadas no desenvolvimento de uma nova monumentalidade.

3.3.4

Monumentos Modernos: O Mundaneum – 1928-29

Ao mesmo tempo em que encara dificuldades para a aceitação da monumentalidade moderna de seu Palácio das Nações, Le Corbusier é criticado pela utilização de uma forma piramidal ou de zigurate para o Museu do Mundo (figs. 03-49; 03-50; 03-51), a ser construído no Mundaneum, ou Cidade Mundial (fig. 03-48). Considerada a semelhança volumétrica entre essa edificação e os monumentos das primeiras civilizações, pode-se dizer que este projeto foi uma não tão bem sucedida primeira aproximação de Le Corbusier com as imagens arquetípicas para o tema da monumentalidade.

O projeto do Mundaneum, desenvolvido por ele e Pierre Jeanneret em 1928-29 para o empresário belga Paul Otlet (1868-1944), ocuparia uma extensa área próxima àquela prevista para a Sede da Liga das Nações, em Genebra. A acusação de que a forma para o Museu desta “cidade” seria um retrocesso classicista é feita pelo artista, escritor e crítico tcheco Karel Teige (1900-1951), atuante na vanguarda artística de seu país e que, embora se opondo ao projeto da Cidade Mundial (e não

apenas ao partido tomado para o Museu), defendia Le Corbusier na aprovação do projeto da Liga das Nações.

Segundo Teige (1998, p. 589) o Mundaneum seria “um monumento ao homem contemporâneo”, um centro de artes, filosofia, ciências, educação, saúde e atividades profissionais, sob os conceitos do cosmopolitismo e da internacionalização – como uma versão mais realista, por estar menos ligada à política e aos governos, da Liga das Nações. A cuidadosa descrição que Teige realiza da cidade e seus principais edifícios comprova a atenção que este crítico teve na análise do projeto. No entanto, ele não se mostra receptivo ao direcionamento de Le Corbusier para este projeto: a inclusão do arcaico e do arquetípico para temas monumentais e simbólicos. O crítico se mostra surpreso tanto com o plano geral de implantação quanto com suas edificações. Para ele é inconcebível que essas estruturas possam se assemelhar a outras da antiguidade, apesar de reconhecer que as bases materiais e técnicas utilizadas sejam as mais modernas. Para Teige o moderno deve trazer sempre a forma inédita e, de acordo com seu tempo, abstrata; retornos ao passado, seja este neoclássico ou ancestral, não condizem com o moderno.

No Mundaneum, o plano da cidade era uma conjugação de várias edificações em escala monumental. Havia o domínio maciço e vertical da forma de um zigurate mesopotâmico, o Museu do Mundo⁴⁰⁶, sobre o restante das edificações, mas em um urbanismo moderno, que em nada se assemelhava àquele desenho existente nas antigas cidades mesopotâmicas. A racionalidade moderna definia a implantação deste e vários outros edifícios de imponência volumétrica, as circulações, o arruamento e a setorização em quadras e seus usos. Além do Museu, Le Corbusier projetou (fig. 03-52) o edifício da Biblioteca (um prisma de planta livre sobre pilotis), o edifício das Associações Internacionais (para conferências, reuniões e escritórios, e ligado a um grande auditório para 3000 pessoas), cinco Pavilhões de Exposição (cinco prédios mais baixos que as outras edificações da cidade, de planta aparentemente quadrada e com grandes pátios centrais que abrigam outra edificação em seu centro) e a Universidade do Mundo (locada em área entre o Museu, a Biblioteca e os edifícios dos Pavilhões de Exposição). Todos estes edifícios se situariam dentro de uma área retangular com arruamento de malha ortogonal. Fora desta área

⁴⁰⁶ Era dividido programaticamente nas seções de Geografia e Sociedade, Ciências e História do Homem (cf. Teige, 1998, pp. 589-97).

se situariam o Estádio e edifícios para esporte e de apoio, um jardim botânico, um centro de mineralogia e zoologia, o aeroporto, um hotel, alojamentos universitários e estações de telecomunicações (rádio e telégrafo) e transporte (ferroviário, rodoviário, portuário e terminal de taxis).

Teige (1998, p. 595, grifo do autor, tradução nossa) entende que as falhas do Mundaneum se iniciam em seu “programa, ideia e teoria”. Para ele e outros defensores da arquitetura moderna naquele tempo, programas monumentais e simbólicos eram incompatíveis com as necessidades sociais de então. Referindo-se a *Une Maison, Un Palais*, Teige afirma que “o erro da proposta de Le Corbusier é o erro da monumentalidade..., o erro do ‘palácio’”, e que, embora ambas concebidas por Le Corbusier, a ideia de dignidade, harmonia etc. do “palácio” diminuem a potência da ideia da “máquina para morar”. Reforça (1998, p. 595-96, tradução nossa, grifo do autor) sua visão de oposição entre arte e técnica e entre aspectos funcionais e subjetivos:

Em seu óbvio historicismo e academicismo, o projeto do Mundaneum mostra a inviabilidade presente da arquitetura pensada como arte. Mostra o fracasso das teorias estéticas e formalistas de Le Corbusier, contra as quais nós, do ponto de vista do construtivismo, sempre lutamos: a teoria da Seção Áurea e da proporção geométrica. Em resumo, todas aquelas fórmulas estéticas *a priori* que foram formalisticamente deduzidas de estilos históricos são no nosso tempo inválidas e insustentáveis. ... No nosso século de civilização da máquina, no qual não há tempo para “arte” e arquitetura monumental, qualquer intenção de fazer arte no lugar de casas, e monumentos no lugar de escolas, leva a formas híbridas e empobrece o trabalho da beleza natural e moderna que é característica das coisas reais e perfeitas.

Em seguida Teige comprova com seu texto a adaptação de todo o projeto do Mundaneum e especialmente a pirâmide escalonada à Seção Áurea, a orientações cardiais, a pontos de interseção geométrica e à noção de composição arquitetônica. A crítica de Teige ao projeto do Mundaneum tem grande valor em sua denúncia quanto ao excesso de abstração no desenho de uma entidade tão vital quanto uma cidade e da insuficiência do desenho para a resolução dos problemas dinâmicos que

se colocam em uma cidade viva: para ele (1998, p. 596, tradução nossa) “A vida não é certamente nem simétrica, nem triangular, nem em forma de estrela e tampouco se encontra na Seção Áurea”. Cerca de 20 anos após Teige, em um tempo de início da revisão crítica dos conceitos arquitetônicos modernos, Rowe (1985)⁴⁰⁷ analisará projetos de Le Corbusier por meio de uma melhor aceitação dessas constantes matemáticas e aspectos não estritamente funcionalistas. O tema da prevalência do desenho sobre a vivência na cidade, entretanto, começará a ser debatido mais fortemente somente a partir dos anos 1950 e 1960 em contundentes críticas ao urbanismo Corbusieriano.

As críticas de Teige à forma de zigurate do Museu do Mundo, embora rebatidas por Le Corbusier, surtiram efeito. Este, mesmo continuando a investir na potência das formas arquetípicas como elementos de simbolização, em especial em programas institucionais, deixa de utilizar referências tão óbvias. O arcaico poderá surgir futuramente em sua obra, mas em formas que, mesmo que podendo remeter a arquétipos são inéditas e produtos do intrincado jogo mental que lhe deu origem e desenvolvimento. O filtro moderno e da depuração pela adaptação ao programa, aos materiais e às técnicas construtivas, que Le Corbusier afirma ter aplicado no Museu do Mundo, será mantido. O que desaparece é a forma de clara evidência historicista, para dar lugar, mesmo em projetos que requerem a monumentalidade e a simbolização, a formas que passam por uma releitura mais apurada do arquetípico.

A primeira reação de Le Corbusier é de contestação a Teige⁴⁰⁸. Sua resposta, escrita em duas partes, respectivamente nas viagens de ida e volta a Moscou em 1929, se fundamenta na afirmação da crença na essência artística e poética da arquitetura e também no uso de técnicas e materiais inovadores que permitam o desenvolvimento dessa essência subjetiva. Assim como defende que o pensamento funcional deveria ser mais amplo que o que vinha sendo propagado até então, Le Corbusier afirma (1998, p. 600, tradução nossa) que “a estética é uma função humana fundamental”. No texto, intitulado *In Defense of Architecture* [Em Defesa da Arquitetura], não nega os ensinamentos do século XIX e o uso da composição arquitetônica, mas afirma que estes não podem se resumir a romanticismos. Como

⁴⁰⁷ Em artigos como *The Mathematics of the Ideal Villa, Mannerism and Modern Architecture* e outros.

⁴⁰⁸ Le Corbusier não assume claramente em sua resposta textual o uso da forma arquetípica como fonte de inspiração, mas isto fica legível por meio da imagem do museu.

forma de ataque, observa que havia, por parte dos que o acusavam de academismo, um “romanticismo da máquina”.

Sob o ponto de vista de Le Corbusier (1998, p. 608, tradução nossa) o traçado regulador que ele utiliza deve ser considerado *sachlich* [objetivo]: “Eles [os traçados reguladores] são purificadores. Eles tornam a composição precisa e clara; eles são tremendamente *sachlich*. ... Eu reivindico o direito de fazer meu trabalho precisa e organizadamente por meio de traçados reguladores.” O arquiteto não via, como Teige ou os arquitetos da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade] como Hannes Meyer, a adoção destas práticas como necessários retrocessos, afirmando (1998, p. 608) que a concepção inicial para o Mundaneum foi feita a partir de um esquema funcional de distribuição e de conexões entre as diversas edificações e que somente após realizada esta concepção inicial foram aplicados ao plano os traçados reguladores (fig. 03-52).

Nesta época Le Corbusier iniciava a questionar a ideia abraçada por muitos arquitetos e críticos modernos, principalmente os mais ortodoxos, da oposição entre técnica e arte. Sem se considerar contraditório ou historicista, ele se permite o uso da forma arcaica da pirâmide escalonada ou do zigurate. Para ele, a qualidade moderna do projeto seria garantida pelos materiais contemporâneos – o concreto armado e o aço – para uma estrutura cujos usos e funções deveriam ser exploradas com o máximo de racionalidade – desenvolvida por meio de plantas, seções, sistemas de iluminação, acessos, reservas técnicas e atendimento aos requisitos exigidos no projeto em relação às suas necessidades expográficas e museológicas.

De acordo com suas justificativas a forma piramidal teria surgido a partir da melhor solução aos problemas e requisitos funcionais do programa de necessidades daquele tipo específico de museu, de grande área expositiva e cujo tema exigia uma abordagem sequencial e ininterrupta dos itens a serem expostos. A forma em espiral seria a que melhor se adaptaria à exposição de eventos históricos que se deram em um processo contínuo. Ela também permitiria, segundo Le Corbusier (1998, p. 608-10), uma adequada iluminação zenital natural através dos planos verticais da edificação, a existência de áreas de armazenamento, reserva e facilidade de disposições futuras por curadores, e uma notável mistura entre geometria e natureza, um pensamento que seria ainda eco das ideias puristas que defendeu em 1918 em *Depois do Cubismo*.

Talvez a construção efetiva do Museu do Mundo levasse a uma imagem

inequivocamente moderna, mas a representação do projeto o conecta a conceitos que Teige interpreta como “anti-modernos”: um formalismo historicista, que trazia em sua forma reminiscências de culturas arcaicas, e um programa idealista e elitista para o Mundaneum, que era, segundo Teige (1998, p. 594, tradução nossa), “fruto de especulação abstrata e rarefeita nos círculos intelectuais da Liga das Nações”. Le Corbusier quer comprovar, ao contrário, que não são a forma ou o programa que tornam um projeto moderno, mas toda a ideia que lhe gerou a concepção. Afirma que os projetos para o Mundaneum e o Centrosoyus, em Moscou, foram desenvolvidos contemporaneamente em seu escritório e assegura que suas formas seguiram requisitos funcionais e de programa.

Le Corbusier reconhece que, enquanto as formas prismáticas do Centrosoyus tiveram aprovação plena por parte dos arquitetos de sua equipe, a forma piramidal do Museu do Mundo no Mundaneum havia sido criticada negativamente pelos membros mais jovens, mas na resposta a Teige ele não diferencia o prisma da pirâmide enquanto formas da cultura. A influência das formas arquetípicas como elementos de cultura não é assumida por Le Corbusier, que não confirma a referência histórica para seu projeto e prefere tomar a forma piramidal como geometria, e não como parte da história (que seria, inclusive, o próprio tema de exposição deste museu). Para ele ambas são geometrias elementares, ainda que a pirâmide não goze do mesmo reconhecimento que tem o prisma como forma moderna, e o motivo da adoção generalizada do prisma como forma moderna ocorria devido à sua notável adaptação às novas técnicas do concreto armado e ao uso das lajes de cobertura como terraços-jardins.

É difícil ao observador, entretanto, não relacionar a decisão de Le Corbusier pelo partido piramidal com o conceito de movimento ascendente da espiral, seu efeito imagético e simbólico e sua inegável referência a aspectos arquetípicos. A imagem suscita conexões simbólicas com a lendária Torre de Babel⁴⁰⁹. A relação deste mito que relata a origem das diversas línguas da Terra com um museu que tinha como pretensão abrigar em sua forma a história e o conhecimento humanos

⁴⁰⁹ Mencionada na Bíblia (Gênesis, 11: 1-9), a Torre de Babel, cuja mais famosa representação é a de Pieter Brueghel em 1563, teria realmente existido na cidade da Babilônia como uma torre construída com a intenção de permitir a comunicação dos homens com os deuses. Ela teria sido a reconstrução pelo imperador Nabucodonosor II, no século VI a.C. do zigurate de Etemenanki, em sete camadas e com altura de cerca de 60 metros.

pode não ter sido intencional por parte de Le Corbusier, mas seus textos e principalmente sua pintura, com a inclusão dos *objets trouvés* ou os *objets à reaction poétique*⁴¹⁰, indicam que esta época marca no arquiteto o início de maior reconhecimento da subjetividade no processo de concepção arquitetônica. Seguindo uma atitude típica dos arquitetos modernos, a opção (subjetiva) de Le Corbusier por uma forma é justificada por aspectos funcionais (não-subjetivos).

Deve-se também considerar a relação entre ideias que subjazem à forma escalonada do zigurate e o espírito teleológico presente nas manifestações filosóficas e artísticas da modernidade: os pensamentos cartesiano e moderno das primeiras décadas compreendem a cultura como evolução e sequência encadeada de eventos e ideias em sentido positivo de progresso. O partido em forma de zigurate seguiria um programa de abrigo e exposição dos progressos humanos ao longo desta suposta evolução. Conforme visto, Giedion (1984, p. 59) observa que, apesar das semelhanças formais, zigurate e pirâmide se portam fenomenologicamente de modo diverso: enquanto a pirâmide traz ao observador noções de distanciamento, o zigurate consegue relação mais viva e efetiva, por ser uma estrutura que se escala seu topo⁴¹¹. Le Corbusier adotará para o Museu do Mundo a simbologia do zigurate por meio de uma *promenade architecturale* que se dá no trajeto fenomenológico de relação entre usuário, espaço e tempo. A forma também segue o que propõe Ledoux (cf. Kaufmann, 1981, p. 51) para edificações de maior porte: elas deveriam ser construídas por meio de patamares, ou, nas suas palavras, “*pyramider*”.

Se o museu pode ser lido como a superposição dos patamares para a construção de um volume plástico de forma bem definida, outros blocos deste mesmo Mundaneum (como os edifícios para as Organizações Internacionais ou a Universidade⁴¹²) tomam a abordagem projetual “elementarista”, definindo para cada bloco um tipo de imagem monumental. No edifício do museu, formalmente mais próximo do modelo tradicional de monumentalidade, ela se dá pelo bloco escultórico, de formas e contornos claros, entendido como unidade e estaticidade que se impõe ao ambiente. O outro tipo é formado, como havia sido proposto nos blocos da Liga das

⁴¹⁰ Os “*objets-trouvés*” são objetos da natureza. Os “*objets à reaction poétique*” são objetos de formas livres que suscitam reações poéticas.

⁴¹¹ Na verdade, o cume, onde ficava o santuário, era reservado somente aos sacerdotes. No Museu do Mundo o visitante acessaria o ponto mais alto por elevador ou escadas e faria o percurso a pé em sentido descendente.

⁴¹² Ver a reprodução do projeto de implantação original em Teige, 1987, p. 590.

Nações, por volumes que se agregam e dialogam e criam com o entorno uma relação de transparências, passagens e interseções por um espaço que pode ter relativa fluidez e incluir noções de multiplicidade, agregação e dinamismo, em uma monumentalidade que se encontra mais próxima de uma percepção fenomenológica do conjunto edificado em sua relação com o entorno e a natureza.

Embora contestado, o tipo de abordagem de referência histórica foi uma das primeiras incursões de Le Corbusier no uso de formas que não deixam de ser abstratas, mas que, pelo arquétipo que representam, se portam como imagens plenas de simbolismos, ou seja, como símbolos que unem significante e significado⁴¹³. A partir deste uso de imagens ou formas que carregam signos e que podem ser compreendidas por membros de uma mesma cultura por meio de seu “significado intrínseco ou conteúdo” (PANOFSKY, 1991) Le Corbusier passará a lançar mão, em projetos que desenvolve futuramente, de formas arquetípicas, imagens culturais regionais e até mesmo figurações, que têm melhor comunicação e maior eficácia na transmissão de conteúdos simbólicos, principalmente em projetos de porte monumental e de caráter social e institucional.

Certamente um monumento “volível”, o Museu do Mundo busca um tipo de monumentalidade e simbolização similares ao pretendido pelos irmãos Perret na Igreja em Raincy. Em ambos os projetos pretende-se conceder à obra nova um caráter histórico ou antigo que lhe outorgaria a diferenciação que o monumento necessita ter da construção meramente funcional. O uso da forma que traz em si “valor de história” (RIEGL, 2014) facilitaria em tese o processo de comunicação e transmissão de conteúdo. Os resultados, a meu ver, são insatisfatórios, talvez porque em ambos os monumentos tenha sido, para isto, sacrificado o “valor artístico” – soam como obras modernas que não se apresentam como tal, e, por não possuírem a força necessária a um ícone, parecem não desejar (MITCHELL, 2015) apresentarem-se nem como modernas, nem como antigas e com isso não transmitem de modo pleno seu significado. Diferentemente do obtido através da abstração na Sede da Liga das Nações, ou no Pavilhão de Barcelona, que se baseiam nas possibilidades de significação pela abstração, as intenções simbólicas no Museu do Mundo se pretendem mais palpáveis e mais legíveis.

⁴¹³ Esta (a união de um significante e um significado) é, para Saussure, a definição para um “signo”. Ver Barthes, 1987, pp. 42-43.

O resultado, mesmo que não totalmente satisfatório, foi um importante exercício para Le Corbusier. A planta em espiral (porém sem a elevação da parte central que gera o volume piramidal) será novamente utilizada por ele em 1936 no Museu do Conhecimento do projeto para a Cidade Universitária do Brasil⁴¹⁴. A forma de um Museu de Crescimento Ilimitado é desenvolvida ainda em 1936 no Projeto C para um Centro de Estética Contemporânea⁴¹⁵ para a Exposição Internacional de Paris de 1937. Em 1939 Le Corbusier projeta novamente um museu deste tipo em Philippeville, na Argélia. Ele terá finalmente construída esta solução formal de espiral de planta retangular ou quadrada no Museu Sanskar Kendra, em Ahmedabad, Índia, em 1957, no Museu Nacional de Arte Ocidental, em Tóquio, em 1959, e no Museu Estatal de Chandigarh, na Índia, em 1968. Através destes três projetos, Le Corbusier termina, assim, por incorporar a racionalidade que esta forma pode proporcionar, e busca realizar sua significação pela abstração, tentando retirar dela as características que fazem sua ligação óbvia a um controverso historicismo que em vez de buscar sua fonte na antiguidade greco-romana, o fazia na cultura egípcia ou mesopotâmica ou mesmo na história da arquitetura francesa.

3.3.5

Monumentos Modernos: O Centrosoyus – 1928-36

Qualquer possível referência historicista presente no projeto do Museu do Mundo deixa de existir no projeto para o Centrosoyus (figs. 03-34; 03-35; 03-36; 03-37), desenvolvido na mesma época por Le Corbusier para uma região histórica de Moscou. O projeto para esta sede das cooperativas da União Soviética foi iniciado em 1928. O término da construção ocorre somente em 1936. O Centrosoyus dá sequência aos projetos que, segundo Cohen (2005, p. 49), “quebram a imagem do edifício monumental” por meio da articulação de elementos repetitivos (como os escritórios) e elementos únicos (como o auditório e os lobbies). A articulação entre os blocos tem aí características um pouco diversas daquelas encontradas na Liga das Nações, uma vez que é incorporada no conjunto soviético uma dinâmica observável mesmo em sua planta, com alguns blocos que se interconectam formando ângulos agudos ou obtusos. Há também diferenças entre as alturas dos blocos, suas

⁴¹⁴ Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète* 1934-1938, pp. 42-45.

⁴¹⁵ Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète* 1929-1934, pp. 152-55.

formas e o modo com que se apoiam no terreno – os prismas estão sobre pilotis enquanto que no bloco de formas curvas do auditório as paredes externas se desenvolvem desde o nível do terreno. O conjunto segue uma disposição similar à que será adotada no edifício do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro⁴¹⁶: blocos de formas e alturas diferentes se entrecruzam⁴¹⁷ e geram dinamismo no jogo desses elementos. No Centrosoyus as duas rampas helicoidais que se projetam nas fachadas e se destacam dos grandes blocos do conjunto reforçam também para este projeto a ideia da arquitetura compreendida como fenômeno no espaço e no tempo, por meio da *promenade architecturale* e a percepção ativa pelo observador/fruidor (ROWE, 1985, p. 141) (figs. 03-35; 03-36 e 03-37).

A monumentalidade presente no jogo de elementos do Centrosoyus tem como símbolo a própria civilização, a capacidade humana de reunião e realização de sua vida ativa, mas a fonte agora é a abstração formal, pela geometria e a racionalidade. A forma do museu do Mundaneum que se voltava para a história toma no Centrosoyus geometrias puras, talvez inspiradas pelos desenvolvimentos suprematistas e construtivistas daquele país, organizadas por meio de interseções e criando volumes, elementos e espaços a serem vividos no presente e apontando para o futuro. É o futuro que poderá ou não conceder ao edifício seu caráter de monumento histórico. Seja qual for o desejo (MITCHELL, 2015) deste edifício, ele quer-se realizar no presente e simbolizar valores de seu tempo, sem interferir no papel reservado ao tempo e à história. Le Corbusier parece assumir que por ora bastariam o “valor de arte” e o “valor de novidade” (RIEGL, 2014) para o acontecimento deste monumento como significação. O arquiteto parece aqui deixar mais livre à fruição individual o processo de significação por meio das formas, materiais, técnicas e espaços de vivência dados.

3.3.6

Monumentos Modernos: O Palácio dos Sovietes – 1931

Em 1931 Le Corbusier realiza mais um projeto para a região histórica de

⁴¹⁶ Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète* 1934-1938, pp. 78-81. Este projeto, desenvolvido por Niemeyer, Costa e outros, tem como base os croquis realizados por Le Corbusier em 1936 (cf. Bruand, 1981, pp. 82-85).

⁴¹⁷ Outra versão desta proposta, mas com o bloco do hall de escadas fazendo o papel de um volume de transição, foi construída no Pavilhão Suíço da Cidade Universitária de Paris, de 1930-32.

Moscou, em uma grande área tendo ao sul o rio que leva o nome da cidade e a nordeste o Kremlim. Participa desta vez de um concurso cujo programa de necessidades se baseava em espaços e dimensões colossais: o Palácio dos Sovietes (figs. 03-53 e 03-54), idealizado desde a fundação da União Soviética⁴¹⁸. Consolidada a ideia, foi solicitado no concurso o projeto para um conjunto que previa um auditório para 15000 pessoas (e palco para até 1500 atores/apresentadores), outro para 6500, dois outros para 500 e ainda outros dois para 200 pessoas. Um espaço livre deveria abrigar 50000 pessoas. De acordo com os requisitos do concurso (cf. Benton, 1987, p 167, tradução nossa), o projeto deveria ser a “representação simbólica dos resultados magníficos da ditadura proletária”.

O projeto de Le Corbusier e Pierre Jeanneret baseia sua monumentalidade no desenvolvimento ainda mais avançado do jogo entre elementos e, de modo bastante explícito, na ênfase na estética da máquina, com grandes vigas que mostram o esqueleto estrutural dos edifícios como “tendões” de uma mão mecânica e cabos de aço que reforçam o caráter de tensão e equilíbrio de esforços (pode-se pensar aqui na influência das propostas de dinamismo e movimento do projeto para o Monumento da Terceira Internacional, de 1919, de Tatlin⁴¹⁹). Conjugada a estas formas da era da máquina surge a forma de um monumental arco parabólico, mas o modo com que é trabalhada lhe retira referências históricas. Se há fontes de inspiração, elas seriam mais provavelmente os arcos modernos dos dois hangares em concreto armado construídos para dirigíveis⁴²⁰ em Orly, na França, em 1923. No Palácio dos Sovietes a estrutura em arco parabólico sustenta por cabos a cobertura do auditório principal através de esforços de tensão que têm como símbolo a máquina e seu funcionamento interno. O esquema formado pelo arco, os cabos e as vigas das coberturas sobre os dois auditórios maiores, junto a outros elementos e volumes dão ao complexo a monumentalidade exigida pelo concurso. Fotografias da maquete e desenhos do projeto sugerem uma monumentalidade baseada no colossal, em edificações que se definem entre a esbelteza de certos elementos estruturais, a massa de outros elementos e as relações de tensão e de força mecânica do conjunto.

A amplidão da área livre sugere um espaço não acolhedor e que remete a

⁴¹⁸ A fundação da União Soviética se deu em dezembro de 1922.

⁴¹⁹ Vladimir Tatlin (1885-1953), pintor e arquiteto Construtivista russo.

⁴²⁰ Estes hangares dos franceses Eugène Freyssinet (1879-1962) e Claude Limousin (1880-1953) foram destruídos durante a Segunda Guerra. Le Corbusier não só conhece esta obra, como a representa (1977b, pp. 199, 201) nas páginas de *Por uma Arquitetura*.

simbolizações mais próximas à subjugação pelo gigantismo que ao pertencimento por uma monumentalidade adequada à escala humana. O conjunto não contempla, assim, as noções de escala humana que mais tarde Sert irá apontar como essenciais para uma relação positiva entre a arquitetura e seu fruidor em uma monumentalidade desejável para a modernidade. Apesar das inovadoras soluções técnicas e formais e seu aspecto funcionalista, o projeto foi criticado por seus excessos e inadequação às condições econômicas do país. Após vários incidentes, o arquiteto russo Boris M. Iofan vence o concurso com seu projeto realista neoclassicista baseado na monumentalidade tradicional.⁴²¹

Mesmo não tendo seu projeto construído, Le Corbusier dá origem, com seu arco parabólico monumental, a uma trajetória renovada desta forma no século XX. Ele o utiliza novamente para a sustentação da cobertura do “Auditório Magno” do projeto para a Cidade Universitária do Brasil, no Rio de Janeiro⁴²². Niemeyer também adotará o arco parabólico monumental no projeto para o concurso de 1941 para o Estádio de Futebol do Maracanã, também no Rio de Janeiro. Em 1983-84 ele o constrói como marco final dos desfiles de carnaval na Praça da Apoteose, enfatizando assim a perspectiva monumental do Sambódromo do Rio (Passarela Prof. Darcy Ribeiro). No concurso realizado em 1947-48, Eero Saarinen também adota o arco monumental em uma estrutura gigantesca de 192 m de altura coberta de placas de aço inoxidável (cf. Spade, 1971, p. 19) para o Jefferson Memorial Arch em Saint Louis, Missouri, EUA (construído entre 1959 e 1964).

3.3.7

O vernáculo e o orgânico – A partir dos anos 1930

Depois dos anos iniciais de dedicação aos trabalhos Puristas em sua arte e arquitetura, Le Corbusier, buscando novas possibilidades de expressão e significação, logo se inquieta por novas descobertas e inicia na pintura um processo de experimentação que se expandirá para sua arquitetura. O processo não é exclusivamente artístico, mas de reavaliação cultural geral; em um ciclo de conferências que realiza em Buenos Aires em 1929, transformadas, junto a outros artigos, no livro *Precisões*, Le Corbusier (2004, pp. 37-38, grifos do autor) sinaliza que é amplo seu

⁴²¹ Atualmente se encontra neste terreno uma piscina pública.

⁴²² Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète* 1934-1938, pp. 42-45.

estado de descontentamento:

O mundo está em plena perturbação. [...] O maquinismo perturbou tudo: *as comunicações [...] a interpenetração*⁴²³ [...] *o aniquilamento das culturas regionais [...] uma intensa e súbita mobilidade na família e na sociedade [...] uma ruptura brutal rápida* dos usos seculares, dos hábitos de pensar. Tudo é falso, não diz mais nada precisa ser reajustado: os conceitos morais, os conceitos sociais...

As respostas a este sentimento de perplexidade se mostram em sua pintura, projetos e obras de arquitetura e urbanismo. Enquanto o projeto de 1922, publicado em seu livro *Urbanismo*, de 1925, para a Cidade Contemporânea de Três Milhões de Habitantes se embasa na construção de torres altas em uma concepção espacial que nega radicalmente o espaço da cidade tradicional, o plano Obus para a cidade de Argel, na Argélia, desenvolvido entre 1931 e 1942, embora amplamente caracterizado pelo urbanismo definido pelos CIAM, suaviza as linhas dos blocos *à redent* em diálogo com a geografia local e propõe em um trecho a preservação da malha de ruas estreitas da Casbah preexistente. Em seu modo idealista e dualista Le Corbusier coloca em questão o papel do arquiteto moderno na construção social. Em 1929 sintetiza (2004, p. 23) sobre as casas turcas que havia conhecido em sua viagem ao oriente em 1911:

Se penso naquela arquitetura ‘casa dos homens’ torno-me um seguidor de Rousseau: ‘O homem é bom’. E se penso na arquitetura ‘casa de arquitetos’ torno-me cético, pessimista adepto de Voltaire e digo: ‘Tudo vai mal, no mais detestável dos mundos’ (Cândido).

Nesta época Le Corbusier começa a dar vazão a uma vertente que se nutre dos aprendizados informais ocorridos na viagem, descrita no livro *A Viagem do Oriente*, que por cerca de sete meses (cf. Le Corbusier, 2006, p. 85) ele havia rea-

⁴²³ Este termo é usado para se referir às novas possibilidades de mobilidade urbana e interurbana.

lizado em 1911. Esta viagem lhe dá, quando ainda jovem, agudo senso de compreensão dos aspectos históricos e vernáculos, mas também racionais e científicos, da arquitetura. Absorve então tanto o sentido de existência do *genius loci*, que sugere uma arquitetura para determinado local – como nas casas turcas ou nos mosteiros ortodoxos do Monte Atos, na Grécia – assim como compreende, com o Parthenon, a importância das lições da história e da harmonia dada pela abstração dos números e das formas, condensadas em uma obra arquitetônica. Em 1939 o arquiteto (2006, p. 85, grifo do autor, tradução nossa) resume as impressões desta viagem: “a partir de Belgrado, através das montanhas, dos vales e dos mares percorridos a pé, a cavalo, de carro, em embarcações, eu *vi a arquitetura*.”

A trajetória que se forma ao longo dos anos 1930 e 1940, culminada com o impacto gerado pela Segunda Guerra Mundial, levará Le Corbusier a expressões avessas à antiga leveza das casas dos anos 1920 e em direção ao brutalismo de estruturas como a Unidade de Habitação em Marselha, de 1947-52, a Capela de Ronchamp, de 1950-55, ou o Mosteiro de La Tourette, de 1957-60, todos na França. Estes projetos de Le Corbusier são surpreendentes expressões de rejeição à aparência de pureza dos materiais saídos da produção industrial e às formas que vinham sendo compreendidas como corolários do uso dessas novas técnicas e materiais. No entanto, não abrem mão da utilização da técnica para a criação de obras que são a transfiguração concreta do espírito do tempo.

Le Corbusier buscará, nas propostas monumentais ou nas de menor escala e necessidade de significação simbólica, o espírito lírico da criação artística e maior relação com preexistências históricas, culturais e a paisagem natural. A utilização de materiais locais naturais e vernáculos e relacionados às condições naturais e climáticas do entorno em sua obra não deve, portanto, ser vista como negação simplória à modernidade. O compromisso de criação de obras pertencentes ao espírito do tempo não deixa de existir; ao contrário, abre-se com estas obras um campo de entrecruzamento da linguagem abstrata com a linguagem vernácula e a tradição, que será uma das vertentes de desenvolvimentos da arquitetura moderna. Colquhoun (1986, p. 26, tradução nossa) observa como a produção de outros arquitetos também incorpora uma nova imagem, talvez como resposta ao mal-estar que a cultura material do século XX vinha trazendo:

Um dos fatos marcantes sobre a arquitetura de meados

do século XX é que vários de seus edifícios utilizam métodos de construção pesados e tradicionais. Do ponto de vista da técnica construtiva, isto pareceria ser uma regressão dos ideais do período inicial do Movimento Moderno, que prezava por uma expressão de leveza presente em estruturas tensionadas e materiais sintéticos.

Le Corbusier conjugará materiais industriais, técnicas de construção, linguagem e imagem modernos com materiais e técnicas tradicionais em projetos e obras como a *Ma Maison*⁴²⁴ (fig. 03-55), na casa Errazuriz⁴²⁵, na Pequena Casa de Fim-de-semana⁴²⁶ (Casa Félix) (fig. 03-56 e 03-57), de 1935, em La-Celle-St-Cloud, na Casa de Hélène de Mandrot⁴²⁷ ou no Pavilhão Suíço da Cidade Universitária em

⁴²⁴Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1934 – 1938*, p. 131. Frampton (1987, p. 30) afirma que o primeiro projeto vernáculo de Le Corbusier – caracterizado por técnicas tradicionais, materiais rústicos e cobertura em abóbada – foi a pouco conhecida *Ma Maison*, desenvolvida como estudo ainda em 1929, durante a viagem do arquiteto à América do Sul. Estes croquis, desenvolvidos a bordo do navio Massilia para Buenos Aires, mostram um bloco residencial ligado a outro bloco que funciona como atelier de pintura e tem iluminação natural feita por abóbadas no “sistema Freyssinet”. A ligação se dá por um vestíbulo que permite a entrada comum aos dois blocos. Nos textos que acompanham os croquis Le Corbusier (1947, p. 131, tradução nossa, grifos do autor) afirma que esta concepção, pensada para um terreno livre e suburbano, “encontrou inconscientemente sua solução no equipamento do 7º e 8º pavimentos do edifício situado à Porte Molitor em 1932.” Ele complementa: “A arquitetura doméstica, graças ao emprego de elementos standardizados [sugere ao leitor neste ponto também observar a casa de fim-de-semana em La-Celle-St-Cloud] pode reencontrar o caminho das *attitudes essentielles* que sempre existiram nas épocas de equilíbrio.”

⁴²⁵ Nesta casa Le Corbusier materiais do vernáculo são tratados por técnicas de construção tradicionais pela mão-de-obra local em formas modernas e sistemas de racionalização que traziam, por um lado novos desenvolvimentos formais e, por outro, economia e funcionalidade. Foram utilizadas (cf. Tzonis, 2001, p. 116-17) técnicas de construção mediterrâneas, com paredes em pedra bruta e estrutura da cobertura em madeira de corte bruto.

⁴²⁶ Kenneth Frampton (1987, p. 30) classifica esta casa como uma obra “proto-Brutalista”. O que caracteriza este projeto é (cf. Benton, 1987, p. 65) a conjugação de elementos da construção realizados com materiais e técnicas tradicionais, como muros em pedra, com outros elementos construídos com materiais e técnicas modernas. Nesta casa, paredes em pedra bruta aparente surgem junto a elementos da indústria moderna como tijolos de vidro, o concreto armado da cobertura em abóbada e a liberdade criativa no uso moderno das diversas cores com que são pintadas as paredes internas da casa. Frampton (2001, p. 137) relaciona o volume desta casa com o mégaron, a “grande sala” de palácios micênicos que correspondia a um bloco maciço de planta retangular e também com as tradicionais construções mediterrâneas com teto em abóbada (1997, p. 222). Este autor (2001, p. 137) observa que já em 1919 Le Corbusier utiliza este modelo volumétrico de planta retangular e teto abobadado na *Maison Monol*.

⁴²⁷ Nesta casa materiais tradicionais emolduram janelas industriais de aço.

Paris⁴²⁸. Ele próprio relacionará futuramente estes trabalhos de forte ligação com a natureza como participantes de uma fase “orgânica” em sua trajetória⁴²⁹. Não se deve, entretanto, considerar estas obras como desvios que negam sua produção anterior, mas aberturas para o papel fundamental dos aspectos estéticos e da humanização para a arquitetura. Sem se alinhar com a ortodoxia funcionalista de então, seu pensamento segue baseado na racionalidade, na equilibrada adequação aos requisitos funcionais e na economia da construção. O conjunto dessas casas da fase “orgânica” que Le Corbusier realiza entre 1930 e 1935 mostra, portanto, um artista que já não se satisfaz com os resultados da aplicação da teoria Purista ao objeto arquitetônico e que passa a incorporar os conhecimentos aprendidos através da arquitetura vernácula e histórica.

Nas telas a maior compreensão dos valores do orgânico e do subjetivo se mostra por meio da inclusão de novos tipos de figuração em sua pintura de cavalete, como em *Composition avec une poire* [Composição com uma pera], *Composition avec la lune* [Composição com a lua], ambos de 1929⁴³⁰. Le Corbusier vai deixando de pintar os “*objets-types*”, como aqueles de *Nature Morte à la Pile d’Assietes* [Natureza Morta com Pilha de Pratos], de 1920 (fig. 03-40), e começa a representar os “*objets-trouvés*”, os objetos encontrados na natureza, e os “*objets à reaction poétique*”, objetos de formas livres que engendrariam reações poéticas no observador. Se ocupa especialmente com a simbologia do corpo feminino, como em *Composition avec la lune*, de 1929, e *Femme Couchée, Cordage et Bateau à la Porte Ouverte* [Mulher Deitada, Cordame e Barco com a Porta Aberta], de 1935 (fig. 05-58). Com estes direcionamentos na pintura e as casas “orgânicas”, e, posteriormente, a inclusão da escultura como forma de representação artística – como em *Totem*, em madeira natural e ferro, de 1950 (fig. 03-59) – Le Corbusier abre um caminho que seguirá por muitos anos em sua arte e em projetos arquitetônicos como a casa Jaoul ou a igreja em Ronchamp, ambas dos anos 1950.

Enquanto Mies elabora, pela forma e pela opção por materiais polidos e bem acabados, a clara intenção de evidenciar por meios visuais e espaciais o espírito de

⁴²⁸ A mescla de técnicas e materiais modernos com materiais rústicos é vista no revestimento em grandes pedras de talhe bruto da grande parede curva externa que delimita o volume côncavo do térreo coberto pela laje, também curva, em concreto armado.

⁴²⁹ Ver Blake, 1966a, p. 98.

⁴³⁰ A organização espacial da tela sugere a Le Corbusier o nome de “composições” – como também fizeram Léger e Mondrian – para algumas de suas pinturas a óleo.

seu tempo, Le Corbusier, além do caráter racional presente em suas obras, permite que nelas também se incluam pela visualidade o rústico, o orgânico, em outras palavras, a face primitiva e subjetiva, e às vezes mesmo bárbara, rude e não polida, subjacente na ideia da civilização. Jean Starobinski (2001, p. 26-28) observa que tradicionalmente se entende que a civilização precisa polir os bárbaros, os provincianos, os jovens e a natureza “feroz” e “grosseira”. Para ele, a palavra “polir” tem como significados figurados civilizar, tornar mais exato e mais apurado, mais perfeito, tornar claro e luzente, terminando por levar à relação com a filosofia do Século das Luzes. Os materiais utilizados por Mies em suas obras, sempre polidos, aparelhados, de acabamento exato (em especial o aço inoxidável), são metáforas para a intenção civilizatória presente em seu trabalho. Le Corbusier opera em vários projetos uma metáfora inversa à de Mies, por meio dos materiais rústicos que utiliza a partir de 1930 e que darão a vários de seus trabalhos simbolizações de reação a um processo civilizatório não satisfatório. Várias vezes Le Corbusier declara verbalmente esta insatisfação em passagens marcantes, como em 1939 (2006, p. 96, tradução nossa): “Os homens modernos do mundo inteiro estão proscritos em suas cidades. Suas vidas se escoam mediocrementemente ou miseravelmente.”

Ao mesmo tempo em que, com suas obras “orgânicas”, reage ao racionalismo, não deixa de projetar e construir obras mais próximas do padrão internacional da arquitetura e do urbanismo modernos, como a Sede da Organização das Nações Unidas (realizada a partir de esboços seus) e seus planos urbanos, sempre de acordo com as definições dos CIAM. No dualismo de Le Corbusier⁴³¹ há tanto o símbolo pelo impulso civilizatório, quanto o símbolo da rejeição deste impulso e da busca por aspectos primitivos que se encontram em obras orgânicas ou Brutalistas – como o *Cabanon*, um pequeno refúgio construído para si com toras de madeira em Roquebrune-Cap-Martin, na França, em 1951-52 – que teriam, por sua vez, como usuário ideal o ser mais próximo do “homem natural” que o “homem civilizado”, conforme a filosofia de Rousseau.

Com estes direcionamentos, Le Corbusier realiza a busca pelo conhecimento arcaico, a arte primitiva, a cultura tradicional, a arte africana e de civilizações artisticamente autônomas, a arte *naïf* e as manifestações em linguagens visuais por portadores de comportamentos mentais especiais e também por crianças (como

⁴³¹ Ver Jencks, 1974, pp. 180-82.

também realizaram Picasso, Miró, Wlaminck, Munch, Nolde, Tanguy, os Surrealistas e outros). Essas fontes influenciaram e definiram importantes pesquisas na psicologia e psiquiatria. A pintura e a escultura, por suas próprias características, puderam se desenvolver de modo mais direto a partir de influências primitivas para gerar uma arte essencialmente nova. A arquitetura, reconhecendo dificuldades de comunicação a partir de seus próprios meios, readaptou, para ser significativa, elementos da história, tendo sido Le Corbusier um dos primeiros a fazê-lo. Quando Giedion (1944, p. 551) incita os arquitetos a “começar do novo, como na pintura e na escultura” e “reconquistar as coisas mais primitivas, como se nada tivesse sido feito anteriormente”, chancela os desenvolvimentos que Le Corbusier e alguns artistas da pintura e da escultura já realizavam.

3.3.8

Monumentos Modernos: O Pavillon des Temps Nouveaux – 1937

Ainda antes da Guerra Le Corbusier mais uma vez faz uma incursão às formas arquetípicas, mas desta vez resultando em simbologias e significações menos óbvias. Na Exposição Universal de Paris de 1937 – na qual Sert construiu com Luís Lacasa o Pavilhão Espanhol – Le Corbusier e Pierre Jeanneret criam o *Pavillon des Temps Nouveaux*⁴³², uma obra cuja tipologia segue a do tabernáculo judaico no deserto⁴³³, citado e ilustrado por Le Corbusier em *Por uma arquitetura* (pp. 43-46) em 1923 (fig. 03-60). Não há diferenças significativas entre a planta do modelo arcaico, exibida nesse livro, e a planta deste pavilhão (fig. 03-61). O mesmo se dá em termos de concepção estrutural (fig. 03-62), mesmo considerando-se que no projeto de Le Corbusier participam novos materiais e técnicas. A diferença maior se dá em relação ao espaço interno, ainda que em ambas as soluções se vejam os desenhos da curva dada pelo peso do tecido (fig. 03-63), que Frampton (1997, p. 276)⁴³⁴ interpreta como uma forma através da qual Le Corbusier estaria buscando “um signo do sagrado” para o século XX.

⁴³² Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1934-1938*, pp. 158-69.

⁴³³ Era uma tenda utilizada pelos grupos que percorriam o deserto em busca da Terra Prometida. Ver Rykwert, 2003, pp. 04-05.

⁴³⁴ Frampton vê no desenho desta cobertura sementes que se desenvolverão na cobertura para Ronchamp ou o Capitólio em Chandigarh. Segundo este autor, seu papel para o século XX poderia equivaler àquele desempenhado pela cúpula para o Renascimento.

A lona (material industrial) toma o lugar dos grossos tecidos tramados artesanalmente que protegiam do sol do deserto. No lugar dos pilares de madeira que sustentavam a cobertura distendida entra a leveza formal e visual de pilares metálicos em treliça, calculados para suportar o máximo de carga com o mínimo de material empregado em sua fabricação. Em vez das antigas cordas que distendiam o tecido surgem os cabos em aço da indústria moderna ancorados em blocos de concreto cravados no terreno que circunda o pavilhão. Cabos de aço também fazem o contraventamento em “X” ao longo do perímetro da tenda, garantindo sua estabilidade. A entrada é marcada por um portal metálico de linhas retas com uma larga porta pivotante em chapas metálicas de seção horizontal similar à de uma asa de avião. Uma marquise (que formalmente lembra aquela da casa Stein-De Monzie), também em estrutura metálica, se apoia em duas colunas metálicas bastante delgadas e no portal do pavilhão. O uso das cores e sua simbologia⁴³⁵ define, em um espaço que se inspira na tradição, um ambiente resolutamente moderno.

Assim como no Pavilhão Espanhol ocorre a síntese entre as artes com intenções de propagação de ideais democráticos e comunitários. Nos painéis do interior da tenda o urbanismo quase toma o significado de civilização. O estande da História do Urbanismo, expondo um estudo feito por Josep Lluís Sert, mostra uma história da civilização desde a pré-história até desembocar em imagens de aviões, pontes, estradas pavimentadas e arranha-céus. Um painel defronte à entrada mostra os preceitos da Carta de Urbanismo dos CIAM. Em outros painéis com fotografias e imagens⁴³⁶ são expostas as quatro funções do urbanismo propostos por esta Carta. Nos

⁴³⁵ Conforme Frampton (2001, p. 142, tradução nossa) há nessas cores fortes indicações simbólicas, com os painéis frontais em azul e branco formando com o pórtico vermelho as cores da bandeira da França. Há também lonas em verde e vermelho cores que remetem respectivamente (cf. Frampton, 2001, p. 142, tradução nossa) aos “*prazeres essenciais*” do sol, espaço e verde, defendidos por Le Corbusier, e à cor-símbolo da Frente Popular, fundada em 1936 na França. O piso é de um saibro amarelo claro e a cobertura é uma lona na cor amarelo intenso, deixando passar parte da iluminação natural e indicando uma “futura era de ouro” (FRAMPTON, 2001, p. 142, tradução nossa). Um tom mais neutro é dado na lona lateral de fechamento à direita da entrada, tingida de cinza escuro (cf. LE CORBUSIER, 1947, p. 169).

⁴³⁶ A profusão de imagens que se interpõem para formar um painel como o da função “Habitar” (uma das quatro funções propostas pela Carta de Atenas) mostra, sob os padrões estéticos da época, uma urgência de comunicação, buscada por meio de grandes figuras que, a despeito de suas posturas relaxadas (e diferentemente das figuras tensas presentes na representação de Picasso sobre o bombardeio em Guernica no Pavilhão Espanhol), parecem indicar a instabilidade do momento, em que Le Corbusier (1977b, p. 205) conscientemente ou não, repete o mote de anos atrás: “Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução”.

estandes internos, os planos urbanísticos *Plan de Paris 37* e *Îlot Insalubre n° 6* (propondo edifícios *à redent* para algumas quadras a norte e sul da Rue du Faubourg Saint Antoine, em Paris) são expostos, assim como uma proposta de reforma agrária.

O Pavilhão, apresentado em sua fachada principal como um *Museu de Educação Popular (Urbanismo)*, mostra a grande ambição, não só de seus autores, mas dos arquitetos modernos em geral, em encarregar a arquitetura de responsabilidades muito maiores que sua limitada capacidade permite aceitar. O espírito utópico e de crença na arquitetura e o urbanismo como viabilizadores de mudanças na sociedade é visto desde a porta de entrada, onde é indicado ao visitante que o urbanismo poderá ser “portador da infelicidade das cidades e do campo ou portador no futuro dos prazeres essenciais”⁴³⁷. No pavilhão Le Corbusier expressou ideais como a concepção de uma arquitetura como das “épocas de equilíbrio” e baseada nas “atitudes essenciais”, conforme ele havia declarado (1947, p. 131) na apresentação da *Ma Maison*.

Ainda que seja um projeto de pequenas dimensões e tenha sido construído para um evento temporário, o *Pavillon* evidencia o interesse de Le Corbusier na confluência entre o uso de tecnologias e materiais modernos e formas de significado cultural de grande simbolização. Forma, cor, volume, entendidos como abstração e não como figurações de simbologia direta e simplória, trazem significações para a obra. As referências, mais sutis que no Museu do Mundo, trabalham aspectos arquitetônicos e símbolos culturais para a comunicação, que por sua vez é facilitada pela integração da arquitetura com as outras artes visuais. Ao “valor de arte” e o “valor de novidade” Le Corbusier busca aglutinar, por exercícios de abstração da imagem das tendas e suas formas, os valores “histórico” e “de antiguidade” (RIEGL, 2014), sem cair, entretanto, em um historicismo ingênuo.

O traçado sugerido para o percurso aos estandes internos corresponde a uma *promenade architecturale* da qual participam rampas que levam ao segundo piso. No lugar da monumentalidade tradicional de base “energética/termodinâmica” (HILDEBRAND, 2013, pp. 157-58), tem-se neste Pavilhão ou no Pavilhão Espanhol a monumentalidade de base fenomenológica, que se desloca da materialidade

⁴³⁷ Na grande porta pivotante do pavilhão se via escrito “Visiteur, C’est ici la science sévère de l’urbanisme. L’Urbanisme porteur du malheur des villes e des campagnes, ou porteur demain des joies essentielles. L’urbanisme manifestation total du lyrisme d’une époque.”.

do objeto para ir de encontro às pessoas por meio de sua compreensão racional, emotiva e sensorial. O efeito que se pretende tem como cerne a ideia, o pensamento, o conceito que permeia toda ação de projeto, e já nem tanto o impacto da presença física do objeto. A pessoa é protagonista do espaço, que dele necessita para significar e simbolizar.

O Pavilhão compensa em intenções (é um monumento volúvel) e significado o que lhe falta em inércia e grandeza de dimensões. A intenção de permanência está nos valores (bens intangíveis) e não em sua materialidade. Ao contrário, a fragilidade e transitoriedade da matéria podem ser compreendidas nele como opostas à potência e perenidade da ideia. Por isso, não é um empecilho, para sua simbolização, que ele seja uma obra efêmera. Ao contrário, sua efemeridade se adequa à dinâmica do tempo e seus valores. Mais que a matéria, imagens e textos deverão atuar como agentes da memória (Barthes *apud* Choay, 2017, pp. 22-23).

Os pavilhões da França e da Espanha, com sua arquitetura temporária e oposta àquela dos pavilhões da União Soviética e da Alemanha, são, portanto, marcos de um tipo de monumentalidade moderna que poderia se manifestar na efemeridade de eventos como feiras e comemorações cívicas, como seria defendido em 1944 por Giedion (1944, pp. 562-63; p. 568). Aspectos colossais ou de escala já não mais seriam necessariamente definidores da monumentalidade ou da capacidade de simbolização para a arquitetura; mais que estes, era preciso a constante ativação da “função ideológica” da arquitetura (TAFURI, 1985, p. 121). Sob este ponto de vista, o Pavilhão de Mies em Barcelona (1929), o pavilhão francês ou o espanhol em Paris (1937) podem mesmo ser tomados como mais eficazes como veículos de comunicação dos valores ligados à monumentalidade e simbolização que um grande complexo como a sede da ONU em Nova Iorque, também construída com propósitos de simbolização pela forma moderna, que será analisada a seguir.

3.3.9

Monumentos Modernos: A sede da ONU em Nova Iorque – 1947-52

Os artigos de Lewis Mumford e Peter Blake sobre o projeto e construção, a partir de 1947, da sede da ONU em Nova Iorque e o papel de Le Corbusier ao longo do desenvolvimento desse projeto e sua construção apontam importantes inflexões sobre o lugar da arquitetura e do arquiteto no mundo do pós-Guerra. Neste processo

observa-se a difícil equalização entre as questões simbólicas e da monumentalidade, necessárias à concepção desse tipo de edificação, com aspectos pragmáticos do mundo capitalista.

Em 1946, uma comissão tinha sido responsável pela aprovação do terreno a receber a sede. O terreno aprovado havia sido doado por um dos homens mais poderosos dos Estados Unidos, John D. Rockefeller Jr.⁴³⁸, fato que marca para essa instituição de propósitos comunitários e diplomáticos uma relação com interesses privados e é considerado por Mumford um “mau simbolismo” para o projeto. Sem críticas, Mumford menciona que atrelado ao nome de Rockefeller vinha o do arquiteto Wallace K. Harrison⁴³⁹ (1895-1981), que havia participado do projeto e construção, a algumas quadras dali, do Rockefeller Center, e que se torna o representante norte-americano nomeado coordenador da equipe formada por nove arquitetos e um engenheiro de vários países (cf. Mumford, 1959, p. 34), incluindo a França (Le Corbusier) e o Brasil (Niemeyer).

Em 1947 Mumford (1957, pp. 38-39, tradução nossa) defende que o terreno destinado à construção era pequeno e inadequado a receber um conjunto que “resulte símbolo adequado de um mundo justo e harmonioso”. No entanto, mesmo que as dimensões do terreno tenham levado a determinadas definições de partido e implantação, outros aspectos parecem ter sido mais preponderantes e influenciado mais fortemente sobre o papel desta sede como monumento e símbolo desta organização internacional.

Após definido o terreno, o projeto se inicia em 1947 e logo é descartada a adoção, como havia acontecido na sede da Liga das Nações, de estilos acadêmicos historicistas. Segundo Blake (1966a, pp. 130-36), Le Corbusier se coloca desde o início à frente do projeto, contando com contribuições dos outros arquitetos da equipe às suas propostas. A maquete 23A apresentada por Le Corbusier em 15 de março daquele ano condensa essas ideias (fig. 03-64). Mas há divergências internas na equipe. Considerando-se autor do projeto, Le Corbusier entra em choque com outros componentes da equipe e as autoridades da ONU confirmam a Harrison o papel de “administrador geral do serviço de construção”. O projeto segue aspectos

⁴³⁸ Além do terreno doado por Rockefeller havia uma área a sul com um edifício em construção, doados pela Autoridade de Habitação de Nova Iorque (cf. Mumford, 1959, p. 42).

⁴³⁹ Wallace havia anteriormente desenvolvido para o terreno da ONU o projeto de um centro comercial e edifícios de apartamentos.

formais da maquete de Le Corbusier, mas seu desenvolvimento leva a um conjunto de pouca identidade, especialmente se considerados seu programa e o caráter único da instituição que abrigaria.

Mumford, que publica desde o início do projeto artigos sobre o terreno, o edifício e seu papel no estabelecimento de um modelo moderno de simbolização arquitetônica, em geral reprova o projeto que vinha sendo realizado. Já em 1947 (1959, p. 41, tradução nossa), após o artigo com as críticas negativas sobre o processo da escolha do terreno, observa que “simbolicamente, estes edifícios distam muito de ser uma expressão do conceito básico das Nações Unidas...”. Ele enumera os motivos pelos quais os edifícios não conseguem exercer a função de simbolizar, seja pela inadequação dada pelo terreno escolhido, seja pela incapacidade de expressão pela arquitetura das ideias que fundamentam uma organização de cooperação internacional. Comenta (1959, p. 42) que o prédio do Secretariado (o mais alto do conjunto), mesmo com sua altura de 39 andares, não consegue se destacar em um entorno formado por outros prédios também altos e que, além disso, a predominância volumétrica deste prédio sobre os volumes dos prédios da Assembleia e de Conferências seria, para ele, uma má simbolização para a ONU: “Se o edifício do Secretariado vir a ter algo a dizer como símbolo, será, temo, que a revolução dos administradores se produziu e que a burocracia governa o mundo.” (1959, p. 43, tradução nossa). Ainda sobre esse edifício Mumford (1959, p. 50, tradução nossa) sintetiza: “...este novo edifício para escritórios está baseado na teoria de que, ainda que não se satisfaça nenhum objetivo simbólico, a função deve ser sacrificada à forma”, um sentimento compartilhado por outros arquitetos modernos (BLAKE, 1966a, pp. 135).

A adequação da função à forma é ainda mais problemática no edifício da Assembleia. Inicialmente o edifício (uma adaptação que contava com formas mais sinuosas que as propostas por Le Corbusier na maquete 23A) se constituía por um prédio baixo que em seu sentido longitudinal era fechado por duas paredes côncavas; a partir de um trecho mais estreito ao centro (o acesso), a planta se abria para áreas mais largas correspondentes a dois auditórios (um em cada extremidade). A irregularidade nas dimensões correspondia à diferença de tamanho de cada auditório. Mumford (1959, p. 65-72) e Blake (1966a, p. 134-35) relatam que uma mudança no programa de necessidades fez com que passasse a haver apenas um auditório. A forma, anteriormente justificada, continuou a ser a mesma, o que provocou

críticas⁴⁴⁰ pela falta de compromisso com o preceito básico da arquitetura moderna de adequação da forma à função. Em outras situações, o uso racional da técnica e dos materiais de construção em soluções inovadoras⁴⁴¹ também foi às vezes posto de lado em prol de um modelo mais comprometido com questões formais que com aspectos técnicos ou de conforto.

As dimensões do terreno não parecem ter sido empecilhos à realização do projeto, mas as condições com que a área foi cedida à ONU podem ter sido causadoras de atritos entre a visão idealista de Le Corbusier e a de Harrison, sabidamente menos talentoso que o suíço-francês, mas investido de poder na equipe. Certas propostas de Le Corbusier foram deixadas de lado em prol de um projeto de adequação a determinações econômicas e práticas que se impuseram. Ainda assim, a localização do terreno e a implantação das edificações junto ao rio Hudson garantem pontos de perspectiva que, sejam estes próximos ou distantes, destacam o conjunto na massa compacta vertical de Manhattan.

A integração entre os edifícios não é, entretanto, tão satisfatória como a que se vê na maquete 23A de Le Corbusier. Não é dada a devida ênfase volumétrica ao edifício da Assembleia – simbolicamente o principal do conjunto por abrigar o auditório onde se dão as reuniões entre os representantes nacionais da organização. O efeito é de muito menor impacto que aquele conseguido em Brasília por Niemeyer no Congresso Nacional, que se apoia na potência formal das duas enormes cúpulas em contraponto aos dois altos prismas interligados. Enquanto estes, apesar de sua grande dimensão, não conseguem minimizar, mas ao contrário reforçam a força simbólica das cúpulas, o prédio da Assembleia da ONU fica quase anulado pela parede côncava que serve de base à fileira de bandeiras nacionais ao longo da Primeira Avenida. Esta parede, por sua má relação de escala e seu aspecto de muro maciço, não convida o visitante, mas o repele e se torna imagem da distância existente entre o cidadão comum e aqueles que tomam as decisões políticas.

O que poderia ter sido modelo de enfrentamento da monumentalidade na arquitetura moderna indica desvios de trajetória antes mesmo do completo desenvolvimento conceitual do tema do arranha-céu do século XX. A sede da ONU irá,

⁴⁴⁰ Ver Blake, 1966a, p. 135.

⁴⁴¹ Assim como ele havia proposto no Centrosoyus, Le Corbusier propõe para o Secretariado a solução (não implantada) da “respiração exata”, que minimizaria rigores climáticos.

ao contrário, prenunciar as repetições acríticas que divergirão das propostas idealistas modernas. A partir de investidas como esta, o “Estilo Internacional” vai deixando de ser compreendido por sua concepção inicial, por Hitchcock e Johnson em 1932, de fonte para exercícios de criação, para se aproximar conceitualmente do modelo acadêmico acrítico que os primeiros modernos tentaram combater. Os acontecimentos em torno do projeto da sede da ONU anunciam o que posteriormente viria a ser propagada em tom de espetáculo como a falência ou morte da arquitetura moderna, conforme análises na década de 1970 por Peter Blake em *Form Follows Fiasco*⁴⁴², Charles Jencks em *The Language of Post-Modern Architecture* ou Tom Wolfe em *Da Bauhaus ao Nosso Caos*, em 1981; em tom pessimista Manfredo Tafuri (1985, p. 121, grifos do autor) sintetiza em 1973: “A crise da arquitetura moderna não resulta de “cansaços” ou ‘dilapidações’: é antes a crise da função ideológica da arquitetura.”

A oportunidade de expressão pela arquitetura moderna termina sendo mal aproveitada, uma vez que para este conjunto, do qual se esperavam a monumentalidade e a simbolização dos esforços de reorganização em escala global pelos meios da paz e da diplomacia internacional, são adotados volumes de pouca expressão em uma arquitetura de baixo poder de significação e comunicação. Para a história da arquitetura ele acabou por se tornar um depoimento de pouco valor, uma vez que propaga o funcionalismo em edifícios em que soluções de caráter formalista presentes na arquitetura moderna não são justificadas nem pela função nem pela solução de problemas técnicos e de conforto e tampouco por uma qualidade formal excepcional que viesse a justificar de algum modo sua preponderância. As relações de escala humana e de fruição fenomenológica também são comprometidas em uma arquitetura de pouca empatia. Ainda que a forma seja moderna e a relação tempo-espço seja inerente à percepção destes espaços, a inadaptação do conjunto à escala humana impõe uma relação do observador com o conjunto que tem muito da relação contemplativa que os monumentos tradicionais determinavam para a sua fruição. A monumentalidade do conjunto se mostrou assim, mais próxima daquela de tipo tradicional e estática do que da de tipo dinâmica e moderna.

A estratégia da integração entre as artes também é prejudicada na sede da

⁴⁴² *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston; Toronto: Little, Brown and Company, 1977. Trata-se de uma versão estendida de um artigo publicado em 1974.

ONU pela inadequada relação de escala humana. As esculturas existentes⁴⁴³ ao ar livre, embora sejam obras de grande valor e poder simbólico, se encontram em um pátio pouco convidativo à permanência dos visitantes e perdem muito de sua potência artística em sua relação com as dimensões e a escala do conjunto. Os dois painéis nas paredes leste e oeste da sala plenária da Assembleia, pintados por Fernand Léger em 1952, conseguem adequar a escala do auditório à escala humana. No entanto, a percepção de suas linhas abstratas se mostra insatisfatória em termos de simbolização. Uma comunicação mais fácil que a dos murais de Léger é conseguida por Marc Chagall por meio da figuração⁴⁴⁴ existente no vitral *Peace*, de 1964. A escultura *Single Form*, de 1964, de Barbara Hepsworth, no espelho d'água de frente ao prédio do Secretariado, tem boa implantação e promove interessante passagem entre as escalas do observador e do edifício.

Mesmo com aspectos que poderiam ter sido melhor desenvolvidos, a sede da ONU tem grande impacto imagético, tendo sido largamente reproduzida em publicações específicas ou não. Seus prédios de linhas abstratas se tornaram modelos do que passou a ser conhecido como o Estilo Internacional. Este, por sua vez, foi-se tornando cada vez mais o estilo arquitetônico do mundo corporativo. Os edifícios da arquitetura moderna foram deixando de ser a expressão de sua ideologia inicial para se tornarem estruturas de pouca empatia e significado. Na dinâmica natural de ressignificações simbólicas do ambiente cultural, a adoção maciça do Estilo Internacional como o estilo do mundo das corporações ao longo dos anos de retomada econômica após a Segunda Guerra também ajudou a criar a imagem da ONU como veículo de expressão dos valores dessas grandes corporações. Por abrigar e representar simbolicamente uma instituição de alcance global e ocupar fisicamente uma considerável parcela (correspondente a sete quadras) do solo urbano da metrópole-símbolo do mundo capitalista, a sede da ONU extrapolou os possíveis significados de uma edificação isolada para se comportar também como um espaço urbano, que

⁴⁴³ Há esculturas como *Non-violence* (também conhecida como *The Knotted Gun*) pelo escultor sueco Carl Fredrik Reuterswärd que representa um revólver com um nó em sua extremidade, e *Sphere within Sphere*, de 1996, um globo terrestre em metal dourado polido, por Arnaldo Pomodoro. Mais recentemente foi instalada uma escultura (*Peace Monument*, chamada também de *The Best Weapon*) criada pelo escritório de arquitetura norueguês Snohetta. Na plataforma metálica em que foi instalada esta escultura há uma placa em que está escrita uma frase de Nelson Mandela: “*The best weapon is to sit down and talk.*”

⁴⁴⁴ Também é de linhas figurativas o painel *Guerra e Paz* pintado por Cândido Portinari logo após o término da Guerra.

prevê uma relação mais estreita com a cidade e sua dinâmica.

O processo ocorrido mostrou que em circunstâncias de grande impacto urbano em que concorrem grandes interesses econômicos o posto do arquiteto idealista e criador do objeto artístico termina por se subjugar às instâncias do poder político, econômico ou de outras forças que atuam na dinâmica da cidade. Mesmo considerando que a cidade contemporânea é, afinal, fruto da própria arquitetura moderna, é válido retomar o questionamento de Rossi (1977, p. 217): “Quem, em última instância, escolhe a imagem de uma cidade? A própria cidade, mas sempre e somente através de suas instituições políticas.” Rossi (1977, p. 218) também reconhece:

Embora em cada cidade existam personalidades vivas e definidas – e cada cidade possui uma alma pessoal feita de tradições antigas e de sentimentos vivos, bem como de aspirações indecisas –, nem por isso é ela independente das leis gerais da dinâmica urbana.

O pós-guerra em que se dá a construção da ONU se caracterizará pela perda gradual do componente utópico da arquitetura moderna, especialmente no nível urbano. Para Tafuri (1985, p. 120) o arquiteto moderno deverá passar por um reposicionamento:

Para os arquitetos, a descoberta de seu declínio como ideólogos ativos, a constatação das enormes possibilidades tecnológicas utilizáveis para racionalizar as cidades e os territórios, [...], geram um clima de ansiedade que deixa entrever no horizonte um panorama muito concreto e temido como o pior dos males: o declínio do ‘profissionalismo’ do arquiteto e a sua inserção, já sem obstáculos tardo-humanísticos, em programas onde o papel ideológico da arquitetura é mínimo.

A sede da ONU, em vez de exemplo de monumentalidade e simbolização para os anos do pós-Guerra, coloca em xeque a capacidade de comunicação e significação da arquitetura moderna. A saída de Le Corbusier do desenvolvimento do projeto foi certamente uma perda para a história da arquitetura, mas serviu para

evidenciar que o sentido utópico da arquitetura moderna iria cada vez menos prevalecer sobre aspectos pragmáticos e financeiros e que o lugar de uma arquitetura expressiva e de um arquiteto de espírito inovador e idealista como Le Corbusier estariam cada vez mais restritos a determinados programas e clientes. Os projetos em La Sainte-Baume e em Ronchamp serão para ele importantes oportunidades de criações monumentais e de significação.

3.3.10

Monumentos Modernos: La Sainte-Baume – 1948

Talvez tenha sido motivado pela realização de uma arquitetura de expressão, ideologia e simbolização que o agnóstico Le Corbusier tenha em 1950 aceito o convite⁴⁴⁵ para a realização de um de seus projetos mais emblemáticos: a Igreja de Notre Dame du Haut, em Ronchamp. Esta teve, no entanto, em 1948 um antecedente, que, embora tivesse um programa de cunho religioso, havia sido encomendado por um empreendedor da região de Marselha, na Provença. Este homem era Edouard Trouin, proprietário de uma grande porção de terra árida e não cultivada de cem hectares junto a uma montanha conhecida como *Le Pilon*. Este monte, parte do maciço rochoso La Sainte-Baume, a leste de Marselha, cria na paisagem uma barreira física no sentido leste-oeste. A partir deste maciço se vê a noroeste a montanha Sainte-Victoire, tantas vezes pintada por Cézanne.

Enquanto o *Pilon* tem em sua face sul uma inclinação suave em direção a Toulon e ao Mediterrâneo, a face norte tem inclinação bastante abrupta, ao pé da qual há uma área de cota mais baixa arborizada. Acima da copa dessas árvores há nessa face norte do monte uma gruta em que supostamente Santa Maria Madalena havia morado por trinta anos, vinda da Palestina em um barco pelo Mediterrâneo. O local tinha se tornado, havia séculos, local de peregrinação, sendo a ordem religiosa dos Dominicanos a responsável pela capela nessa gruta. A intenção de Trouin era a criação de um complexo voltado ao aproveitamento da demanda das peregrinações existentes no local, com uma cidade nova, hotéis e a Basílica da Paz e do Perdão.

⁴⁴⁵ André Wogenscky (2007, p. 26-27), que nessa época trabalhava com Le Corbusier, relata a dificuldade inicial que o arquiteto, agnóstico e nascido em uma família protestante, teve em aceitar o convite dos religiosos dessa região no sul da França para a realização do projeto.

O projeto de Le Corbusier para este complexo em La Sainte-Baume⁴⁴⁶ (fig. 03-65) compreende para a cidade projetada um urbanismo que procura acompanhar a topografia do terreno e fornecer a ambiência e visualidade típicas das cidades litorâneas do Mediterrâneo e suas residências assentadas nos terrenos inclinados junto ao mar (fig. 03-66). O aspecto ainda é o da regularidade dada pelo planejamento que nasce da mão do arquiteto racionalista, mas apresenta a informalidade e a escala das cidades vernáculas. A altura máxima dos edifícios residenciais da cidade projetada ao longo das curvas de nível do terreno ou dos blocos destinados aos serviços de hotelaria é de quatro pavimentos.

De acordo com o primeiro projeto apresentado a construção desses blocos residenciais seria por um método construtivo (em “*pisé*”) em que, como na taipa de pilão, o barro é socado entre moldes de madeira. O padrão da residência mediterrânea com teto abobadado, que lembra o mégaron, é novamente adotado por Le Corbusier, após a Maison Monol (1919) e a Pequena Casa de Fim-de-semana (Casa Felix) (1935) (figs. 03-46; 03-47). Esta aparência formal externa será aplicada na construção das residências Roq et Rob⁴⁴⁷ em 1949 em Cap Martin⁴⁴⁸, desenvolvidas na mesma época que La Sainte-Baume. Como em seus projetos “orgânicos”, materiais naturais e rústicos se aliam a materiais industriais e conceitos racionais de projeto. Para os blocos dos hotéis, locados entre a cidade e a grande rocha e apresentados em forma de anéis ou barcos, foram previstas estruturas industriais pré-fabricadas em alumínio⁴⁴⁹.

A proeminência visual do maciço rochoso e sua força simbólica não são confrontadas pela arquitetura que se desenvolve ao longo das cotas mais baixas do terreno e somente se alça por meio de uma escadaria, situada no trecho entre os hotéis e a rocha e atravessa a encosta inclinada por sobre as árvores para dar acesso à Basílica da Paz e do Perdão (fig. 03-67 e 03-68). Esta grande escada monumental funciona como vetor de força, enfatizando a simbologia da gruta e do maciço rochoso. Se as construções na cidade e os hotéis se baseiam em formas arquetípicas e

⁴⁴⁶ Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète* 1946-1952, 1953, pp. 28-39.

⁴⁴⁷ Ibid, pp. 70-77.

⁴⁴⁸ Nesta cidade litorânea do sudeste da França Le Corbusier constrói para si em 1952 o *Cabanon*, uma residência em madeira de 3,66 m x 3,66 m e altura de 2,26 m, baseada nas medidas do *Modulor*, o sistema de medidas e proporções concebido pelo arquiteto em 1943. Ver Le Corbusier, *Oeuvre Complète* 1946-1952, 1953, pp. 78-79.

⁴⁴⁹ As estruturas em alumínio foram desenvolvidas junto à indústria *Aluminium Français*.

materiais orgânicos e da natureza, a escada faz a passagem do construído pelo elemento humano e terreno (no nível do solo) ao arcaico e espiritual (a basílica na rocha, que tem o poder simbólico da elevação mística e da caverna primitiva, abrigo humano antes mesmo da primeira cabana).

Encravada no *Pilon* a dominar a visão da área, a basílica, parcialmente artificial e parcialmente natural, seria formada pela escavação na rocha e receberia a claridade por poços de iluminação que cruzariam o monte desde as aberturas externas até o teto na rocha natural. Caminhando pela basílica se atravessaria o *Pilon* e se acessaria a face sul do monte, que oferece vistas para o Mediterrâneo. Além dessas estruturas projetadas seria aproveitado o estábulo existente e que se encontrava em ruínas. Ele seria restaurado e ampliado para receber um museu sobre a iconografia de Santa Maria Madalena e um “bar de degustação”. Com a rejeição do projeto por parte dos religiosos dominicanos locais, responsáveis pela capela existente e a recepção de peregrinos, Le Corbusier realiza outros estudos em áreas externas ao domínio da ordem religiosa.

O conjunto se destaca como um exemplar em escala grandiosa daquilo que Frampton (1977, p. 271) considerou a “monumentalização do vernáculo” por Le Corbusier. Mas há nesse projeto outras dimensões que ultrapassam a materialidade e a tectônica para uma plena simbolização moderna que se equipara a outras grandes obras simbólicas da história. Com La Sainte-Baume Le Corbusier tem a oportunidade de, contratado por um cliente particular e laico, realizar um projeto que tem como essências tanto a imensurabilidade do mito e da religiosidade, mas também as dimensões práticas da simplicidade e do máximo aproveitamento dos recursos locais naturais e humanos. Concorrem para isto o manejo de formas, materiais, técnicas, implantação no entorno natural e a adequação ao novo tempo de um tema e uso seculares.

É provável que Le Corbusier renegasse a lenda do barco que atravessava o Mediterrâneo trazendo uma personagem bíblica que fugia da perseguição aos cristãos⁴⁵⁰. Mas, sem deixar de reverenciar o mito religioso, Le Corbusier se inspira na grandiosidade da paisagem natural e seus contrastes de níveis, materiais, tipos de vegetação, texturas, cores, a presença maciça da montanha, a história do local e as

⁴⁵⁰ A França não foi o lugar onde Maria Madalena morreu. Consta como local de sua morte a cidade de Éfeso, na atual Turquia.

simbolizações já pertencentes ao *genius locus* e parece reconhecer o esforço vão que seria a construção de edificações que rivalizariam com estas preexistências monumentais. Prevê, assim, uma implantação oposta à proposta na Liga das Nações de imposição do monumento construído sobre o meio natural. Em La Sainte-Baume, o arquiteto relativiza o poder de controle do meio e opta pelo diálogo em vez do domínio e inclui o subjetivo como dado de projeto. Com La Sainte-Baume Le Corbusier compreende que a natureza e a subjetividade, as preexistências físicas e culturais não deveriam ser elementos de oposição ao projeto, mas aspectos para sua inspiração conceitual, balizamento e partido. Nem por isso a técnica e os materiais modernos deixaram de ser usados na escala humana, suas necessidades práticas e requisitos de conforto. As referências e usos de materiais e técnicas locais também garantiram a cada edificação a “monumentalização do vernáculo” por meio da forma moderna. Respeitando as preexistências naturais, históricas e subjetivas desse espaço Le Corbusier garantiu a este monumento volível os valores “histórico” e “de antiguidade” (RIEGL, 2014). A eles a arquitetura moderna acrescentou os valores “artístico” e “de novidade”, incluídos sem rivalidades ou protagonismos que minimizassem a forte carga simbólica existente no local.

3.3.11 Monumentos Modernos: Ronchamp – 1950-55

Ainda que não construído, o projeto em La Sainte-Baume foi certamente um importante exercício preparatório para a realização de uma das mais consagradas obras arquitetônicas do século, a igreja em Ronchamp, França, desenvolvida por Le Corbusier entre 1950 e 1955. O contato do arquiteto com o programa religioso presente em La Sainte-Baume talvez tenha dado ao arquiteto chaves para percepções da simbologia católica e a prática das peregrinações, existentes tanto ali quanto em Ronchamp, onde ele irá desenvolver o programa da liturgia católica se apoderando de sua simbologia para transformá-la em obra moderna. Estão ali presentes os requisitos deste programa: a nave, que preserva a tradição do sentido longitudinal das plantas de basílicas cristãs e leva ao altar interno, voltado para a face leste, três capelas, um púlpito ou tribuna interna para pregações do celebrante, o coro interno, a sacristia, e o altar aberto, a tribuna externa e o coro externo, destinados a missas em datas de peregrinação com área livre para a presença de até 10000 fiéis (figs.

03-69, 03-70 e 03-71). Nos estudos iniciais se vê uma estrutura vazada de linhas ortogonais formando a torre sineira, mas sua construção foi descartada⁴⁵¹.

O projeto que Le Corbusier realiza para a capela é tanto um monumento dedicado a Nossa Senhora de Ronchamp (Notre-Dame du Haut) e sua imagem, quanto um monumento à humanidade e à paisagem. Le Corbusier extrapola questões religiosas para criar uma obra que sintetiza sua trajetória de propostas anteriores de conjugação de aspectos vernáculos e arquetípicos com possibilidades técnicas e materiais modernos. Desenvolvida poucos anos depois da sede para as Nações Unidas em Nova Iorque, Ronchamp assegura para a história da arquitetura a possibilidade de simbolização e monumentalidade pela arquitetura moderna, apesar da inadequação ou dificuldade de representação simbólica causada pela crescente massificação ocorrida com a adoção dos modelos formais que passaram a caracterizar o Estilo Internacional nos anos 1940-50.

A igreja foi construída no local da capela novecentista anterior, gravemente afetada por bombas em 1944, durante a Guerra⁴⁵² (cf. BENTON, 1987, p. 247). Seu lugar de implantação deveria ser mantido: o alto de um morro que era desde o tempo da Antiga Roma um local de religião e controle militar (cf. Benton, 1987, p. 247), de onde se avista todo o entorno. Tratava-se de um lugar cujo *genius locus* se impunha e que o bom senso sugeria respeitar. Le Corbusier define uma interessante relação da arquitetura com a paisagem local que remete a um modo fenomenológico em que, apesar da forte imposição da edificação em seu entorno, há diálogo e interferências mútuas. O arquiteto (1965, p. 4, tradução nossa) afirma considerar o entorno uma “personalidade respeitável”, que requeria o fenômeno da “acústica visual” por meio de “formas que fazem barulho e silêncio; umas falam, outras escutam...”.

Obras como La Sainte-Baume, Ronchamp ou outras de Le Corbusier são frutos de um artista que não deixa de crer na humanidade, mas a enxerga, principalmente após a Segunda Guerra, com outros olhos, como sintetiza Argan (2005, p. 13, grifos do autor):

⁴⁵¹ Ver desenhos e maquetes reproduzidos na *Oeuvre Complète 1946-1952*, pp. 88-98.

⁴⁵² Quando Le Corbusier desenha desde o trem as ruínas da antiga igreja sobre o morro, em 20 de maio de 1950, e ao fazer a primeira visita ao local, em 4 de junho do mesmo ano, ela ainda poderia ser restaurada: “A capela devastada pelas bombas ainda está de pé” (LE CORBUSIER, 1965, p. 5, tradução nossa). No entanto, já nesta época, a reconstrução da antiga igreja já havia sido descartada por questões de custos.

Quando percebe que a *civilisation machiniste* fabricava canhões, em vez de casas, e, de boa-fé, protesta, os canhões já tinham começado a destruir as casas. Então refugia-se nos princípios imortais, torna-se o *élève de la nature*, faz urbanismo como uma espécie de jardinagem social, sonha com civilizações arcaicas e mitos solares, mediterrâneos: da história do futuro, cai de ponta-cabeça, como era previsível, na pré-história.

Assim como em La Sainte-Baume a forte presença da paisagem e a busca da percepção de seu *genius locus* talvez tenham sido mais importantes para Le Corbusier para a concepção de Ronchamp que as próprias questões místicas existentes na tradição católica. Ele cria um monumento à paisagem, à própria arquitetura e seus aspectos artísticos, históricos e técnicos e também à pessoa como “*animal symbolicum*” (CASSIRER, 2016, pp. 45-50) e à permanência nela de arquétipos (ELIADE, 1978, pp. 58-59). Seu monumento deve ser compreendido como lugar de simbolização e misticismo pelos crentes da fé católica, mas também pelos que compartilham a cultura europeia.

A planta em que as paredes não fazem ângulos retos entre si e não criam ortogonalidade nem mesmo com o plano do terreno, como no caso da parede sul, ajuda a criar o pretendido efeito da “acústica visual”. Tudo nesta arquitetura absorve e reflete a paisagem, e a cada visada estas absorções e reflexões se modificam e se reconformam. Também a cobertura em concreto participa deste diálogo da arquitetura com seu entorno natural. Le Corbusier (1965, p. 16, tradução nossa)⁴⁵³ afirma que a fonte de inspiração para esta cobertura é uma forma da natureza: “Um casco de caranguejo pego em Long Island, perto de Nova Iorque, em 1946, se encontra sobre a prancheta de desenho. Ele se tornará a cobertura da Capela...” (fig. 03-74). É um *objet-trouvé*⁴⁵⁴, elemento da natureza incorporado à arquitetura, assim como os que ele trazia para sua pintura. A forma criada não é simples mímese, mas passa por adaptações para o atendimento a requisitos técnicos para prever que as águas

⁴⁵³ Afirmação também presente no livro publicado em inglês *The Chapel at Ronchamp*, onde há também uma fotografia deste casco de caranguejo. Ver Le Corbusier, 1957, p. 89; p. 94.

⁴⁵⁴ Para Montaner (1999, p. 165) os *objets-trouvés* são fontes de inspiração para a arquitetura pós-moderna nos anos 1970.

pluviais sejam direcionadas para o interior da superfície da cobertura. Um “rincão” nesta cobertura côncava direciona o caimento das águas para uma pingadeira, que por sua vez leva as águas a uma bacia de retenção de águas no nível do piso⁴⁵⁵ junto à face oeste do edifício. Mas ela não se justifica apenas por ser funcional ou um *objet-trouvé*: ela absorve e reflete em suas faces inferior e superior o entorno montanhoso, tornando-se receptáculo da paisagem aberta e do céu, de grande simbologia para temas místicos e religiosos.

Pode estar também nos arquétipos da humanidade a verdadeira (e talvez inconsciente) inspiração para a forma em Ronchamp. O modo desajeitado com que sua cobertura se apoia sobre as paredes rústicas e de linhas orgânicas remete à maneira como as lajes de pedra dos dólmens da pré-história pousam sobre os monólitos verticais que as sustentam, como, por exemplo nos dólmens de Kerkadoret, em Locmariaquer, de Roche-Cubertelle, em Luriecq, ambos na França, ou de Ballykeel, em Armagh, na Irlanda do Norte (figs. 03-73; 03-74 e 03-75). A forma de Ronchamp constitui também um exemplo do que Frampton (1997, p. 273) chama “uma arquitetura baseada na força expressiva de um único elemento arquitetônico, fosse um telhado de uma água, suportado por paredes cruzadas, ou um mégaron coberto por uma abóbada cilíndrica”.

Outras reminiscências de volumes primários e arquetípicos se encontram em detalhes do conjunto como o cilindro e as pequenas pirâmides em concreto existentes na bacia de recolhimento das águas pluviais (fig. 03-80), ou em partes mais impactantes na apreensão da obra, como as torres que remetem às formas e à luz natural interna existentes na Villa Adriana (séc. II), em Tívoli, na Itália (fig. 03-76, 03-77 e 03-78)⁴⁵⁶. Também se vê este tipo de rememoração na estrutura do Memorial Comemorativo ao Esforço da França pela Liberação na Segunda Guerra Mundial (figs. 03-79; 03-80 e 03-81) que forma com o abrigo e as instalações para pe-

⁴⁵⁵ Benton (1987, p. 249) cita que a falta de água nesta parte mais alta do morro para o combate ao incêndio em 1944 foi um dos motivos para o tamanho da perda ocorrida.

⁴⁵⁶ Em 1910 Le Corbusier havia visitado este patrimônio cultural e realizado croquis que lhe serviram de inspiração para estas torres. Benton (1987, p. 249) afirma que durante a construção Le Corbusier redesenha a forma volumétrica do Serapeum a partir de desenhos que ele havia feito em 1911 (apesar de a viagem do oriente ter acontecido em 1911, o croqui mostrado na *Oeuvre Complète* 1946 – 1952, tem a data de 1910). Este novo desenho é entregue ao arquiteto A. Maissonier, que participou da obra e trabalhou por 10 anos do escritório de Le Corbusier na rue de Sèvres, 35, Paris, e serve como base para as três torres da Capela de Ronchamp.

regrinos o conjunto edificado da Igreja de Ronchamp. Também na pequena estrutura deste memorial podem ser pressentidas formas ancestrais como a dos montes de pedra de Barnenez, nos Alinhamentos de Carnac, na Bretanha, França (fig. 03-82). Até mesmo a implantação das edificações no topo do morro (fig. 03-73), marcadas por sua liberdade de locação e adaptação à topografia, lembram a implantação que Le Corbusier observou em sua visita à Acrópole Ateniense em 1911 e cuja planta ele reproduziu em *Por Uma Arquitetura* (1977b, p. 26; p. 30).

A relação simbólica da edificação com o entorno é também ativada pela luz natural. Le Corbusier utiliza efeitos de iluminação natural zenital indireta nas três capelas laterais de devoção (as três torres no corpo da igreja) (fig. 03-81), que se portam como emissores/receptores da energia do entorno, em uma fenomenologia operada a um nível supra-humano, entre o próprio objeto arquitetônico e o ambiente. A parede sul, com uma fresta horizontal em seu topo e aberturas de diversos tamanhos e formatos, também atua como geradora de efeitos de luz para a criação uma atmosfera adequada à espiritualidade, em uma fenomenologia desta vez ativada pelo visitante em seu caminhar.

O direcionamento ao simbólico não significa para Le Corbusier o afastamento de entendimentos que ele sempre defendeu desde o Purismo e que tiveram início talvez em episódios como seu estudo *in loco* do Parthenon⁴⁵⁷, mas uma abertura maior ao subjetivismo. Nas publicações sobre Ronchamp Le Corbusier enfatiza, entretanto, a base racional sobre a qual diz fundar seu projeto, tentando, com isso, se livrar das fortes críticas que então recebia: seu projeto foi chamado pejorativamente de “barroco” e acusado de ter deturpado os ideais da arquitetura moderna. Em 1956, na revista italiana *Casabella* (cf. Tzonis, 2001, p. 176), enquanto o editor Ernesto Nathan Rogers defendia a superação do racional por Le Corbusier, Argan via o projeto como um retorno ao irracional.

Ronchamp enquadra-se na história da arquitetura e seus monumentos como uma distensão tanto dos aspectos racionais quanto dos aspectos subjetivos que definem uma obra. O nível técnico e de desenvolvimento de materiais já havia che-

⁴⁵⁷ Seu livro “Viagem ao Oriente” é um relato da viagem que realiza. Anos depois irá resumir desse modo suas sensações: “Em 1910, eu passei seis semanas no Parthenon. Na idade de 23 anos minha consciência determinou seu direcionamento futuro.” (LE CORBUSIER, 1957, p. 02).

gado a um importante patamar, mas, no lugar de garantir maior qualidade à produção, muitas vezes trouxe, pela produção em massa e a padronização de elementos compositivos, a repetição de soluções em formas que rapidamente se esgotaram como imagens significativas. Nem por isso a racionalidade deveria ser rejeitada. Ronchamp surge então como uma poderosa síntese, que suplanta a dicotomia entre razão e sentimento. Mais especificamente, Ronchamp sintetiza o embate entre o Romantismo e o Neoclassicismo do século XIX, entre a expressão individual e o atendimento a padrões formais, de materiais e de técnicas construtivas: aceita a forma romântica sem negar o pensamento racional.

Le Corbusier publica fotos dos desenvolvimentos das maquetes, nas quais se vê a proposta estrutural para a cobertura, os detalhes construtivos e a estrutura em concreto armado. Relata também sobre o modo de aplicação por jateamento de uma massa de cimento sobre a grelha metálica das paredes interna e externa da face sul da capela. Justifica (1965, p. 23; p. 25, tradução nossa) suas formas curvas: são “volumes curvos regidos por geratrizes retilíneas”, mas garante que “os acontecimentos plásticos não são regrados por fórmulas escolares ou acadêmicas, são livres e inumeráveis”, com “todas as coisas estando fundamentadas na matemática impecável das combinações”.

Remete a todo o tempo as dimensões existentes em Ronchamp àquelas propostas por ele em seu Modulor (fig. 03-83), chegando a provocar (1957, p. 118; 1965, p. 21, tradução nossa) aqueles que não acreditavam na existência deste sistema de proporções e medidas em um projeto de linhas tão livres: “Modulor em toda parte. Eu desafio o visitante a inserir espontaneamente valores dimensionais sobre as diversas partes do edifício”. Nos livros que publica sobre Ronchamp mostra (1957, pp. 89-90; pp. 121-22; pp. 128-29; 1965, p. 29) essas dimensões. Até mesmo no espaço livre entre as superfícies inferior e superior (de espessura de 6 cm) da cobertura em concreto a medida Modulor de um homem com a mão levantada (226 cm) é utilizada.

Os monumentos criados por Le Corbusier, desde o projeto para a Sede da Liga das Nações até projetos para Chandigarh ou outros são marcos no desenvolvimento da relação racional/subjetivo ao longo do século e seus eventos históricos, suas esperanças, frustrações, reconhecimentos e retomadas. São experiências fenomenológicas de inclusão da relação do fruidor com o espaço e o tempo, mas também

obras que se impõem por sua forma e seu estatuto de objeto. Esta configuração da obra arquitetônica como objeto a aproxima das noções tradicionais da monumentalidade, mas a partir do pensamento moderno, em um modo que relativiza inclusive o papel da técnica para a criação artística – compreende a importância da técnica, mas também sua limitação quando se trata dos processos da arte. Le Corbusier transcenderá a racionalidade da escola francesa de arquitetura, a base geométrica e as inspirações vindas do mundo da máquina, para incluir o orgânico, a natureza e os arquétipos da humanidade.

A ênfase no objeto arquitetônico como matéria a ser moldada – uma ideia próxima à ideia da escultura – abre vastos campos para a produção de arquitetos que trabalham a partir dos anos 1950 e que, desencarregados do compromisso com o que Guido Canella⁴⁵⁸ (1982, p. 150, tradução nossa) chama o “mito paleotécnico”, “que ligava univocamente a forma ao avanço técnico”, produzem uma arquitetura onde a liberdade formal se expressa com menos culpa.

Pode-se dizer que a partir da época em que idealiza La Sainte-Baume e Ronchamp toda a obra de Le Corbusier é uma obra monumental: o Mosteiro de La Tourette, em Eveux-sur-Arbresle (1957-1960), o urbanismo e as edificações de Chandigarh (1950-1962), o Museu Nacional de Arte Ocidental (1959) em Tóquio, a Igreja em Firminy (1963), entre outras. Até mesmo um projeto residencial como a casa Shodhan (1951-1956) porta uma solenidade que o distingue de projetos vernáculos de pretensões mais corriqueiras. Le Corbusier atinge nesses projetos a capacidade da arquitetura moderna de realizar a milenar atribuição da arquitetura de ser monumental e também simbólica. Como artista sensível a seu tempo, observa, antes dos demais, o que somente anos mais tarde uma geração posterior constatou: que os arquitetos, afinal, quase sempre pretendem construir um monumento (JOHNSON, 1982, p. 131), um documento da cultura de seu tempo e condensador da memória de seu grupo.

Apesar de não ter tido vários de seus projetos monumentais construídos, Le Corbusier elaborou conceitos e desenvolvimentos para a linguagem arquitetônica para a criação de monumentos que preservavam em obras modernas aspectos essenciais desse tema. Os textos de Giedion, Sert e Léger pela realização do monu-

⁴⁵⁸ Arquiteto romeno-italiano (1931-2009).

mental moderno tratavam dos mesmos conceitos que Le Corbusier vinha desenvolvendo: inicialmente através da abstração geométrica moderna, e desde a década de 1930 por meio da inclusão de instâncias subjetivas traduzidas nas formas orgânicas, na assimilação do vernáculo e por fim em uma religação com o arquétipo, ativando mitologias individuais e universais (MANZONI, 2009, p. 35-36). Essas obras, cujas bases poderiam ser compreendidas como negadoras da racionalidade, são sínteses do pensamento matemático e organizado pelo número e o método. O enfrentamento de Le Corbusier à crise filosófica trazida pelas duas guerras ocorridas em tão breve período não rejeita a ciência e a racionalidade, mas as questiona e exige delas uma resposta que não está no retorno à história apenas pela forma, mas por uma compreensão da humanidade como agente histórica e conformadora de seu mundo e dos monumentos que a representam.

Nas obras dos anos 1940 e 1950 a referência à máquina e seus processos internos vai, assim, perdendo força nos projetos monumentais de Le Corbusier. O foco se desloca para o indivíduo e seus processos também internos, mas estes são subjetividades, entendimentos, simbolizações e ligações tanto com a terra quanto com mitos. A fenomenologia pela presença e relação humanas na arquitetura se torna fundamental nesses novos monumentos que têm a pessoa como centro. Com seus projetos Le Corbusier responde ao questionamento de Loos (2017, p. 07), deixando claro que toda arquitetura deve ser arte, mas parece também compreender que, enquanto certas obras podem tomar a abstração como linguagem, aos monumentos esta linguagem pode trazer dificuldade de comunicação. Com isso, ele procura aliar termos que poderiam estar em oposição: o essencialismo moderno e sua linguagem abstrata, a intenção e o conceito que percorrem a obra e a representação formal, os valores universais e arquetípicos e os aprendizados acadêmicos de base histórica.

Para ele ou Mies van der Rohe, o monumento moderno pode, e mesmo deve, ter “valor de uso” (RIEGL, 2014, pp. 65-67), seja este permanente ou temporário. Sua forma deve ter potência para permanecer no tempo e permitir que o monumento incorpore com o tempo o “valor de atualidade” concedido pelas gerações que virão. Uma obra como a Igreja de Ronchamp consegue ter seu significado intrínseco ou conteúdo (PANOFSKY, 1991, p. 64) assimilado pela transmissão da mensagem através das instâncias arquetípicas, culturais e individuais e a ativação pelo observador do “valor de atualidade”. Desse modo também se compreende no *Pavillon*

des Temps Nouveaux a monumentalidade pela reunião da fugacidade no evento temporário, da leveza da forma moderna e da perenidade da busca humana pela “cabana primitiva” (RYKWERT, 2003, pp. 4-7) (VIDLER, 1998, p. 13).

As questões abertas por Le Corbusier, Mies, Giedion, Mumford e outros que participaram da construção da ideia do monumento na modernidade serão reprocessadas por Louis Kahn, Philip Johnson e outros, pertencentes a uma geração de arquitetos modernos que levou ainda mais adiante questões ainda abertas na arquitetura moderna.

3.4

Louis Kahn: geometria moderna e arquétipo universal

Quando Louis Isidore Kahn (1901-1974)⁴⁵⁹ inaugura nos anos 1950 a fase mais conhecida de uma trajetória profissional iniciada em meados dos anos 1920 a relação dos arquitetos modernos com a questão do monumental havia passado pelo debate provocado por Giedion, Mumford e outros na década anterior. Os fundamentos do Movimento Moderno vinham sendo há algum tempo reelaborados de modo mais amplo, através de trabalhos de alguns arquitetos modernos da primeira e da segunda geração que continuavam em atividade, como Le Corbusier ou Alvar Aalto, ou pelas contribuições da chamada Terceira Geração Moderna, definida por Giedion (2004, p. 692) como aquela que começa a atuar profissionalmente nos anos 1950. Kahn, apesar de sua idade, faz parte desta geração também composta por Jorn Utzon, Aldo van Eyck, Denys Lasdun, entre outros (Montaner, 1999, p. 12). Mas nenhum destes esteve tão relacionado às questões da monumentalidade quanto Kahn, em cuja obra a discussão da monumentalidade também se insere nos questionamentos sobre o posicionamento da modernidade na sociedade e o lugar da arquitetura moderna entre as estruturas que marcam o caráter eterno das culturas.

No simpósio promovido por Paul Zucker em 1944 Kahn (1944, pp. 577-88) defende a possibilidade da monumentalidade moderna, afirmando que o desenvolvimento de técnicas e materiais se encontrava disponível para uso dos arquitetos para que não só a concepção funcional, mas também a criação monumental, fossem realizadas. Defende que, assim como fizeram os povos da antiguidade em seus monumentos, o novo monumento deveria ter sua forma adequada a seu tempo. Os desenhos (figs. 03-84 e 03-85) com que ilustra o texto nem de longe sugerem, entretanto, o tipo de monumentalidade que ele irá produzir a partir dos anos 1950. Eles são formas leves e verticalizadas, de pouca massa (apresentadas junto a um corte esquemático da catedral gótica de Beauvais, que é representada como modelo), invocando pela imagem que a noção de volume estático a ser reverenciado não mais deveria ser condição necessariamente vinculada à monumentalidade. Mesmo sendo estruturas de grande escala, nelas são enfatizadas noções de leveza, fluidez e uso pleno de materiais e técnicas modernas, que ele defende no texto. Mas a partir dos anos 1950 a obra de caráter monumental do arquiteto mostra que volumes maciços

⁴⁵⁹ Nascido na Estônia e que aos 4 anos de idade passa a viver nos Estados Unidos.

e que buscam pela geometria e a racionalidade a força do arquétipo na cultura tornarão o lugar da leveza das estruturas que ilustravam seu texto.

3.4.1 As instituições

Os anos 1950 nos Estados Unidos são um momento de grande prosperidade econômica e social e demanda por grandes obras. Nesse período de fortalecimento de instituições públicas e privadas Kahn marcará seu lugar na história da monumentalidade moderna por sua relação com os espaços para as instituições e agregações do indivíduo na sociedade⁴⁶⁰. Ele não pretende confrontar o papel das instituições; as considera estruturas fundamentais ao convívio social, consolidando e enfatizando ideais presentes em Mies, Le Corbusier, Sert, Giedion e outros modernos, acrescentando sua nota pessoal e compreendendo as instituições por um viés transcendental e uma idealização do indivíduo, suas instituições, o arquiteto e sua arte:

As instituições são habitações da inspiração. Escolas, bibliotecas, laboratórios, ginásios. O arquiteto, antes de aceitar o conteúdo do espaço procurado, considera a inspiração. Interroga-se acerca da natureza desta, do que distingue uma inspiração da outra.

Quando já percebeu a diferença, então está em contato com a forma correspondente. A forma inspira o projeto.

Uma obra de arte é a criação de uma vida. O arquiteto escolhe e compõe para traduzir as instituições do homem em ambientes e relações espaciais. É arte quando se responde ao desejo e à beleza da instituição. (Kahn *apud* PORTOGHESI, 1985, p. 86).

Kahn ainda procede sob o pensamento moderno e próximo das reivindicações feitas por Giedion, Sert e Léger em 1943. Kahn entende, como eles, que as instituições seriam o lugar cívico do acontecimento dos anseios comunitários. O monumental, tomado como sentimento ou presença espiritual, perpassa todo o

⁴⁶⁰ Atua em projetos para os Estados Unidos, mas também para a Itália, Bangladesh ou o Nepal.

texto: não há outro modo possível de enfrentamento de projeto de uma instituição a não ser pelo monumental; a instituição deve abrigar os acontecimentos comunitários do indivíduo; ao arquiteto é dada a responsabilidade, mais que o privilégio, de conceber o lugar da construção da sociedade por suas instituições; para realizar sua tarefa o arquiteto deve proceder a partir da inspiração, na busca da forma que inspirará o projeto.

Ao mencionar neste trecho a “inspiração” Kahn se aproxima da noção de caráter, que permitirá ao edifício a comunicação com o observador, ativando na modernidade a relação significado-significante. Mas ele acessará aspectos mais inclusivos que as antigas fórmulas acadêmicas, unindo significados dados pela forma e a tipologia. Sua intenção de dar à arquitetura caráter e identidade torna sua obra paradigmática para o entendimento da monumentalidade moderna tardia.

3.4.2 Forma e Design

Kahn tomará a ideia da planta como diretriz para o desenvolvimento do volume arquitetônico, a simetria, a axialidade, a repetição de elementos e a hierarquia entre os volumes construtivos. A ideia do partido é revalorizada pela ordenação do projeto por uma geometria clara e definidora. Nos projetos monumentais, estes aspectos aproximam formalmente sua obra a padrões que poderiam parecer tradicionais, mas que trazem nova visualidade e novas possibilidades de fruição. O domínio da geometria pode gerar alguns conjuntos de aspecto frio, mas também outros de interessante vitalidade.

Essas características dotam a obra de Kahn de uma sobriedade e solenidade que podem ser vistas mesmo em projetos residenciais ou de lazer dos anos 1950⁴⁶¹ como no projeto da casa Adler (1954) (fig. 03-86), no bloco com os vestiá-

⁴⁶¹ No projeto da casa Adler (fig. 03-86), na Filadélfia, Pensilvânia, de 1954, o partido adotado em planta é o da justaposição de quadrados, sempre marcados em cada extremidade por pilares de volume maciço de seção também quadrada. Kahn repetirá esta planta no bloco com os vestiários e sanitários do Centro da Comunidade Judaica (fig. 03-87) em Trenton, Pensilvânia, de 1954-59, mas tendo as seções dos pilares como áreas de interseção entre as superfícies dos cinco quadrados que formam a planta.

No projeto da casa Morris (figs. 03-88 e 03-89), em Mount Crisco, New York, de 1958, os elementos que se repetem são os vãos de iluminação e ventilação separados por paredes perpendiculares que remetem aos contrafortes das arquiteturas românica e gótica

rios e sanitários do Centro da Comunidade Judaica (1954-59) (fig. 03-87), no projeto da casa Morris (1958) (figs. 03-88 e 03-89), na Casa Fleisher (1959) (fig. 03-90) e na casa Fisher (1960) (figs. 03-91 e 03-92). Nessas residências, além da dominância do quadrado como forma compositiva, consegue-se observar o papel fundamental que a iluminação natural e seus efeitos produzem nos ambientes, atravessando-lhes, criando sombras, realçando volumes e superfícies e marcando passagens. Nelas se observa o conceito defendido por Kahn e que será fundamental para o desenvolvimento de sua obra monumental da dualidade existente na complementação e contraposição entre “forma e design”, título de um texto que Kahn publica em 1961⁴⁶². O conceito de design que Kahn desenvolve neste texto explica sua metodologia de projeto. Pode-se compreender que Kahn inclui para a arquitetura a noção do *work in progress* – o trabalho em processo, que, partindo da ideia inicial (a “forma” para Kahn), pode aceitar contribuições circunstanciais ao longo de seu desenvolvimento⁴⁶³. É o processo do “design” que irá adequar a “forma” inicial às necessidades e solicitações pragmáticas características da arquitetura: “É a função do design se ajustar às circunstâncias.” (KAHN, 2010, p. 19). Nem por isso, a noção de forma deixa, em tempo algum do processo, de estar presente e se impor: “O design final não corresponde ao primeiro design, apesar de a forma ter permanecido.” (KAHN, 2010, p. 20). Por isso há tanto a complementação entre forma e

em um conjunto também caracterizado pelo alteamento de um volume central (o segundo pavimento) que marca sua dominância e hierarquia sobre os demais blocos, (especialmente na fachada em que é visto se alçar desde o solo) (fig. 03-89). Apesar de ser uma residência, o projeto remete a uma monumentalidade de base arquetípica e que procura a comunicação pela forma.

Na Casa Fleisher, em Elkins Park, Pennsylvania, de 1959 (fig. 03-90) a volumetria e os arcos em sua fachada lembram as construções tradicionais mediterrâneas. O partido se desenvolve pela justaposição de compartimentos de planta quadrada em uma simetria relativa a um eixo longitudinal que passa pelo vazio existente entre dois blocos. Há em planta apenas dois tamanhos de quadrados e as diferenças internas a eles são adaptações do projeto à ordenação de uma forma bastante definida.

Na casa Fisher, em Hatboro, Pensilvânia, de 1960 (figs. 03-91 e 03-92), Kahn mais uma vez trabalha com a repetição do quadrado em planta, alçando-o do terreno até quase transformar-se em um cubo. Forma-se assim um conjunto de dois paralelepípedos – o primeiro dá a sensação de imobilidade enquanto o outro é transladado e rotacionado para se interceptar com o primeiro em um trecho da superfície de dimensões apenas suficientes para a passagem confortável entre os dois volumes. Em cada volume são realizadas escavações que lhes marcam a dinâmica dos cheios e vazios. Os projetos residenciais analisados são os expostos na monografia publicada por Romaldo Giurgola e Jaimini Mehta.

⁴⁶² O texto original é publicado na edição n. 04 da revista norte-americana *Architectural Design*. O termo *design* da língua inglesa foi mantido na tradução lançada no Brasil.

⁴⁶³ Na arquitetura o trabalho em processo ocorre por um período determinado, uma vez que por princípio há a necessidade da finalização da obra para sua utilização.

design quanto a contraposição entre eles. O processo é de síntese e incorpora tanto o conceito de composição quanto o de construção definidos em 1928 por Moholy-Nagy (2005, p. 71): a “forma” dá ao edifício a ideia “determinada de antemão” da “construção”, mas o “design” realiza “a mais elevada ponderação de elementos e de suas relações”, onde a “composição” se modifica e se adapta ao longo do processo do trabalho (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 71).

A estratégia de Kahn da adoção dos conceitos de “forma e design” é bastante adequada à concepção monumental arquitetônica, onde a forma deve necessariamente significar e comunicar, mas, sendo parte de uma obra arquitetônica, precisa, ao longo do processo de projeto, se adequar funcionalmente ao programa por meio do “design”.

3.4.3

Ordem e Forma – a geometria

Kahn escreve vários textos que, apesar do estranho tom profético de quem teria nas mãos uma verdade inquestionável, fermentaram as mentes de arquitetos⁴⁶⁴ com propostas tão livres como as de Robert Venturi⁴⁶⁵. O conceito de “ordem” é um dos temas abordados teoricamente por Kahn. Em *Ordem e Forma*⁴⁶⁶, de 1960, afirma por singulares aforismos que a ordem deve presidir a realização do design. Em *A Ordem na Arquitetura* Kahn apresenta aplicações práticas do princípio da ordem na concepção arquitetônica em uma edificação térrea (os quiosques do Centro da Comunidade Judaica em Trenton), em uma edificação de vários andares (o projeto de uma torre de escritórios para a renovação urbana do centro da Filadélfia) e em um projeto urbano (para o centro de Filadélfia). Observa-se em cada um a importância da geometria como reguladora da ordem: no primeiro prevalece a forma do quadrado (a forma prevalente de seus projetos residenciais dos anos 1950), no segundo o triângulo domina a concepção das plantas e elevações, e no terceiro chamam a atenção as formas cilíndricas.

A presença da geometria para definir uma ordem geradora da forma inicial,

⁴⁶⁴ Benevolo (1985, p. 102) observa, no entanto, que as obras de Kahn “não serão imitadas e não provocam o aparecimento de uma escola”.

⁴⁶⁵ Venturi foi aluno e trabalhou com Kahn até 1958 (cf. Portoghesi, 1985, p. 88).

⁴⁶⁶ O título da tradução lançada no Brasil (2010) segue o título na revista *Perspecta*, da Universidade de Yale, onde Kahn foi professor. Ulrich Conrads (1980, p. 169) utiliza o título *Order is*, publicado em Milão no número 08 (junho-1961) (p. 20) da revista *Zodiac*.

que percorrerá o projeto e se encontrará presente na forma final é, assim, uma característica do método de concepção arquitetônica de Kahn. A geometria define para Kahn a “forma”⁴⁶⁷ (muitas vezes em detrimento a questões funcionais, subvertendo o princípio básico da arquitetura moderna de adequação da forma à função). Este arquiteto recusa a forma livre que Le Corbusier, uma importante influência, utiliza de modo crescente em seus projetos, para adotar uma ordem geométrica que reafirma o racionalismo moderno ancorada no arquétipo das formas geométricas puras.

Apesar da clara predominância da forma sobre a função (o que ajuda a tornar Kahn bem-vindo junto à nova geração que ansiava por maior liberdade de criação), a disciplina dada pela geometria convém, por sua vez, à intenção essencialista da arquitetura moderna e à ideia, proposta por Le Corbusier, de volumes dispostos sob a luz. A lógica projetual de Kahn é, assim, bastante particular e sempre justificada sob preceitos modernistas em um momento de possibilidades de criação em que o funcionalismo era relativizado.

Nesses exercícios de geometria o quadrado é a forma que, se não predominante, é pelo menos bastante frequente nos projetos da década de 1950. Deve-se cogitar que esta preferência não é aleatória, mas se alinha com seus ideais de ordem e harmonia. Além do sentido de ordem que a justaposição da forma quadrada em arranjo tende a promover, ela evoca nos projetos de Kahn sentidos estáticos e de fixidez ao solo que remetem o observador às noções tradicionais da monumentalidade. A forma básica do quadrado será trabalhada em seus projetos por aglutinações, justaposições, rotações e outras operações que, embora complexas, geram fácil leitura e compreensão do processo formativo do volume arquitetônico. Ela se aliara a outras formas geométricas básicas como o círculo, o retângulo, o triângulo, a esfera, o cilindro, o prisma e a pirâmide.

A intenção de ordenação social através da forma e da organização dos espaços arquitetônicos consiste para Kahn em um modo de enfrentamento filosófico que se assemelha às propostas contidas nos textos de Ozenfant e Jeanneret em *Depois do Cubismo*. Em ambas teorias se tem a ideia de geometrização e de sistematização

⁴⁶⁷ Frampton (1998, p. 297) considera que a “forma” inicial para Kahn é o que se entende por “tipo”.

de uma ordem que na natureza se encontra normalmente dispersa. O arquiteto deveria oferecer esta organização como um bem social. Enquanto os Puristas se direcionam à sociedade através de um usuário idealizado, Kahn, que já não pode mais se iludir por tal idealização, se permite outra: a do indivíduo organizado em sociedade e nela representado por suas instituições (como também idealizado por Giedion, Sert, Léger ou Mumford). Este indivíduo poderia enfim levar a cabo o sonho moderno do bem-estar físico e espiritual. Tal postura de sobriedade marca uma das últimas manifestações utópicas da arquitetura moderna e será logo confrontada com a arquitetura da “Era da ironia”, conforme Scully Jr. (2002, p. 116) denominou o tempo em que surgem no cenário Robert Venturi e outros. Enquanto Le Corbusier se apresenta nos anos 1950 e 1960 sempre por um lirismo dado pelo brutalismo da forma e dos materiais, Kahn reafirma pela racionalidade da geometria as possibilidades de reorganização do mundo em sociedade. A monumentalidade de Kahn se caracteriza, assim, por um jogo de geometrias que são um ponto culminante do pensamento racional que pode ser traçado no ocidente desde Descartes.

3.4.4

Monumentalidade pelo arquétipo dos volumes da geometria

Embora não se aventure em propostas como as volumetrias informais de Le Corbusier para Ronchamp, Kahn é influenciado pelos volumes imponentes e escultóricos deste arquiteto e se inspirará nas formas arcaicas, na história humana e da arquitetura e nos ensinamentos recebidos em sua formação Beaux-Arts. Kahn, entretanto, insiste mais fortemente que Le Corbusier na geometria pura para a criação do novo a partir da história. Sua referência ao arcaico é filtrada pela geometria, e parece não haver para Kahn possibilidade de abordagem a não ser pela racionalidade. O essencialismo programático moderno se tornaria, assim, ainda melhor “ajustado” na racionalidade geométrica de Kahn que na liberdade lírica e subjetiva do Le Corbusier das últimas décadas, que se permite excessos que tanto comprovam sua genialidade quanto lhe geram críticas. O essencialismo moderno se conjugará ao essencialismo inerente ao arquétipo, que filtra as impurezas da forma (um princípio que anima a ideia dos *objets-types* de Le Corbusier e Ozenfant da segunda década), para a concepção dos monumentos da modernidade tardia propostos por Kahn. Com isso, Kahn toma mão de formas consagradas e facilmente reconhecíveis

– as geometrias que Le Corbusier havia representado na revista L’Esprit Nouveau em 1920 (fig. 03-42), o que facilita o processo de comunicação da arquitetura em um tempo em que o moderno já se consolidara como escola formal e já se poderia considerar a existência da “tradição do novo” (ROSENBERG, 1972, p. xv). Com a conjugação dos vários projetos para instituições, a possibilidade de se expressar pela linguagem moderna em uma época em que esta já havia se firmado formalmente e a utilização de uma gramática apoiada em elementos geométricos de fácil leitura, o nome de Kahn ficou na história da arquitetura moderna como o arquiteto das obras monumentais.

A busca por uma monumentalidade de base geométrica se condensa no final da década de 1950 no projeto que Kahn realiza para o Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk (figs. 03-93 a 03-97), em La Jolla, Califórnia, de 1959-65. Apesar da intimidade dada pela escala humana e o uso de texturas (no concreto armado aparente e nos lambris de madeira dos blocos dos laboratórios⁴⁶⁸), que aproximam sensorialmente a arquitetura do observador, há nesta parte construída do projeto⁴⁶⁹ uma imponência que gera a percepção de os edifícios dos laboratórios e o pátio entre eles parecerem ser muito maiores do que realmente são: dois edifícios de 6 pavimentos (sendo 4 acima do nível do pátio) de plantas de cerca de 120m x 50m⁴⁷⁰.

Além dos dois blocos de laboratórios e o pátio há outras duas edificações, também em concreto aparente, mas com esquadrias em vidro que se impõem na leitura das fachadas, que abrigam o Harry and Jeanette Weinberg Laboratory for Cognitive Neuroscience. Estes blocos, locados em torno ao eixo principal do conjunto e em nível mais baixo que os prédios dos laboratórios e seu pátio, dão início à *promenade architecturale* que ajuda a criar a atmosfera monumental do conjunto. Ao se atravessar o espaço entre os blocos frontais e escalar a pequena escada que leva ao pátio principal a percepção fenomenológica é ativada pela diversidade de planos, superfícies, materiais, exibição da técnica construtiva, desníveis, percepções de formas geométricas, modulações de sombras e o contraste entre o espaço delimitado da praça e a amplidão do horizonte à frente e ao alto.

É uma fenomenologia bastante diversa daquela existente nos espaços de

⁴⁶⁸ As esquadrias de vidro, normalmente não realçadas por Kahn em suas fachadas, também geram pouco impacto visual neste projeto.

⁴⁶⁹ Além dos blocos construídos dos laboratórios, o projeto compreendia um bloco para administração e reuniões e outro para residência dos pesquisadores.

⁴⁷⁰ De acordo com planta em Leland M. Roth, 2017, p. 507.

Mies e sua característica fluidez e livre transição entre espaços internos e externos ou até mesmo a sensação de instabilidade dinâmica de alguns espaços de Le Corbusier. Aqui os blocos já não se apoiam em pilotis, mas firmemente no solo, como grandes objetos minimalistas que contrastam e se impõem sobre a paisagem natural e dela tomam partido para transformá-la em um lugar de uma modernidade tardia onde a leveza e o aspecto cinético já não precisam mais ser buscados como representação do dinamismo da sociedade. Ao mesmo tempo, os contornos da forma básica se dissipam e esta, apesar de compreendida por processos de abstração mental como um prisma, é fruída por suas superfícies e materiais. Tem-se uma monumentalidade mais espacial que dada pelos volumes das edificações. O sentido monumental é dado pela fenomenologia, com o volume arquitetônico funcionando como limite do ambiente de fruição, mas também como objeto de ativação intelectual e sensorial, por sua forma, seu processo formativo, seus materiais e suas texturas, cores e planos.

Essa monumentalidade se apoia nos valores de “novidade” e “de arte”, mas também referencia “valores históricos” (RIEGL, 2014). A comunicação acontece por meio da passagem desde o nível arquetípico, por meio da potência imagética das formas geométricas, até o nível da recepção sensorial individual. O conjunto parece pertencer a um tempo indeterminado, o que é comum nas obras de Kahn. São principalmente as técnicas e materiais que dão a atualidade do monumento e o situam como objeto de cultura de seu tempo.

A monumentalidade que se realiza nesse momento da cultura do século XX já não precisa mais ser a incorporação do programa moderno de leveza, fluidez, transparência e dinamismo. Ainda assim continua guardando traços da ideologia que anseia por uma sociedade capaz de usufruí-la e compreendê-la. Sua presença como imagem se aproxima das incursões também realizadas na escultura moderna, que se permitiu atravessar pelo espaço e incorporá-lo ou, outras vezes, se colocar no ambiente para radicalmente transformá-lo. Apoiada estaticamente no solo, esta arquitetura monumental se abre ao movimento e faz com que o ambiente ao redor seja absorvido e ressignificado por ela.

3.4.5

Monumentalidade pelo arquetipo das formas, elementos e volumes da história da arquitetura

Kahn consegue, em seus edifícios bastante complexos, racionalizar a forma de modo a torná-la mais facilmente legível sem, contudo, retirar-lhe possíveis significados. Sua monumentalidade não exige do observador os exercícios de abstração mental como os necessários a uma possível compreensão dos espaços isotrópicos do idealismo transcendental de Mies da fase norte-americana. Ele tampouco trabalha as formas arquetípicas dos primórdios da arquitetura do modo complexo tomado por Le Corbusier. O processo de Kahn é o de criação de novas formas que, mesmo que às vezes complexas, são criadas a partir de arranjos sistematizados de formas simples e de fácil legibilidade como volumes. Essa estratégia, que remete à serialidade e à reprodução pela técnica, permite que o observador, desvendando o volume e dismantelando-o mentalmente em suas partes constitutivas, compreenda o processo formador da edificação sem dele perder a noção do todo. Por esse método Kahn evidencia a estruturação de seus monumentos: os volumes que se unem e se justapõem deixam compreender suas formas, seus materiais e os meios com que se os construiu.

Kahn atinge o monumental por um modo mais próximo ao tradicional, aquele da ênfase na forma e ligado intrinsecamente à presença física volumétrica – uma monumentalidade que, embora também fenomenológica, se apresenta como energética/termodinâmica (HILDEBRAND, 2013). Além disso, Kahn adotará algumas vezes um elemento dominante e marcante para a edificação – uma geometria marcante que dá imagem ao conjunto e o caracteriza. Desse modo, além da possibilidade moderna das variadas perspectivas e pontos de fruição diferenciados pela dinâmica do caminhar do observador, Kahn incorporará em alguns projetos a centralidade típica dos espaços monumentais renascentistas. Mesmo que recorra a fontes do arquétipo, o espaço de Kahn é parte de um momento da modernidade em que não mais se necessita agir em negação à noção anterior (acadêmica) de espaço. Não há mais a urgência, como na primeira fase da modernidade, da destruição das conquistas anteriores (TASSINARI, 2001, p. 21). O moderno, já consolidado, deve ser agora refinado e reelaborado. Kahn reúne na modernidade tardia a liberdade espacial dada pelo espaço típico do Mies da fase norte-americana e a ênfase formal característica dos volumes escultóricos de massa mais concentrada de Le Corbusier, em uma “consolidação das tendências escultóricas na arquitetura”, conforme sustentado por Giedion (2004, p. 692) como uma das características da arquitetura moderna da terceira geração.

A presença do arquétipo na modernidade confere aos monumentos de Kahn uma aura como aquela presente nas edificações consagradas pela história da arquitetura. Além dos valores “de arte” e “de atualidade”, o monumento de Kahn também ativará a ideia de “valor de antiguidade”. Essa ideia, deve-se ressaltar, não é trazida por imitações simples ou referências fáceis, mas por meio de formas novas que, ainda que ancoradas no passado, surgem a partir de outras formas arquetípicas da história da arquitetura. Novamente se observam, expressas como as “imagens dialéticas” concebidas por Walter Benjamin, manifestações das tendências da terceira geração (GIEDION, 2004, p. 692): relações com o passado, intenção de expressão além da funcionalidade estrita etc.

Aparecem, assim, na obra de Kahn, as paredes inclinadas e as torres sem aberturas no projeto da Sinagoga Hurva (1968), em Jerusalém, os cilindros do projeto da Sinagoga Mikveh Israel (1961-1970), na Filadélfia, os arcos plenos ou abatedos da Escola de Administração (1963, construída), em Ahmedabad, Índia, as abóbadas de berço, de curvatura cicloide (cf. Curtis, 2008, p. 254), no Museu de Arte Kimbell, em Forth Worth, Texas, de 1972, e outras formas e volumes, sempre sob a imagem do “novo”, pelo enfrentamento crítico da modernidade e sem incorporar o antigo e o arquétipo apenas como mera referência formal.

A obra de Kahn que melhor apresenta essa monumentalidade de reformulação crítica de arquétipos da arquitetura é provavelmente o edifício da Assembleia, em Dacca, Bangladesh, de 1962-1983 (fig. 03-98), onde a ideia de uma cidadela fortificada implantada em terreno de cota elevada é recriada a partir de um repertório de formas e volumes geométricos elementares que remetem ao arcaico e ao atemporal. Tudo que é “impuro” ou “desnecessário” parece ser descartado (isto deve ser considerado a partir de uma perspectiva formalista moderna, uma vez que a existência de fachadas duplas neste conjunto, apesar do calor da região, pode ser considerada, por si, um excesso).

Charles Jencks (1973, p. 228) observa que na obra de Kahn (e em obras de outros arquitetos, como na Sede da Prefeitura de Boston, de 1964-1969, de Kallmann, McKinnell e Knowles) parte-se da conclusão para se trabalhar em retrocesso a um início (algo que se assemelha ao sentido de “construção” proposto por Moholy-Nagy (2005, p. 71)), mas que distorce este sentido pela existência de um fim pré-determinado a ser alcançado, mesmo sob concessões que fatalmente incidiriam

sobre o funcionamento da edificação. Esse método corresponderia a uma abordagem oposta à de Gropius e outros membros do Movimento Moderno de, pelo menos programaticamente, se partir do zero e sem condicionamentos prévios (o que, por sua vez, se alinha com a ideia de Moholy-Nagy (2005, p. 71) da “composição”). Há nesse comentário de Jencks uma crítica velada à mística com que o próprio Kahn envolvia o processo criativo em seu momento inicial: “Gosto dos começos, me maravilho nos começos” (Kahn *apud* Brawne, 1999, p. 03, tradução nossa). Deve-se, porém, compreender que os começos em Kahn emergem de um amálgama denso de formas e conhecimentos acumulados nos arquétipos e na cultura.

A monumentalidade de Kahn é, a meu ver, ao mesmo tempo um passo à frente na história da arquitetura e um retorno. Apesar de levar adiante as propostas modernas anteriores, Kahn é mais hesitante que Le Corbusier ou Mies quanto à capacidade das estruturas modernas de se manifestarem monumentalmente por sua dinamicidade e leveza. Com suas formas sólidas, assume a impossibilidade do monumento moderno a partir das premissas das primeiras décadas do movimento e dá, assim, um passo atrás na consolidação da ideia de um monumento moderno dinâmico e leve para apostar novamente no volume que pode ter contornos definidos, ser estático, solene e portador dos sentidos de peso, duração e permanência no tempo.

Ainda assim, a arquitetura monumental de Kahn, mesmo a que ele produzirá nas décadas de 1960 e 1970⁴⁷¹ segue moderna em seus anseios e justificativas. Esse período não deixará de ter seus monumentos, mas já não há neles o sentido de utopia presente nas manifestações mais tipicamente modernas. Uma edificação como o Edifício da Arte e da Arquitetura da Universidade de Yale (em New Haven, Connecticut), de 1961-63, por Paul Rudolph, oferece uma monumentalidade brutalista que, longe de ser aquela dos países totalitários dos anos 1930, tem afinidades com a atmosfera pesada e até sombria das representações das ruínas romanas criadas por Piranesi no século XVIII. Mesmo assim, esta arquitetura segue sendo mais fiel aos ideais modernos que uma outra arquitetura desta mesma época que, segundo Scully Jr. (2002, p. 112)⁴⁷², estava “começando a se parecer mais com o Deutsches Mu-

⁴⁷¹ Kahn morre inesperadamente em 1974, deixando algumas obras como o complexo de Dacca ainda por terminar.

⁴⁷² Ele. cita como exemplos a Biblioteca Johnson, em Austin, Texas, e o Museu Hirschorn,

seum do que com a Corte Suprema [em Chandigarh, por Le Corbusier]” em edifícios monumentais que “tornaram-se todos, inquestionavelmente, totalitários em seu caráter”: edificações que foram criadas e compreendidas como símbolos do poder do capital, em claro desacordo com as propostas utópicas dos primeiros modernistas.

3.5

Philip Johnson: monumentos hedonistas para a sociedade do espetáculo

Eu gostaria de propô-la [a história] como um substituto ao fiasco do Estilo Internacional, que se encontra hoje em ruínas à nossa volta.

Philip Johnson, no discurso *Whither Away – Non-Miesian Directions*, em 1959, na Universidade de Yale.

Apesar da importância e influência de Kahn, suas obras, conforme observado por Leonardo Benevolo (1985, p. 102), “não serão imitadas e não provocam o aparecimento de uma escola”. O modo com que enfrenta seus projetos, não permitiu, como se faz facilmente com modelos ou os estilos, ser copiado. Sua aposta no sistema simbólico e nas formas da história e da geometria que alimentaram por séculos a arquitetura é ainda um passo adiante no projeto da modernidade. Pode-se afirmar que ele tenha sido o arquiteto que com maior empenho respondeu às demandas pela nova monumentalidade, conforme instado por Giedion, Sert e Léger.

O tom positivo adotado por Kahn em seu artigo *Monumentalidade*, de 1944, persistiu em obras que ele realizou nas décadas seguintes. O pós-Segunda Guerra trouxe, entretanto, um senso geral de realidade e de conhecimento do ser humano na variedade de seus sentimentos e ações que abalou confianças no progresso e nos caminhos seguidos até então. O reconhecimento da impotência das propostas utópicas frente à força cada vez mais evidente dos interesses econômicos instigou em alguns uma postura de menor compromisso com o social e uma visada crítica e reconhecedora dos limites do papel da cultura na sociedade. Os anos 1950 serão de fermentação das tendências que na arte se encarnam na figura de Andy Warhol e que na arquitetura terão Philip Cortelyou Johnson (1906-2005) como uma figura de grande destaque. Será ele quem enfrentará a questão do monumento pelas possibilidades de um tempo em que a perda de ilusão se conjuga com o grande desenvolvimento econômico nos países ocidentais, em especial nos Estados Unidos. Diferentemente de Kahn, os aspectos do civismo e do comunitário que balizam a monumentalidade pleiteada por Giedion, Sert e Léger em 1943 deixam de ser importantes na visão de Johnson. Esta monumentalidade da instituição pública e do poder do Estado pode, com Johnson, ser substituída por uma monumentalidade ligada ao

poder de indivíduos ou grandes empresas particulares. Ao mesmo tempo em que se desobriga do fardo de reformador social da civilização que o arquiteto moderno se empenhou em carregar, ele toma emprestado desta civilização os elementos com que realizará sua arquitetura, em que o remetimento à história se volta à produção decididamente volível de monumentos para o futuro de uma sociedade que deveria reconhecer e valorizar sua face esteta e hedonista. O monumento de Johnson comemorará o reconhecimento desses aspectos na segunda metade do século XX.

A relação de Johnson com os monumentos começa antes mesmo de se graduar como arquiteto (o que só ocorre em 1943), mas quando, recém-graduado em artes por Harvard⁴⁷³, foi diretor do departamento de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (de 1930 a 1936). Em 1933, conforme visto, escreve o artigo *Architecture in the Third Reich* [Arquitetura no Terceiro Reich] no qual se mostra impactado pela monumentalidade moderna no projeto do Reichsbank de Mies van der Rohe. Naquele momento Johnson já se tornava conhecido por ter organizado no ano anterior, junto a H. R. Hitchcock e Alfred H. Barr Jr. (1902-1981)⁴⁷⁴, a exposição *International Style*, que serviu para disseminar aos arquitetos norte-americanos a arquitetura moderna europeia. Os anos 1930 são também de defesa por Johnson de ideias fascistas, fato pouco comentado sobre o arquiteto. A monumentalidade dos países totalitaristas e seus recursos ao figurativismo tomados da arquitetura clássica provavelmente influenciaram Johnson, que parece ter fermentado por décadas o anseio por monumentos marcados pela solidez, a noção de estabilidade e um modo mais eficaz de comunicação com o público que o utilizado pelos arquitetos modernos.

Os anos 1940 serão de sua formação como arquiteto em Harvard (de 1940 a 1943) e retorno, após um período de afastamento, à direção do departamento de arquitetura do MoMA. A exposição que realiza em 1947 sobre Mies mostra sua reverência ao arquiteto, que ele havia conhecido (cf. Carder, 2021a, p. 1) na Alemanha em 1928 enquanto aquele projetava o Pavilhão de Barcelona. Johnson admira o modo com que Mies destila o classicismo alemão na concepção de sua obra moderna. A Casa de Vidro, que Johnson constrói em 1949 para si em New Canaan, Connecticut, é prova de seu fascínio pela obra do arquiteto alemão.

⁴⁷³ Johnson (cf. Carder, 2021a, p. 01) se gradua em 1930 com ênfase em filosofia e cultura clássica.

⁴⁷⁴ Historiador da arte, então diretor do MoMA.

Os anos 1950 serão para Johnson o tempo de, assim como seu mestre, absorver a história e devolvê-la em seus projetos modernos. Declara aos estudantes de Harvard em 1954 que é um tradicionalista⁴⁷⁵ no discurso *The Seven Crutches of Modern Architecture* [As Sete Muletas da Arquitetura Moderna]. Em 1961 se auto-denomina um classicista romântico⁴⁷⁶, seguidor de uma linhagem vinda de Schinkel e Mies. Mas em 1972, quando é “decretada” a morte da arquitetura moderna por Blake e Jencks, este último (*apud* Gössel; Leuthäuser, 1996, p. 293) afirma que Johnson e James Stirling insistem “que ainda eram arquitetos modernos – e que ainda estavam vivos”. Johnson tomará a liberdade que o novo tempo e sua personalidade artística permitiram para criar um tipo de monumento conceitualmente bastante diverso do monumento de Kahn, mas que pode ter questionado de modo mais amplo (por ter influenciado um maior número de seguidores) o lugar do monumento a partir dos anos 1950.

Assim como Kahn, Johnson terá a história da arquitetura e das formas como pilares conceituais. Johnson parece compreender antes que seus pares que os ensinamentos da história podem ser tomados de modo pragmático, ou talvez até mesmo displicente, para serem usados para o encantamento, o efeito, a surpresa e também a sensação do monumental. Sua postura em relação à história, formas e volumes que compõem a linguagem da arquitetura é muito mais facilmente absorvida que aquela trazidas por Kahn em seus projetos. Deste modo, Johnson abre para a monumentalidade possibilidades de comunicação muito mais adaptadas ao pós-Guerra que aquelas existentes nas concepções de Kahn. Johnson desenvolve, assim, uma monumentalidade que confronta os próprios princípios da arquitetura moderna e oferece caminhos que serão trilhados pelos arquitetos pós-modernos a partir dos anos 1960.

A análise de algumas obras de Philip Johnson ajuda a compreender seu anseio pela criação de monumentos que têm como um de seus fundamentos a comunicação na “sociedade do espetáculo”. Os projetos dos anos 1950 são marcados pela tentativa de comunicação por formas que já não se baseiam na linguagem estrita da

⁴⁷⁵ Publicado na revista *Perspecta*, n° 3, da Universidade de Harvard, de 1955. Ele declara (*apud* Carder, 2021a, p. 01, tradução nossa): “Sou um tradicionalista. Acredito na história.”

⁴⁷⁶ Conforme Lieber (2018, p.195-96) esta declaração é parte da comunicação *Schinkel and Mies*.

abstração moderna, mas seguem tendo a geometria como definidora. Essa geometria vem, entretanto, carregada de simbologias dada pela história e pelo arcaico. Nos anos 1960, Johnson vai assumindo a postura formalista que culminará nos projetos de sua fase “pós-moderna”.

O projeto, construído, que Johnson realiza em 1954 para a Sinagoga Kneses Tyfereth Israel, em Portchester, Nova Iorque, é apresentado (cf. Lamster, 2011) como uma forma de reparação⁴⁷⁷ com a comunidade judaica após os artigos anti-semitas que ele havia escrito nos anos 1930. No texto que escreve sobre este projeto Johnson indica seu conceito de monumentalidade ao explicar que o espaço, para ser adaptável à recepção de um número flexível de fiéis, deverá ser grandioso, seja ele pequeno ou grande⁴⁷⁸. A noção de caráter, que provavelmente seria um dos pilares para a concepção para Kahn (“o que o edifício quer ser”), não parece ser um dado fundamental para Johnson, que toma (cf. Lamster, 2011) o projeto desta sinagoga como uma adaptação de um projeto anterior para uma igreja.

A relação com a história se dá ainda de modo tímido, apesar de ser focada em um elemento bastante definidor da percepção do espaço interno desta sinagoga: ela acontece principalmente através da cobertura interna, que realiza a referência formal histórica mais marcante e que, embora construída com um material rígido, simula o movimento dos tecidos que formavam o tabernáculo do deserto na história. A transposição desta forma ondulante dada pelo material leve para a forma rígida do material moderno lembra tanto os trabalhos de Le Corbusier quanto as traduções de materiais antigos para outros novos com que os irmãos Perret trataram a igreja em Raincy, mas o efeito obtido por Johnson é menos bem sucedido que o desses arquitetos.

Exteriormente a edificação é a união de dois volumes que podem ser considerados referências a arquétipos de geometrias básicas e que contestam a interseção fluida entre espaços típica do moderno. O acesso ao edifício é feito pelo bloco menor, de planta elíptica, que leva a um paralelepípedo que comporta o salão de

⁴⁷⁷ Lamster (2011) afirma que Johnson não cobrou por este projeto.

⁴⁷⁸ Johnson (apud Lamster, 2011, tradução nossa) explica sua solução: “Como projetar uma sala que seria grandiosa de ambos os modos: Nossa solução em Portchester foi uma grande sala com uma pequena divisória...). A solução deste requisito do programa, ainda que bem embasado teoricamente, fica, a meu ver, bastante mal resolvido em termos práticos, com a utilização de uma divisória destoante em escala do restante do conjunto.

cultos. A sinagoga é uma expressão da “maior consolidação das tendências escultóricas na arquitetura”, característica observada por Giedion (2004, p. 692) nos desenvolvimentos arquitetônicos a partir dos anos 1950. Apesar da simplicidade geométrica destes volumes, ainda não se tem aí a ideia do “abrigo decorado”, aventada por Venturi no início dos anos 1970. Os vidros multicores do bloco principal e a textura no bloco de entrada não devem ser compreendidos como decorações aplicadas, mas como partes inerentes da arquitetura e reações ao moderno e sua característica transparência dos elementos de vedação (que o próprio Johnson havia utilizado em sua Casa de Vidro). A sinagoga, entretanto, conta com a neutralidade de caráter para este espaço que poderia receber outros usos além do religioso, o que o leva novamente à noção de um galpão que recebe tratamentos (por meio dos vidros coloridos). Comparados os efeitos obtidos com estas aberturas envidraçadas por Johnson e aqueles que Le Corbusier utiliza em Ronchamp ou no Convento de La Tourette fica claro que o Movimento Moderno e seus monumentos atravessam com Johnson um momento de contestação: não há utopias ou ideologias a serem expressas nesse monumento; ele se impõe por sua grandeza, sua forma, seus efeitos estéticos e o “valor de novidade” dado pela audácia no manejo dos novos materiais e técnicas para o tema tradicional do edifício para uso religioso.

O projeto para o Museu Munson-Williams-Proctor (Munson-Williams-Proctor Arts Institute) (figs. 03-99; 03-100; 03-101; 03-102), em Utica, Nova Iorque, foi iniciado por Johnson em 1955. Seu projeto preliminar foi exposto no Pavilhão Norte-americano da Feira de Bruxelas de 1958, antes de ser construído e inaugurado em 1960 (cf. Carder, 2021b, p. 01). Nele, ao mesmo tempo em que a arquitetura é determinada por premissas modernas como a cortina de vidro, espaços amplos e ênfase em materiais industriais que são expressões de sua própria técnica de fabricação, há negações de outros conceitos geralmente presentes na arquitetura de então.

O museu se apresenta como um caixa fechada sustentada por estruturas que se cruzam por sobre esta caixa. Os únicos pontos de apoio são os oito pontos (dois em cada fachada) em que estas estruturas tocam o terreno. A parede frontal desta caixa é atravessada por uma escadaria monumental e o vão do acesso principal. Sob

esta caixa de altura correspondente a três pavimentos⁴⁷⁹ se vê um pavimento (o primeiro subsolo) em que metade de sua altura se situa abaixo do nível do acesso. Ele não é semienterrado, mas todo envidraçado, dando para um fosso que percorre o perímetro do museu. Abaixo deste pavimento há dois pavimentos enterrados.

O espaço é centrípeto e sugere estar encerrado nessa caixa opaca, seguindo o modelo clássico e de simetria⁴⁸⁰. A referência ao classicismo de Schinkel e o Altes Museum está neste tipo de espaço centralizado, na iluminação zenital sobre o espaço central com pé-direito duplo, na disposição dos espaços expositivos ao longo do perímetro e na escadaria monumental que faz o acesso frontal ao museu. O recurso da escadaria interna que se bifurca em duas e domina o espaço central principal⁴⁸¹ é também tomado emprestado do classicismo por Johnson. São também várias as referências a Mies, tanto na opção pela tipologia do pavilhão horizontal de esqueleto aparente (cf. Carter, 2005, p. 37; Vanderberg, 1999, p. 5), como no Crown Hall (1952) ou no Teatro de Mannheim (1953), na relação da escadaria com o bloco (como no Crown Hall), na escolha por materiais nobres (Johnson utiliza granito cinza na fachada e mármore travertino no interior), pelas esquadrias em metal e vidro e pela exclusão de elementos decorativos ou excessivos para o conjunto.

Mas este movimento centrípeto se contrapõe à dilatação espacial em sentido centrífugo que é gerada pela cortina de vidro que faz a vedação de todo o perímetro do primeiro subsolo⁴⁸² e pelo pé-direito duplo interno da caixa. Esse efeito cria para o classicismo predominante a dinâmica espacial cara ao moderno. Essa relação com o classicismo e Schinkel, e com o moderno e Mies⁴⁸³, continuará em outros projetos que, como este museu, mostram grande inovação formal por meio de uma monumentalidade conceitualmente tradicional.

⁴⁷⁹ Estruturalmente são dois pavimentos (sendo um deles de pé-direito ampliado) e a cobertura.

⁴⁸⁰ A simetria é uma característica nas obras de Johnson, observável mesmo na sua Casa de Vidro, que apesar de inspirada em Mies, rejeita a assimetria utilizada nas composições deste arquiteto.

⁴⁸¹ Cf. Carder, 2021b, p. 01, o projeto de Johnson previa grandes árvores neste espaço central, que seria acessado diversas vezes pelo visitante em seu percurso pelas galerias periféricas.

⁴⁸² Este efeito é observável pelo exterior do edifício, uma vez que a laje contínua do primeiro pavimento junto ao perímetro impede a dilatação espacial entre este pavimento e o primeiro subsolo.

⁴⁸³ Estas relações são comentadas por Johnson no texto *Schinkel and Mies*, em 1961.

Este museu, que Johnson considerou um de seus melhores edifícios, realizado por meio de sua planta livre e materiais nobres e de qualidade como o granito, o mármore e o bronze (cf. Carder, 2021b, p. 01), pode ser compreendido de modo mais objetivo, como um exercício de contrastes entre a geometria básica do prisma, seu peso e sensação de volume (marcado pela parede periférica sem aberturas revestida de granito cinza) em relação à transparência, leveza, materiais e técnicas modernas (dadas pela cortina de vidro do perímetro do primeiro subsolo). A existência dos poucos pontos de apoio para a caixa fechada dá um interessante efeito de peso flutuante e inversão de valores.

Mas há também sofisticadas referências à história neste projeto. O prisma cinza “flutuante” referencia os volumes estáticos e de poucas aberturas para o exterior das primeiras civilizações e sua incipiência na resolução dos requisitos do programa por meio da forma – por tentar, conforme Hegel, “dar forma e insuflar uma significação ao que é desprovido de interioridade” (HEGEL, 1997, p. 24). Johnson parece reconhecer com este projeto a dificuldade de expressão por meio da abstração moderna e se inspira na forma fechada dos monólitos do arquétipo. O volume fechado pode ser compreendido como uma retomada ao que Mumford (1938) chama a arquitetura da “casa dos mortos” em seus aspectos de estabilidade, rigidez e imagem de permanência: a mais perfeita tradução da monumentalidade tradicional no sentido de eterno dado pelo granito escuro. Mas todo este efeito é desestabilizado como imagem pela presença da cortina periférica de vidro em caixilhos metálicos que no primeiro subsolo “sustenta” o volume fechado acima. Ela é transparência, novidade, efemeridade, definindo, segundo Mumford (1938) a arquitetura da “casa dos vivos”.

Neste museu marcado por sua forma fechada e definida em relação ao exterior (ênfatazada pelo contraste dado pela transparência “literal” (ROWE; SLUTSKY, 1985, pp. 166-71) do primeiro subsolo), Johnson toma tanto elementos modernos como arcaicos e históricos, buscando em cada um os efeitos que procura. Há neste projeto uma contestação à ideologia moderna. Nele, materiais e técnicas modernos são produtores de efeitos e sensações, tomados como elementos na composição e abrindo campo a um ecletismo que caracterizará a obra de Johnson. Nele pode ser observada a “relação mais forte com o passado; não expressa formalmente, mas no sentido de uma relação intrínseca e um desejo de continuidade”, que Giedion (2004, p. 692) indica como um dos aspectos presentes nos trabalhos dos arquitetos dessa época.

Mas essa característica é logo ultrapassada nos dois museus que Johnson a seguir projeta. Nestes os artifícios da monumentalidade neoclássica são utilizados como reverência à importância da história para a criação de uma arquitetura de significação e expressão. Enquanto realiza esses museus, Johnson (*apud* Carder, 2021b, p. 01), em um discurso na Universidade de Yale, em 1959, declara: “Minha paixão é a história. Recolho tudo, qualquer ponto antigo no tempo ou lugar. Eu não poderia projetar sem a história o tempo todo à minha mão.”

Esses museus são o Museu Amon Carter de Arte Americana (figs. 03-103; 03-104), implantado no distrito cultural de Fort Worth (próximo ao Museu de Arte Kimbell, de Kahn), Texas, de 1958, inaugurado em 1961⁴⁸⁴, e o Museu de Arte Sheldon (fig. 03-105), em Lincoln, da Universidade de Nebraska, de 1958-1963. Em ambos as referências ao neoclassicismo e aos templos da antiguidade são bastante claras, com o uso de arcos e *loggias*⁴⁸⁵, escadarias monumentais, o volume definido, a monumentalidade pela predominância horizontal da composição e o uso de materiais nobres de revestimento. O uso do vidro e das esquadrais metálicas não diminui a força destes dois monumentos como reações ao Movimento Moderno e sua dificuldade de comunicação. O caráter é um aspecto tomado como primordial nessas edificações, que são lidas por seus usos de modo muito simplificado. É a história que exerce para o observador o papel de tradutora das formas presentes nestes museus.

A facilidade de leitura que possuem os monumentos que Johnson produz neste momento não deve ser confundida com uma arquitetura de intenção comercial. Johnson opera em dois níveis: por um lado ele oferece a visão de conjunto em um edifício que atinge e se expressa para o grande público, funcionando como uma réplica modernizada de monumentos da história da arquitetura; por outro, dialoga com um público que detecta as sutilezas e estratégias usadas ou escolhidas para cada elemento, desenho, material e referência formal ou histórica. Assim como a arquitetura moderna, realiza a comunicação com o público específico formado por

⁴⁸⁴ Houve acréscimos ao museu original em 1964, 1977 e 1998-2001, com a adição de um domo circular central com iluminação zenital (todos realizados por Johnson). Em 2019 foi realizada nova obra de expansão e remodelação pelo escritório de arquitetura Schwartz/Silver Architects.

⁴⁸⁵ Em todas as fachadas do Museu Sheldon, Johnson adossa colunas às paredes buscando inspiração direta nos templos romanos. No corpo de entrada do Museu Amon Carter a fachada principal se compõe de uma loggia formada por cinco arcos enquanto as fachadas laterais são empenas cegas.

arquitetos, críticos e agentes da cultura que se embevecem por compreender a erudição na concepção do arquiteto (talvez seja este, na verdade, o principal alvo de Johnson); assim como a arquitetura historicista, também se comunica com o público urbano ampliado. Johnson se aproxima, por esta estratégia, de um modo eclético de concepção projetual.

O modelo que Johnson aplica nestes dois museus é facilmente esgotável, mesmo que neles tenham sido utilizadas adaptações e releituras que evitam o formalismo superficial de mera representação de elementos neoclássicos. O próprio Johnson revisará a influência direta do neoclassicismo em outros projetos que realiza nesse tempo.

No New York State Theater (David H. Koch Theater) no Lincoln Center, em Nova Iorque, de 1958-1964, as referências ao neoclassicismo ficam menos óbvias com o uso de linhas retas para o pórtico com ritmo intercalado (dando, como no barroco, dinamização à fachada). Este remetimento mais abstrato aproxima o edifício, entretanto, das arquiteturas totalitaristas dos anos 1930. A implantação da edificação, junto a um espaço público conformado por outros edifícios que também seguem a inspiração neoclássica, remete, por sua vez, ao Capitólio projetado no século XVI por Michelangelo, em Roma, com os três edifícios que definem os limites da praça no topo do monte⁴⁸⁶.

Em 1962 Johnson retoma o tipo de arco utilizado no Museu Sheldon em um pequeno pavilhão que constrói para si em sua propriedade em New Canaan (no terreno de sua Casa de Vidro) e que Lieber (2018, p. 191) considera como um de seus “useless monuments” [monumentos inúteis]. Seu Pavilhão de Observação Lunar (Moon-Viewing Pavilion) (fig. 03-106) é um monumento ao hedonismo (assim como os pavilhões de caça dos jardins do século XVIII) e também a um tempo em que a arquitetura se desobriga de seu comprometimento com a sociedade para assumir o formalismo que florescerá como o pós-moderno das referências estéticas e históricas de superfície dos anos 1970 e 1980. Há também neste pavilhão o escárnio

⁴⁸⁶ Em Nova Iorque, a topografia plana diminui o efeito da visada monumental obtida por Michelangelo. Além disso, as edificações modernas (a de Wallace Harrison (o Metropolitan Opera House) no fundo da praça e, à direita, a de Max Abramovitz (o Avery Fisher Hall, atual David Geffen Hall) defronte à de Johnson), apesar de suas dimensões, não possuem, a meu ver, a mesma presença que as existentes no Capitólio. As referências ao clássico por formas modernas são também utilizadas por Niemeyer em suas edificações em Brasília a partir do Palácio da Alvorada.

a uma seriedade que levou a arquitetura moderna à sua própria reclusão e, segundo alguns, à sua morte. Ele realiza esta crítica principalmente pela escala, criando uma arquitetura que exigiria, segundo padrões convencionados pela cultura, uma edificação de grandes dimensões⁴⁸⁷. Seu pavilhão, ao contrário, não só é pequeno (embora adequado ao terreno e ao uso pretendido), mas possui um pé-direito (muito baixo) que o torna ainda mais contestador pelo próprio desconforto que cria ao visitante. Com este pavilhão que glorifica o individualismo e o desligamento do arquiteto de suas obrigações com a construção do progresso (se livrando de algumas das “sete muletas da arquitetura moderna”⁴⁸⁸) Johnson antecipa, conforme visto, sua afirmação de que “todos os arquitetos querem, acima de tudo, realizar o monumental” (1982, p. 132, tradução nossa) e que “toda arquitetura é, por intenção, monumental” (1984, p. 47, tradução nossa), contestando as noções tradicionais e também modernas do monumento e do monumental. O jovem arquiteto, que com Hitchcock e Barr havia cunhado em 1932 o termo *International Style*, se torna, assim, um de seus primeiros grandes críticos. Pode-se afirmar que Johnson se torna, no tempo em que a sociedade do espetáculo já havia se consolidado, o pai do pós-moderno na arquitetura, que tem no edifício AT&T (atual 550 Madison Avenue Building) (1978-1984) desse arquiteto um de seus mais representativos e contundentes monumentos.

⁴⁸⁷ Um efeito similar acontece na Residência Beck, de Johnson, de 1964, em Dallas.

⁴⁸⁸ Essas muletas, que fundamentam ideologicamente a arquitetura moderna, seriam a economia como direcionadora para os projetos, a noção de utilidade, de atender o cliente (a repressão da individualidade artística do arquiteto), entre outras.

4

CONCLUSÃO: O MONUMENTO MODERNO

O tema da História são essas interrupções – o extraordinário, em outras palavras.

Hannah Arendt, em *Entre o passado e o Futuro*, p. 72.

O tema da monumentalidade para a arquitetura moderna se apresenta hoje como resultado de uma rede de ideias que foi-se formando a partir de interrupções – obras extraordinárias em forma de edificações e textos – realizadas por arquitetos, artistas, historiadores e críticos. O método adotado neste trabalho foi, portanto, o da análise de algumas obras consideradas paradigmáticas que poderiam permitir a compreensão do que se considera aqui ter sido uma atualização dos temas do monumento e da monumentalidade com a modernidade do século XX. Foram escolhidas obras de determinados autores que, direta ou indiretamente, influenciaram na conceituação de um tema que havia desde sempre participado da cultura humana e que teve que se readaptar aos novos valores culturais.

As noções de monumento e monumentalidade, que são subjetivas, podem ter como suporte a materialidade do objeto arquitetônico ou artístico. Mas ao mesmo tempo em que são concretudes, essas noções emanam subjetividades; seus entendimentos são aquilo que se pode apreender pelas sensações dadas por sua concretude somado ao que se lhes acrescenta por meio de críticas e discursos. Essas críticas e discursos buscam decifrar nas coisas o que há de silencioso, descobrir nelas sua “escrita muda”. Rancière (2015, p. 35, grifos do autor) defende:

A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o “tudo fala” de Novalis⁴⁸⁹, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma

⁴⁸⁹ Poeta e filósofo alemão (1772-1801). Rancière (2015, p.36, grifos do autor) complementa o entendimento do “tudo fala” de Novalis: “*Tudo fala*, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. A grande regra freudiana de que não existem “detalhes” desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética.”

traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história inscritos nas coisas.

Rancière (2015, p.36-37, grifos do autor) complementa o entendimento do “tudo fala” de Novalis:

Tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. A grande regra freudiana de que não existem “detalhes” desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética. ... Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem.

Monumentos arquitetônicos e artísticos, em sua riqueza de significados, se apresentam, portanto, como figuras artísticas, e não apenas como simples construções ou objetos. Consciente deste fato Le Corbusier compreende o que ele denomina (1965, p. 23) o “espaço indizível” ou inefável e sua compatibilidade com os fundamentos da arquitetura moderna. Entretanto, o discurso da objetividade e da racionalidade, que geralmente dominou a criação arquitetônica moderna, induziu a não enxergar significados na materialidade do objeto arquitetônico. Este, por sua vez, “pertence a um mundo de formas simbólicas” (COLQUHOUN, 1986, p. 28, tradução nossa). Parece que somente com a consolidação da ideia de que os elementos do mundo da técnica poderiam também emanar significados é que o tema da monumentalidade retomou seu posto na cultura – foi somente com a “tradição do novo” (ROSENBERG, 1974) que se passou a extrair significados de elementos que teimavam em negar sua presença como elementos significantes e se começou a compreender que a própria referência ao mundo da máquina era também uma tentativa de significação, ainda que um tanto enigmática.

Diferentemente das ideias, as coisas se caracterizam por serem abertas a percepções (HUSSERL *apud* Chaui, 2016, p. 11). A arte figurativa ou a arquitetura historicista direcionavam a percepção, o que deixou de ocorrer com a arte abstrata e o edifício moderno, que pareciam não querer ser lidos ou compreendidos. Para se

perceber ou compreender o objeto abstrato talvez tenha sido necessário primeiro questioná-lo sobre seu desejo (MITCHELL, 2015, pp. 182-83); questionar se “o desejo de não mostrar desejo é, conforme nos lembra Lacan, uma forma de desejo”. Talvez seja este o enigma das imagens abstratas de edifícios e monumentos modernos: em seu modo quase mudo, pretendem, no fundo, simbolizar. Rancière (2015, pp. 10-11, grifo do autor) defende que as figuras artísticas e literárias podem mostrar em si que

existe sentido no que parece não ter, algo enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino. ... Elas são os testemunhos da existência de certa relação de pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento inconsciente e do sentido no insignificante.

Compreender um objeto abstrato moderno requer do observador a disposição para se perscrutar esses sentidos. Um cubo de Tony Smith ou uma edificação moderna se expressam por uma presença que, embora não prolixa, “deseja” (MITCHELL, 2015) ser e se comunicar. Tudo isto se problematiza no monumento, que tem como uma de suas premissas a comunicação e a transmissão de valores através dos tempos. O monumento é, afinal, um agente ativo da história, agindo tanto como objeto a ser investigado quanto meio de sua transmissão. A própria conceituação da história compartilha valores com a conceituação do monumento:

[Heródoto, chamado o Pai da História] Diz-nos, na primeira sentença das *Guerras Pérsicas*, que o propósito de sua empresa é preservar aquilo que deve sua existência aos homens, [...], para que o tempo não o oblitere, e prestar aos extraordinários e gloriosos feitos de gregos e bárbaros louvor suficiente para assegurar-lhes evocação pela posteridade, fazendo assim sua glória brilhar através dos séculos.

Hannah Arendt, 2019, pp. 69-70.

Os conceitos de história, memória e arte se misturam no monumento. Se o monumento é inevitável evocador e agente da história e da memória, a arquitetura

moderna, ao rejeitar a história, tendia a recusar, pelo menos como meio de ser coerente com seus princípios, a noção de monumento. Foi, no entanto, a partir desses princípios que a arquitetura moderna construiu sua ideia de monumento, nova assim como a própria arquitetura. Mas ideias e arquétipos não se perdem tão facilmente no cenário da cultura, e a noção tradicional de monumentalidade seguiu coexistindo com novos padrões para o monumento. Posteriormente, com a revisão do Movimento Moderno houve certa retomada de padrões culturais desde sempre existentes no monumento e os arquitetos dos anos 1950 em diante, conscientes da dificuldade da monumentalidade por meio dos aspectos defendidos pelo Movimento Moderno, tenderam ao retorno a uma arquitetura monumental fundamentada em noções de história, grandeza e até mesmo de excesso pela forma e ornamentação.

Em 1964 Giedion lança a obra *The Eternal Present*⁴⁹⁰, dividida em dois volumes – *The Beginnings of Art* e *The Beginnings of Architecture* – que tratam respectivamente da arte e arquitetura da pré-história e da arte e arquitetura das civilizações egípcia e sumeriana. Neste último volume o autor retoma o tema das três concepções espaciais defendido em 1941 em *Espaço, Tempo e Arquitetura* e relembra (1964, p. 521) que a terceira concepção teria começado a se desenhar no início do século XIX para chegar a um desenvolvimento mais pleno no século XX. Segundo o autor (1964, p. 525-26, tradução nossa), após o período de grande ênfase nas questões do espaço (em detrimento à “aparência física”) e à desmaterialização do volume sólido pelos escultores, ressurgia naquele tempo o interesse dos artistas pelos volumes no espaço:

Edifícios, assim como esculturas, irradiam sua própria atmosfera espacial, e nos tornamos novamente sensíveis ao poder emanador dos volumes no espaço. ... Assim como nos primórdios, a arquitetura está novamente se aproximando da escultura e a escultura está se aproximando da arquitetura. Elas estão quase prontas a integrarem-se.

⁴⁹⁰ Os livros *The Eternal Present: The Beginnings of Art* [*O Presente Eterno: Os Primórdios da Arte*] e *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture* [*O Presente Eterno: Os Primórdios da Arquitetura*] são lançados a partir de conferências realizadas em 1957 na National Gallery of Art, em Washington, D.C. e correspondem a cerca de quinze anos de pesquisas feitas por Giedion.

Nos anos 1950 Kahn e Johnson irão, a meu ver, condensar visões diversas sobre a arquitetura moderna e o monumento, para nos anos 1960 Aldo Rossi, Robert Venturi e outros arquitetos realizarem suas contundentes contestações. Venturi (2003, pp. 40-41; pp. 114-19; p. 165, grifos do autor) compara a arquitetura do volume no espaço (e por extensão a arquitetura moderna) a um “pato escultural”⁴⁹¹, “quando os sistemas arquitetônicos de espaço, estrutura e programa são submersos e distorcidos por uma forma simbólica global”, um “edifício, que se converte em escultura” – ele “é um símbolo”. Venturi considera, entretanto, mais adequada para sua época a ideia do “galpão decorado”, onde “sistemas de espaço e estrutura se põem diretamente a serviço do programa, e o ornamento se aplica sobre estes com independência”, nele “*se aplicam* símbolos”. Para Venturi e os chamados arquitetos pós-modernos, a esterilidade da arquitetura moderna a tinha levado a um impasse, conforme analisado por Christian Norberg-Schulz (1926-2000) (1987, p. 18, tradução nossa, grifos do autor):

O pós-modernismo, no entanto, não iniciou como um jogo de formas superficial. Ao contrário, ele aconteceu como um protesto contra o vazio estéril da arquitetura “tardo-moderna”. Venturi quis fazer a arquitetura *viva* novamente, e [Aldo] Rossi enfatizou a necessidade de uma *inteligibilidade* geral. Segundo ambos o homem não vive em um mundo de abstrações, mas construído a partir de um complexo de memórias. Por isso, o pós-modernismo tomou formas “conhecidas” para seu uso. Queria nos dizer quem somos, e nos retirar da tediosa condição provocada pelo modernismo tardio.

A “aplicação de símbolos” procedida por pós-modernistas como Venturi não se mostrou, entretanto, tão eficaz na produção de espaços e edificações de significação, talvez por seus excessos ou por contar com uma linguagem de revisitação ao classicismo que já não possuía a mesma capacidade de comunicação que possuía anteriormente. Mas parece ter permanecido a intenção pelos arquitetos, conforme

⁴⁹¹ A imagem do pato surge a partir de uma fotografia de uma avícola em Long Island retratada no livro *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, de Peter Blake, de 1964.

observada por Giedion, da arquitetura como “volumes no espaço”, que reuniu produções tão diversas como as de Kahn, Johnson, Saarinen, Niemeyer ou outros. Após a forte reação pós-moderna, o entendimento da “escrita muda” das coisas (RANCIÈRE, 2015) e de que “tudo fala” (Novalis *apud* Rancière, 2015), conforme comentado acima, parece ser melhor compreendido hoje, ainda que a sedução exercida pelos volumes escultóricos tenha prevalecido na concepção de monumentos nas últimas décadas. Os espaços de simbolização criados mais recentemente, corporificados especialmente nos novos museus ou adaptações de antigos museus, foram quase todos marcados pela exuberância formal e seu destaque em relação a outros espaços e edificações de seu entorno – arquiteturas que, ao invés de apenas se proclamarem como monumentos por meio de símbolos aplicados à sua superfície, “desejam ser” monumentos por sua própria forma simbólica. Isto se aplica mesmo nas estruturas que mantêm a linguagem abstrata – arquiteturas minimalistas, apesar de sua contenção formal, em geral não deixam de ser objetos de destaque em seu meio, buscando por outros modos a expressão e a comunicação.

Coexistindo com essas edificações e espaços que são os monumentos da atualidade há as estruturas que Rem Koolhaas (2010, pp. 13-28) chama de portadoras do sentido de “grandeza”. Nestas um monumentalismo dimensional e que aparentemente poderia ser tomado como acrítico, cínico ou displicente toma o lugar das antigas intenções monumentais de simbolização e representação social. Na “grandeza”, apesar de sua inerente característica democrática (segundo Koolhaas, nela tudo é possível e tudo se adapta porque é concebida para receber diversidade), não perpassa o caráter social ou coletivo como os modernistas planejaram utopicamente. As dimensões da arquitetura da “grandeza” tendem a lhe conferir o caráter monumental, mas sua necessária “neutralidade” a impede de exercer funções de simbolização – a edificação/espaço torna-se lugar de confluência de sistemas para o funcionamento de uma estrutura de tal porte que o arquiteto já não mais possui a capacidade de atuar como criador ou demiurgo. Na dimensão da “grandeza” conceituada por Koolhaas a simbolização fica comprometida e o sentido do monumento conforme debatido e conceituado pelos críticos e arquitetos modernos se perde e não se realiza de modo pleno. Por outro lado, conforme o arquiteto holandês (2010, p. 22), a “grandeza” liberta a arquitetura da ideologia modernista e lhe permite “reconquistar a sua instrumentalidade como veículo de modernização”, podendo vir a “reconstruir o Todo, ressuscitar o Real, reinventar o coletivo, reivindicar

a possibilidade máxima”. Conclui-se que se processaria, então, um sentido que, mesmo que desligado das noções tradicionais da monumentalidade, evocaria potência e significados. Poderia ser, enfim, uma outra monumentalidade, diferente da tradicional, mas também diferente da moderna.

O monumento moderno deveria ser a imagem da ideologia e dos valores modernos. Para isto, deveria em linhas, formas e volumes abstratos e por meio da articulação moderna de seus espaços e sua relação com o meio se apresentar como construção mental, fruição sensorial e possibilidade de experiência ativa e fenomenológica. Apesar da intrínseca relação da arquitetura moderna com a ideologia do mundo da máquina, os arquitetos modernos compreenderam que o significado de um monumento moderno deveria extrapolar o simbolismo da máquina para se aproximar de valores que tinham como símbolo a humanidade. A expressão dada pela articulação do espaço, a estrutura, as técnicas e os materiais em cumprimento a funções e programas não deveriam apenas significar o progresso, mas o progresso humano e social. Não apenas foi necessária que a conceituação do monumento moderno se construísse ao longo do século, por meio de contribuições de artistas, arquitetos, historiadores e críticos, como também foi necessária a construção do próprio ser e da modernidade do século XX e até mesmo de um renovado sistema simbólico capaz de melhor compreender essa arquitetura, sua imagem e seus valores.

Somente com a “tradição moderna” esses desenvolvimentos na arquitetura e seus monumentos foram mais bem compreendidos e reconhecidos, ao mesmo tempo em que a intenção pela simbolização vai-se tornando elemento de qualificação e relevância ao objeto arquitetônico, mesmo em situações em que a resolução do programa e funções fosse suficiente para a concepção arquitetônica. Nesse processo de construção da modernidade e da “tradição do novo”, observa-se que o “antigo” programa moderno de autonomia entre os campos artísticos vai cedendo espaço à dissolução entre as artes, e, especificamente no caso do monumento, entre as artes da arquitetura e da escultura, conforme aponta Giedion (1964, pp. 525-26).

Hal Foster (2015a, p. 06) observa que desde a década de 1960 essa dissolução entre os campos, aos quais ele também inclui o cinema, criou “um lugar primordial da criação de imagens e de configuração de espaços em nossa economia cultural”, dentro do quadro que ele denomina o “complexo arte-arquitetura”. Observa-se, assim, que os modos encontrados nos anos 1920 e 1930 para os desenvolvimentos do monumento moderno e concretizados nas obras de Le Corbusier e de Mies van der

Rohe, conforme proposto neste trabalho (respectivamente por uma monumentalidade das formas e dos volumes em articulação espacial e outra mais marcada pelas articulações do espaço pelos elementos que o conformam), encontram paralelos nos desenvolvimentos no campo da escultura do mesmo período, conforme analisados por Carola Giedion-Welker⁴⁹² (*apud* Krauss, 1998, p. 04, tradução nossa): “seja por meio de uma deliberada simplificação de volumes ou em termos da desintegração da massa por meio da luz”. A esses desenvolvimentos Krauss (1998, p. 05, tradução nossa), por sua vez, acrescenta e enfatiza nos trabalhos modernos a importância da relação entre o estático e o tempo para a experiência do observador: “Um dos aspectos surpreendentes da escultura moderna é o modo com que ela manifesta a consciência crescente do artista de que a escultura é um meio peculiarmente localizado na junção entre o estático e o movimento, entre tempo corrido e o tempo que corre”.

O artifício da “integração entre as artes”, defendido por Léger e os arquitetos modernos para facilitação no processo de simbolização e comunicação, não deixa de existir a partir dos anos 1950, mas a liberdade formal, a ênfase no volume arquitetônico pensado como objeto escultórico e a desobrigação da arquitetura como expressão da estrutura permitem cada vez mais que a arquitetura se expresse por si e prescindir das demais artes em seu processo comunicativo. Em alguns casos a arquitetura chega a assumir formas de comunicação que tendem à denotação e ao explícito como associações a formas arquetípicas (como os trabalhos de Kahn), à história da arquitetura (como os trabalhos de Johnson) ou a elementos da natureza e do mundo real (como as formas de Eero Saarinen).

O entendimento e adoção destas amplas possibilidades de significação pelo denotativo foram realizados pelos pós-modernistas a partir dos anos 1960. Houve os que na mesma época trabalharam a partir da ideia do próprio objeto arquitetônico como simulacro de um objeto do mundo cotidiano – quiosques de alimentação em forma de cachorro-quente, bibliotecas cujas fachadas exibiam imagens de livros etc., enquanto os arquitetos ligados ao estruturalismo buscaram a significação por outras vias⁴⁹³. Houve também os que por meio de releituras utilizaram o poder da

⁴⁹² O livro referido é *Modern Plastic Art*, que Krauss (1998, p. 03, tradução nossa) considera “o primeiro livro a tratar seriamente o tema da escultura do século XX”.

⁴⁹³ Diane Ghirardo (2009, p. 32) explica que Lévi-Straus, filósofo estruturalista, “caracterizou o significado e os mecanismos que o produzem como independentes de quaisquer ideias preexistentes, e com certeza fora do controle do indivíduo.”

imagético das obras clássicas da arquitetura a partir de seus componentes abstratos e seus significados: compreenderam a capacidade de embasamentos, colunas, entablamentos e frontões, além de elementos e formas vernáculos, de comunicação com o público. Esses arquitetos acreditavam que o processo de comunicação se dava de modo mais satisfatório nas obras arquitetônicas anteriores à arquitetura moderna, por estas se embasarem nas noções tradicionais de tipologia, caráter arquitetônico e na utilização dos recursos visuais, figurativos ou não, mas, de qualquer forma, participantes de uma linguagem reconhecível e largamente aceita. Se essas tentativas lograram sucesso como veículos de comunicação, nem sempre alcançaram o caráter de monumento e muitas vezes seus significados não passavam das camadas superficiais por se basearem em alusões de pouca ressonância.

As críticas surgidas ao típico urbanismo moderno da Carta de Atenas e às propostas como as trazidas por Le Corbusier levaram a um urbanismo que pelo menos teoricamente é cada vez menos “monumental” e mais pensado humanisticamente. As ideias de Sert a partir dos anos 1940 por um urbanismo mais adequado aos usos e à escala humana vão sendo divulgadas e os próprios fracassos do urbanismo moderno servem como veículos de propaganda por intervenções menos radicais sobre o tecido urbano e sobre o grupo social que o utiliza.

O conteúdo ideológico de pavilhões como os de Le Corbusier, Mies, Sert ou outros em feiras internacionais confirmam o caráter utópico da arquitetura moderna e sua complexa relação com o mundo real, que ela pretende a todo tempo requalificar, mas que ela terminou por ajudar a construir. O panorama que começa a se descortinar a partir da Segunda Guerra irá mostrar a arquitetura moderna como a arquitetura da construção e reconstrução de uma parte importante do mundo. Propostas utópicas como as destes pavilhões se tornam cada vez mais parte de uma produção destacada e elevada em relação a um vasto quadro de produção acrítica e de caráter comercial, que tende a desvincular a instância artística da concepção arquitetônica, fundamentando-a quase exclusivamente nas questões funcionais e técnicas. Após o período do pós-guerra, de clara distinção entre uma arquitetura de simbolização e outra que se identifica com a imagem das corporações e do mundo capitalista, os grandes museus construídos ou reestruturados a partir da década de 1980 representam alguma convergência entre interesses econômicos e culturais: são monumentos contemporâneos em que a dicotomia entre esses interesses tende a se dissipar.

Por um lado, a arquitetura moderna era informada pela noção da realização do produto artístico que fosse expressão de seu tempo. Monumental ou não, a arquitetura deveria se expressar como imagem que “quer” (MITCHELL, 2015, p. 165) falar de seu tempo e seu lugar. A linguagem deveria ser moderna, através de um programa que, principalmente nas primeiras décadas, deveria se expressar como negação e destruição de uma espacialidade de cunho naturalista (TASSINARI, 2001, p. 21)⁴⁹⁴. A arquitetura dos monumentos criados entre os anos 1920 e 1950 oscila entre a pretensão da criação de estruturas leves, dinâmicas e reveladoras de uma nova configuração do espaço e a atração pela concepção de volumes claramente delimitados e inspirados pela noção acadêmica da escultura de pedestal. Essa última monumentalidade, de tipo tradicional, bastante presente nos anos 1930, ficou marcada na história do século como relacionada a regimes autocráticos. Mas a evocação a memórias, eventos, feitos ou pessoas foi cada vez mais realizada pela monumentalidade de tipo moderno, em que a fenomenologia e a participação do observador/visitante se tornaram fundamentais em espaços que chegam na contemporaneidade em obras como o Memorial aos Judeus Mortos na Europa, ou Memorial do Holocausto (fig. 04-01), de Peter Eisenman, em Berlim, inaugurado em 2005, ou o Memorial Brumadinho (fig. 04-02), concebido por Gustavo Penna, projeto vencedor em 2020 do concurso do complexo a ser construído como espaço de rememoração aos mortos na tragédia de Brumadinho-MG.

Os aspectos da dimensão e da massa construída também se relativizam. O entendimento, embora tardio, do pavilhão de Mies van der Rohe como monumento atesta a nova possibilidade de compreensão do monumental desligada de aspectos de volume, peso, imagem estática e contemplação passiva. Passam a valer os estados psicológicos que a obra possa invocar no observador quando de seu momento perceptivo fenomenológico. Sem essa possibilidade, o monumento de 2005 *Sapatos à beira do Danúbio* (fig. 04-03), que reúne junto à margem deste rio em Budapeste esculturas que reproduzem em ferro em tamanho natural 60 pares de sapatos de judeus mortos no holocausto, não poderia ser tomado como tal⁴⁹⁵.

⁴⁹⁴ O conceito aplicado por Tassinari à pintura é também aplicável à arquitetura.

⁴⁹⁵ Idealizado pelo cineasta Can Togay, com esculturas realizadas por Gyula Pauer, esse monumento, próximo à sede do Parlamento Húngaro, rememora o fuzilamento de judeus às margens do Danúbio em 1944-45. Dado o valor dos sapatos desses homens, mulheres e crianças, eles deveriam ser retirados para serem vendidos pelo Partido da Cruz Flechada (nacional-socialista e antisemita, de cunho fascista) e reaproveitados por outras pessoas.

As manifestações e ataques a estátuas e monumentos comemorativos que recentemente têm sido frequentes atestam o valor que continua a se dar aos monumentos e a importância desses elementos na cultura urbana. Desde os iconoclastas das primeiras civilizações até as mais recentes manifestações, o que se rejeita não é o objeto em si, mas os valores simbólicos encerrados naquele monumento. São exemplos as manifestações afetando símbolos contrários aos seus por seitas religiosas (as destruições, ao longo da última década, de espaços arquitetônicos mesopotâmicos como a cidade de Palmira pelo Estado Islâmico), imagens contrárias a ideologias de partidos e movimentos políticos (a representação da derrubada da estátua do czar Nicolau II da Rússia no filme *Outubro* (1927-28), de Sergei Eisenstein (1898-1948)), objetos ou monumentos representantes de valores humanos considerados merecedores de contestação (a aplicação de tintas em 2016 no Monumento às Bandeiras e o Monumento ao Bandeirante Borba Gato em São Paulo, a derrubada da estátua em bronze do traficante de escravos Edward Colston (1636-1721), em Bristol, Inglaterra, em 2020, e novamente, em 2020, a queima de pneus em torno à estátua de Borba Gato).

Em várias oportunidades ao longo do século a relevância da massa e presença física foram testadas como aspectos caracterizadores de um monumento. Conforme visto, em 1946 o grupo BBPR projetava com a leveza de linhas como em uma maquete neoplástica o Monumento aos Mortos nos Campos da Alemanha (fig. 04-04). No início dos anos 1960, Christo e Jeanne-Claude, artistas de proveniência búlgara e marroquina, respectivamente, projetam em Paris as primeiras de uma série de intervenções que serão realizadas anos mais tarde: o empacotamento de obras arquitetônicas e monumentos como o Arco do Triunfo (1962-63) (fig. 04-05). Nelas a presença física do monumento segue existindo, mas sua simbólica é negada pelo ocultamento de sua forma e superfície e o volume que resta é esvaziado em sua expressão. O palco das exposições internacionais, local de criação de monumentos e edificações de caráter simbólico, recebe na Expo 2002 um pavilhão em que a materialidade típica do monumento tradicional é substituída por uma cortina de fumaça que impede a percepção de seus limites, sua massa, forma e volume. Esse monumento fluido é o *Blur Building* (fig. 04-06), projetado pelo escritório Diller, Scofidio + Renfro como um píer no lago Neuchâtel em Yverdon-les-Bains, Suíça.

Essa verdadeira transformação na compreensão do monumento, do monumental e da possibilidade de significação pela forma abstrata é fruto da atuação de

arquitetos e artistas da vanguarda moderna e seus projetos, mas também da presença de críticos e historiadores como Giedion, Mumford e outros, que ajudaram a construir uma tradição e uma história para o moderno do século XX. Didi-Huberman (2014, p. 53) observa que as reivindicações dos artistas minimalistas nos anos 1960 de direcionamento do objeto artístico ao grau zero de significação podem levar à noção de serem seus *objetos específicos* o ápice da impossibilidade de expressão do objeto abstrato: “um objeto que se apresentasse (e se representasse) apenas por sua mera volumetria de objeto – um paralelepípedo, por exemplo – um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo.” Mas ele destaca (2014, p. 95) que esses objetos são, ao contrário, uma resposta à sempre inevitável tentativa de simbolização que a arte, voluntariamente ou não, opera: “Então compreendemos que a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada, como dizemos irrefletidamente das imagens.” Ele sustenta que, apesar do discurso da defesa da tautologia adotado pelos artistas minimalistas, seus objetos incitam no observador questões que extrapolam a mera visualidade desses objetos.

Acredito que a arquitetura moderna em seus monumentos, mesmo em suas manifestações mais radicalmente abstratas, não toma suas linhas, formas e volumes como elementos de tautologia. No final, chega-se ao “tudo fala” de Novalis. Negando a linguagem acadêmica do século XIX ela incorpora a simbólica desenvolvida pelos primeiros artistas abstratos (especialmente Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Moholy-Nagy e outros) e os primeiros arquitetos racionalistas (Adolf Loos, Peter Behrens, Otto Wagner, Heinrich Tessenov e outros) em propostas de expressão que se tornarão a linguagem da arquitetura moderna. Como nova linguagem, ela terá dificuldades em sua absorção e compreensão, e, por suas bases formais abstratas, se mostrará ineficaz como elemento de comunicação, o que só se realizará quando a própria linguagem moderna se torna tradição. O monumento moderno, condensador de significados de um sistema de linguagem posto à prova, se torna, afinal, o que Walter Benjamin chama “imagem dialética” – inclui e critica passado e presente em seu lugar, tempo e cultura. Somente se tomado como “imagem dialética” o monumento moderno consegue ser absorvido e compreendido. Nele se concentram ideologias, utopias, conceitos e paradoxos da modernidade; são receptáculos de sua cultura e a transmitirão para gerações futuras, material ou imaterialmente, como sempre se deu com os monumentos da humanidade.



Fig. 01-01: Ragnar Östberg: edifício-sede do Conselho Municipal de Estocolmo, 1906-11. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/5dmbE7aeHvWraiMF7>. Acesso em: 18 nov. 2019.



Fig. 01-02: Clemens Holzmeister: Crematório de Viena, 1921-24. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/akPOTYPpYgZDpKKA8>. Acesso em: 18 nov. 2019.



Fig. 01-03: Auguste Perret e Gustave Perret: Igreja de Notre-Dame de Raincy, 1922-23. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/docannexe/image/4718/img-1-small580.jpg>. Acesso em: 18 nov. 2019.



Fig. 01-04: Auguste Perret e Gustave Perret: Igreja de Notre-Dame de Raincy, 1922-23. Disponível em: <http://journals.openedition.org/insitu/docannexe/image/4718/img-3.jpg>. Acesso em: 18 nov. 2019.



Fig. 02-01: Fernand Léger: *A Mulher de Azul* [*La Femme en Bleu*], 1912. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/7eNJobwTXfcezGaPA>. Acesso em: 28 out. 2020.



Fig. 02-02: Fernand Léger: *Contraste de Formas* [*Contraste de Formas*], 1913. Disponível em: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/Inventingabstraction/?work=130>. Acesso em: 30 jan. 2020.



Fig. 02-03: Fernand Léger: *La Partie de Cartes* [O Jogo de Cartas], 1918. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/ixjAkqrsKRdFHdkp6>. Acesso em: 07 mar. 2020.



Fig. 02-04: Fernand Léger: *La Ville* [A Cidade], 1919. Disponível em: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Fernand_Leger.1919,_The_City\(La_Ville\),_oil_on_canvas,_231.1_x_298.4_cm,_Philadelphia_Museum_of_Art.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Fernand_Leger.1919,_The_City(La_Ville),_oil_on_canvas,_231.1_x_298.4_cm,_Philadelphia_Museum_of_Art.jpg). Acesso em: 08 mar. 2020.



Fig. 02-05: Fernand Léger: *Le Mécanicien* [O Mecânico], 1920. Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/fernand-leger-beauty-is-everywhere-pompidou-metz/?map=active>. Acesso em: 30 jan. 2020.



Fig. 02-06: Fernand Léger: *Le Ballustre* [O Balaústre], 1920. Disponível em: <https://www.images.app.goo.gl/6RT03qvKHJBvGo7p7>. Acesso em: 07 mar. 2020.



Fig. 02-07: Josep Maria Sert: *American Progress* (painéis para o Rockefeller Center), 1937. Disponível em: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Entrance_of_Rockefeller_Center.JPG. Acesso em: 08 mar 2020.



Fig. 02-08: Josep Maria Sert: *American Progress* (painéis para o Rockefeller Center), 1937. Disponível em: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:USA-NYC-Rockefeller_Center_Interior.jpg. Acesso em: 08 mar. 2020.



Fig. 02-09: Fernand Léger: Arte mural para a Universidade de Caracas, Venezuela, 1950. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:UCV_2015-041a_Bimural_de_Fernand L%A9ger, 1954.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:UCV_2015-041a_Bimural_de_Fernand_L%C3%A9ger,_1954.JPG). Acesso em: 30 jan. 2020.



Fig. 02-10: Fernand Léger: *Les Constructeurs* [Os Construtores], 1950. Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/fernand-leger-beauty-is-everywhere-pompidou-metz/?map=active>. Acesso em: 30 jan. 2020.



Fig. 02-11: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Fachada principal. Maquete do Museu Reina Sofía, Madri. Fonte: MARCOS, Javier R., 2017, p. 01.



Fig. 02-12: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Fachada posterior. Maquete do Museu Reina Sofía, Madri. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/qtx9JX7y5osCT8Fe8>. Acesso em 11 jun. 2019.



Fig. 02-13: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Foto da fachada principal. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/UoBQJDJ7A1XPhZMHA>. Acesso em 11 jun. 2019.



Fig. 02-14: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Reconstrução em 1992, Foto da fachada principal. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/abzmFmXcuwoAgT1Z8>. Acesso em 11 jun. 2019.

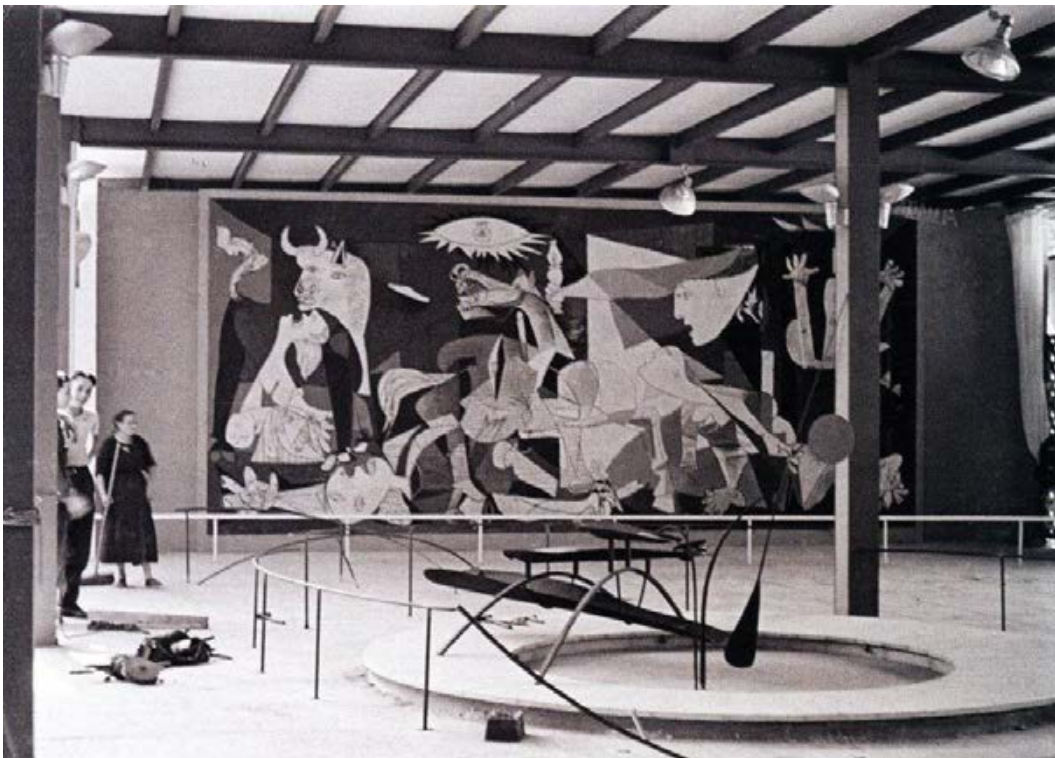


Fig. 02-15: Josep Lluís Sert e Luís Lacasa: Pavilhão Espanhol da Exposição Universal de Paris de 1937. Interior com o painel Guernica, de Picasso e a Fonte de Mercúrio de Alexander Calder. Fonte: MARCOS, Javier R., 2017, p. 07.



Fig. 02-16: Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener: Cidade dos Motores, Xerém, Duque de Caxias-RJ (1943-1947). Fotografia do local com início da construção da indústria e vias de acesso. Fonte: BASTLUND, Knud, 1957, p. 50.



Fig. 02-17: Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener: Cidade dos Motores, Xerém, Duque de Caxias-RJ (1943-1947). Projeto de urbanização. Fonte: BASTLUND, Knud, 1957, p. 52.

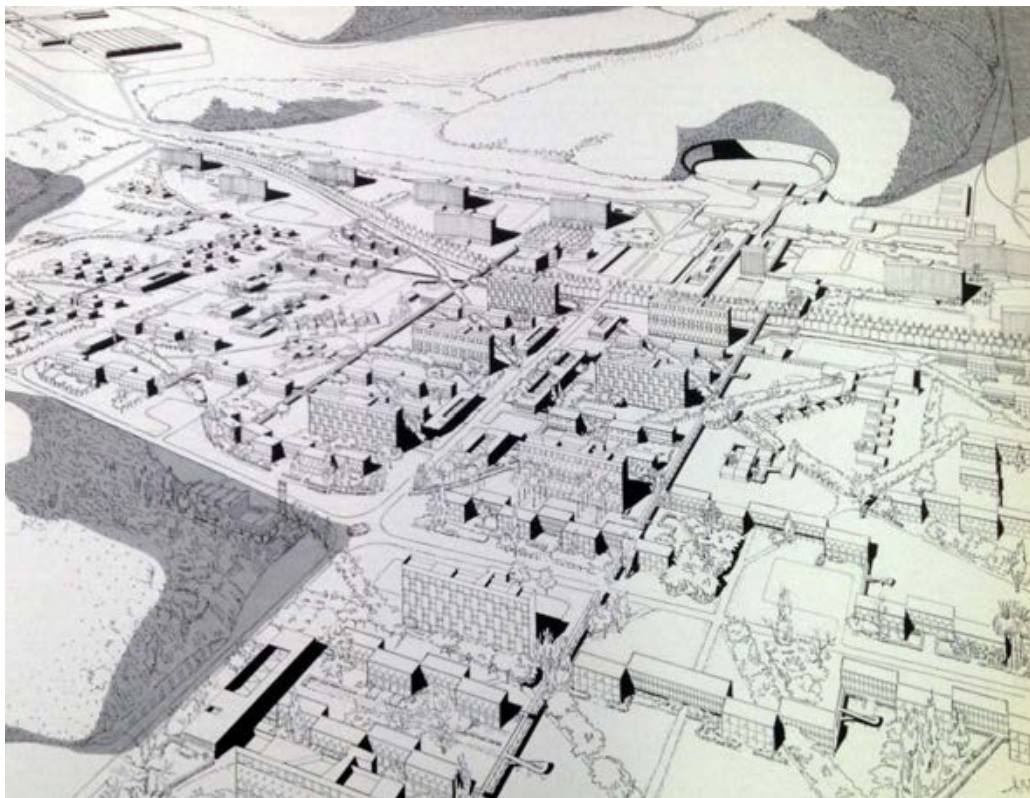


Fig. 02-18: Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener: Cidade dos Motores, Xerém, Duque de Caxias-RJ (1943-1947). Perspectiva do projeto de urbanização. Fonte: BASTLUND, Knud, 1957, p. 52.

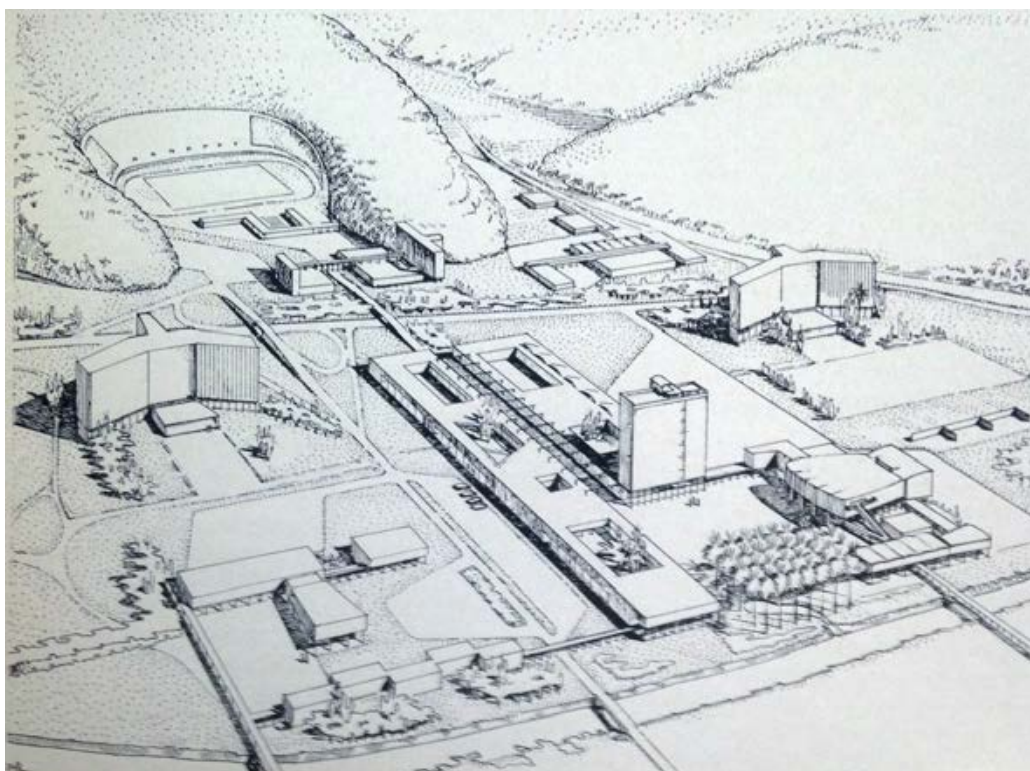


Fig. 02-19: Josep Lluís Sert e Paul Lester Wiener: Cidade dos Motores, Xerém, Duque de Caxias-RJ (1943-1947). Perspectiva do projeto de urbanização – o centro cívico, com a escola técnica o conjunto aquático e o estádio. Fonte: BASTLUND, Knud, 1957, p. 53.



Fig. 03-01: Mies van der Rohe: Monumento aos Mártires Comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, em Berlim (1926). Vista frontal. Fonte: <https://images.app.goo.gl/5fyW1UZjKXJJtqpj7>. Acesso em: 03 mai. 2020.



Fig. 03-02: Mies van der Rohe: Monumento aos Mártires Comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, em Berlim (1926). Vista em escorço. Fonte: <https://images.app.goo.gl/XYZYh2uHVBgpayp78>. Acesso em: 03 mai. 2020.

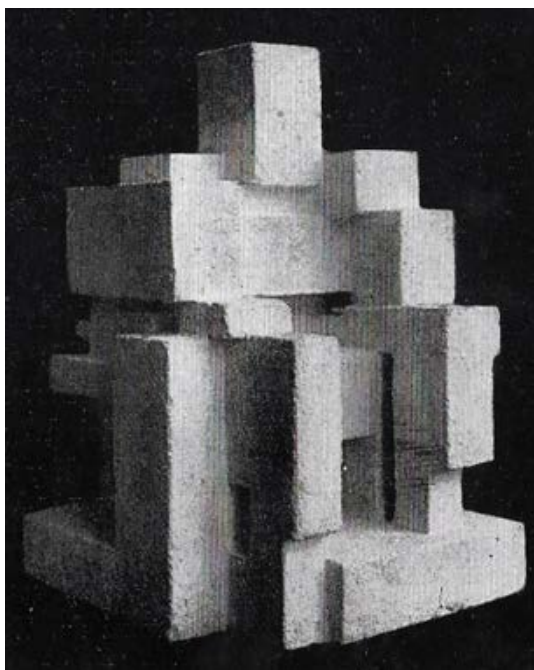


Fig. 03-03: Georges Vantongerloo: Relações de Massas (1919). Fonte: BILL, Max, 1955, p. 17.

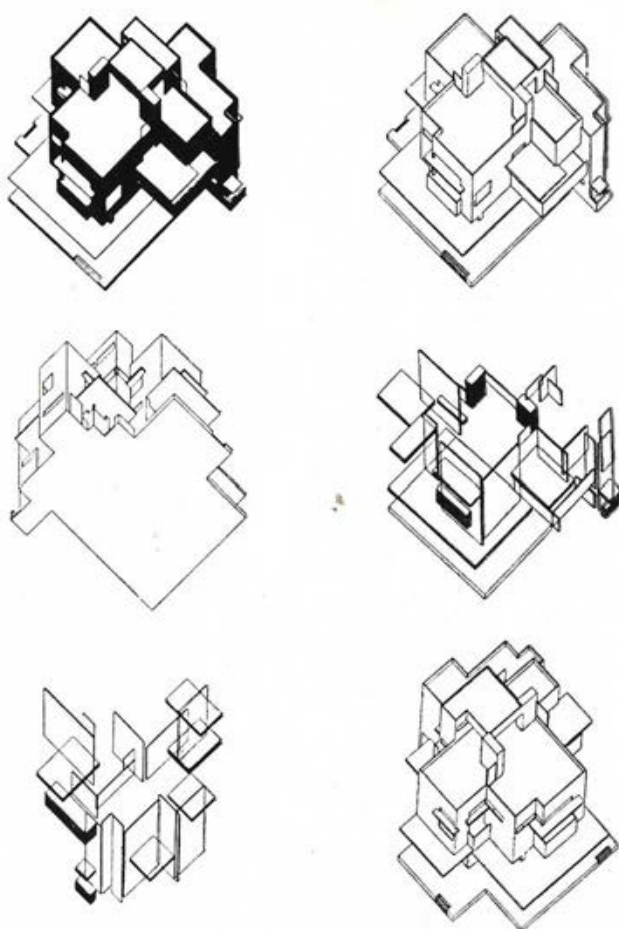


Fig. 03-04: Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren, Gerrit Thomas Rietveld: Elementos da Arquitetura Neoplástica (1922). Fonte: BILL, Max, 1955, p. 19.



Fig. 03-05: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista externa. Fonte: Acervo pessoal. Data: 03/06/2013.

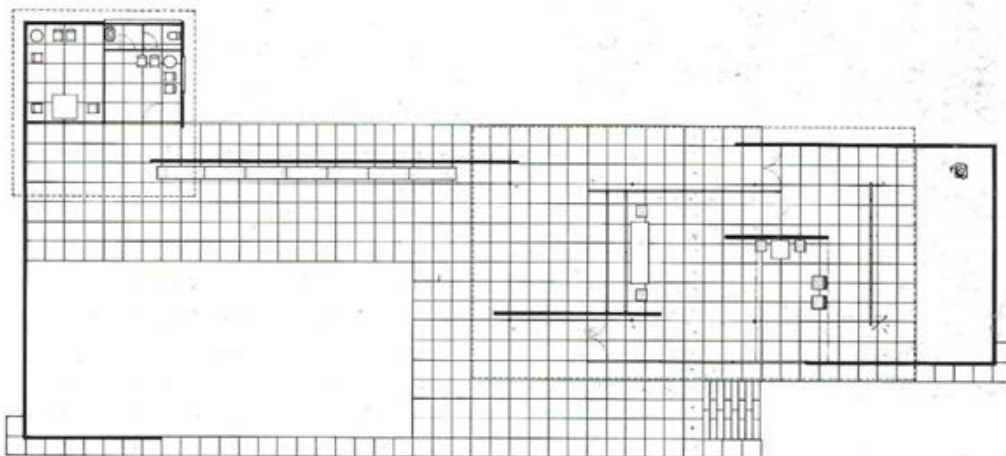


Fig. 03-06: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Planta baixa. Fonte: SOLÁ-MORALES, Ignasi et al., 2002. p. 29.



Fig. 03-07: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista interna. Fonte: Acervo pessoal. Data: 03/06/2013.



Fig. 03-08: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista interna. Fonte: Acervo pessoal. Data: 03/06/2013.



Fig. 03-09: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista do espelho d'água no espaço aberto. Fonte: Acervo pessoal. Data: 03/06/2013.

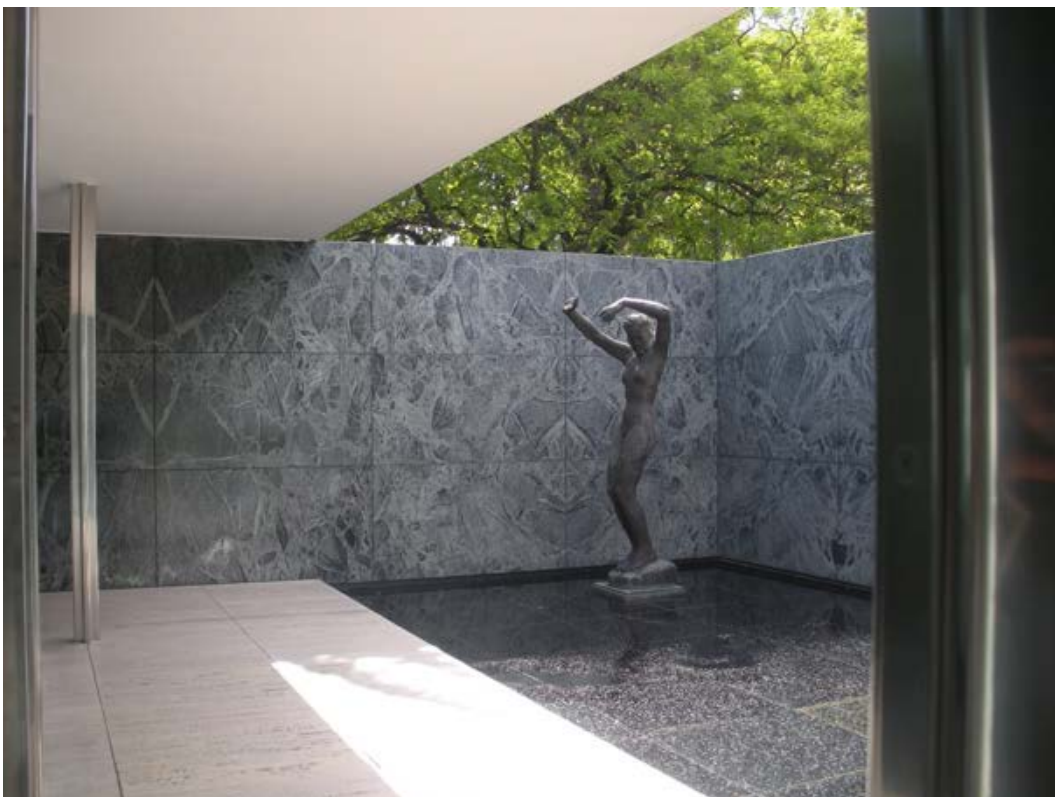


Fig. 03-10: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Vista do espelho d'água com escultura. Fonte: Acervo pessoal. Data: 03/06/2013.



Fig. 03-11: Mies van der Rohe: Weissenhof Siedlung, bairro residencial em Stuttgart projetado por Mies e o edifício de sua autoria no ponto mais alto da fotografia. (1927).
Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 31.

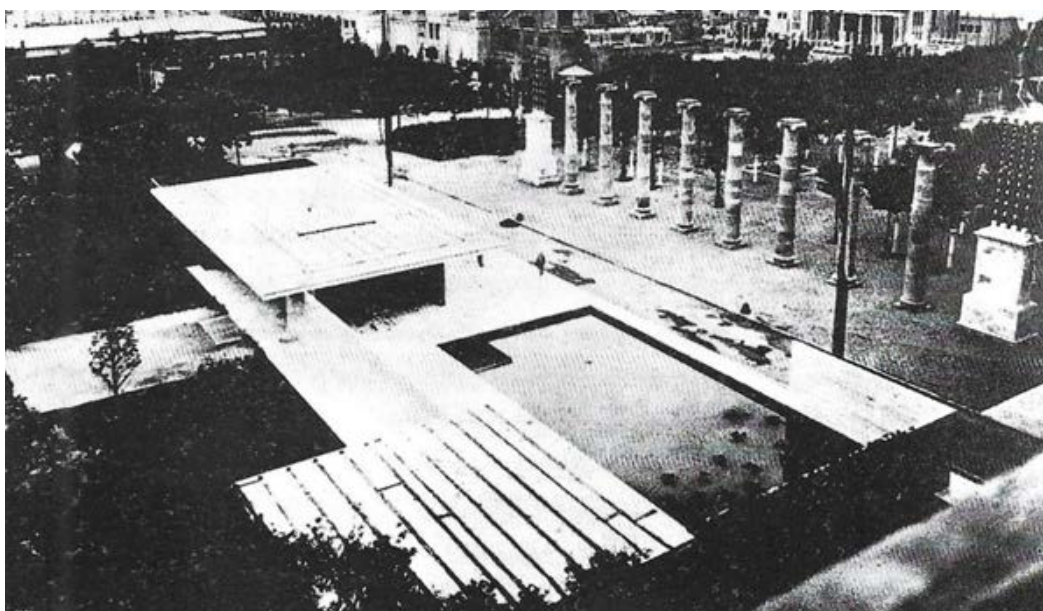


Fig. 03-12: Mies van der Rohe: Vista superior do Pavilhão de Barcelona em 1929, com colunas então existentes no local. Fonte: SOLÁ-MORALES, Ignasi et al., 2002. p. 20.

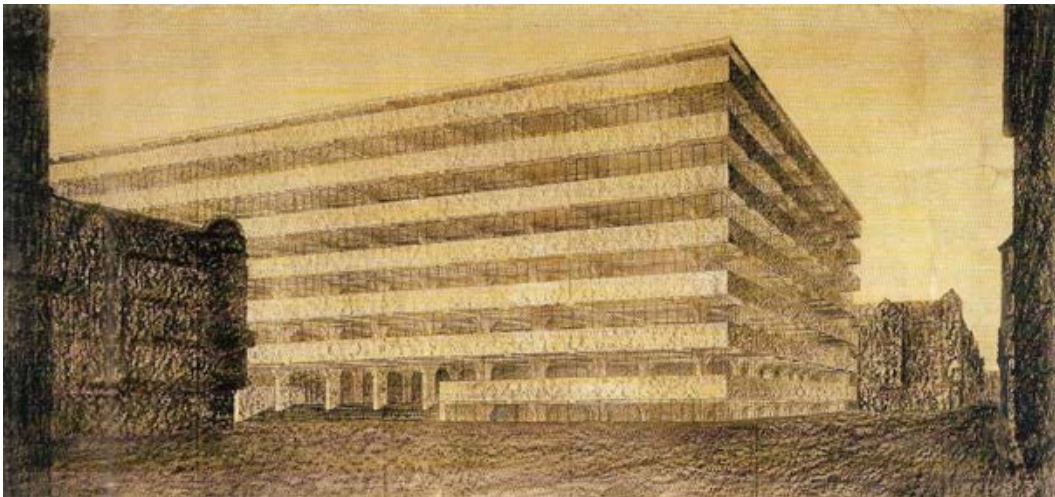


Fig. 03-13: Mies van der Rohe: Projeto de edifício comercial em concreto e vidro em Berlim. (1922). Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 25.



Fig. 03-14: Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum, Berlim. (1822). Fonte: Acervo pessoal. Data: 23/05/2012.

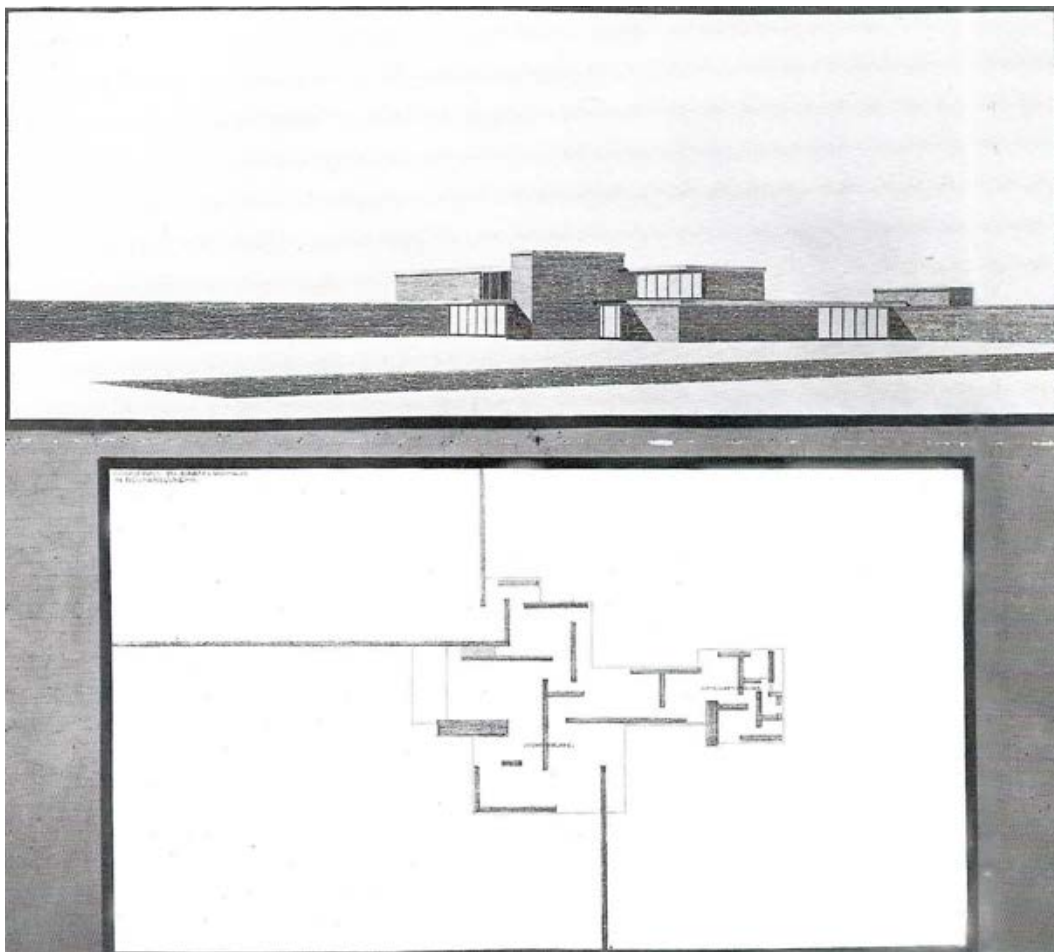


Fig. 03-15: Mies van der Rohe: Casa em tijolos, Berlim (1923). Perspectiva e Planta baixa. Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 26.

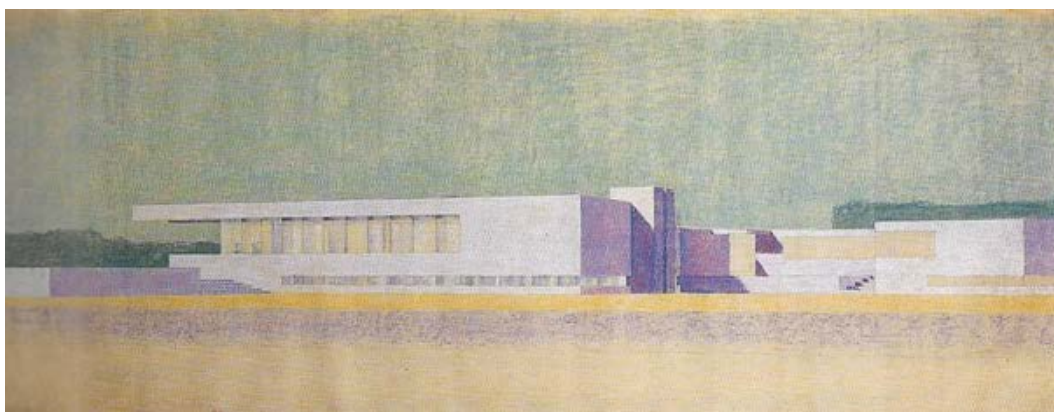


Fig. 03-16: Mies van der Rohe: Casa em concreto, Berlim (1924). Perspectiva. Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 27.



Fig. 03-17: Adolf Loos: Casa Steiner, Viena (1910). Fachada posterior. Fonte: <https://images.app.goo.gl/DNS5tZd9Z3p7sx897>. Acesso em: 08 mai. 2020.



Fig. 03-18: Adolf Loos: Casa Steiner, Viena (1910). Fachadas frontal e lateral. Fonte: <https://images.app.goo.gl/FmvnCvZ8iWT1yT416>. Acesso em: 08 mai. 2020.



Fig. 03-19: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29). Detalhe do piso em mármore travertino, espelho d'água com fundo em seixos, parede em mármore grego de Tinos e pilar metálico revestido de metal cromado. Fonte: Acervo pessoal. Data: 03/06/2013.



Fig. 03-20: Mies van der Rohe: Seagram Building, Nova Iorque (1954-58). Fachada frontal. Fonte: Acervo pessoal. Data: 11/03/2000.



Fig. 03-21: Mies van der Rohe: Seagram Building, Nova Iorque (1954-58). Detalhes da fachada frontal. Fonte: Acervo pessoal. Data: 11/03/2000.

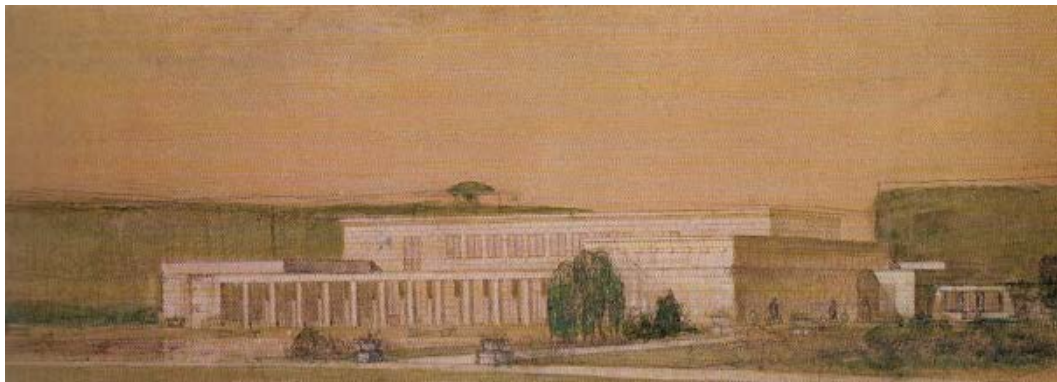


Fig. 03-22: Mies van der Rohe: residência para a família Kröller-Müller, Haia, Holanda (1912-13). Perspectiva. Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 21.

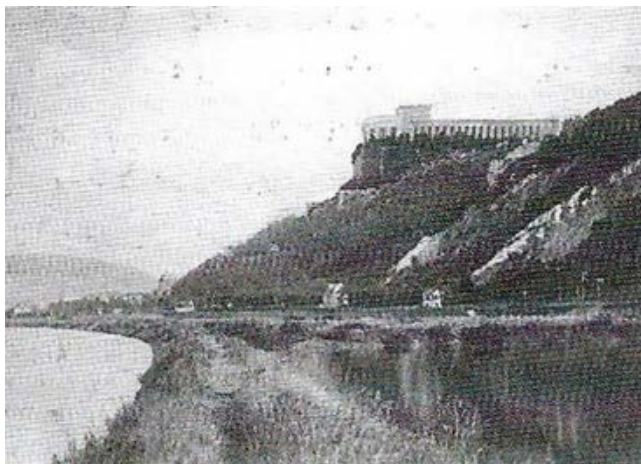
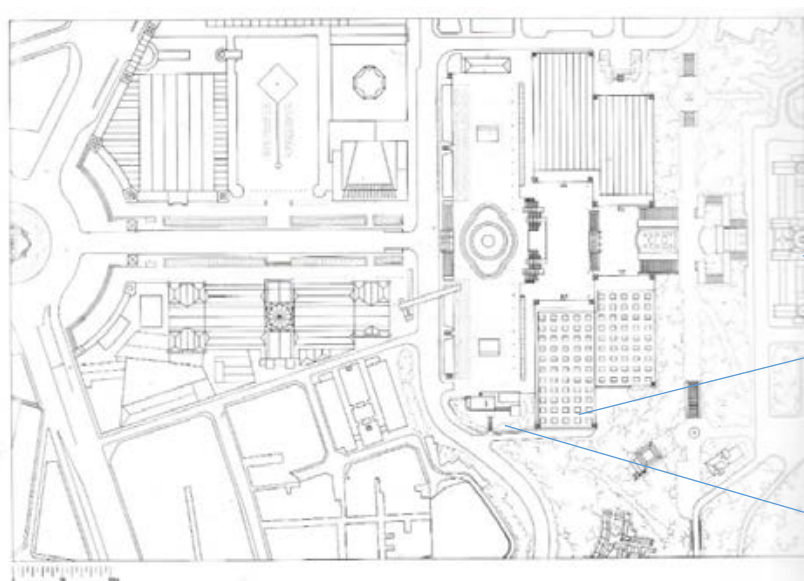


Fig. 03-23: Mies van der Rohe: concurso de um monumento dedicado a Otto von Bismarck, Bingen, Alemanha (1910). Fotomontagem. Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 20.



Fig. 03-24: Mies van der Rohe: concurso de um monumento dedicado a Otto von Bismarck, Bingen, Alemanha (1910). Perspectiva a partir do acesso. Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 20.



Palácio Nacional

Palácio de
Victoria Eugenia

Pavilhão Alemão

Fig. 03-25: Josep Puig i Cadafalch e outros: Plano da Exposição Internacional de Barcelona de 1929. Fonte: SOLÁ-MORALES, Ignasi et al., 2002. p. 27.



Fig. 03-26: Mies van der Rohe: Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona de 1929 (1928-29), com espelho d'água na praça e o muro do Palácio de Victoria Eugenia. Fonte: Acervo pessoal. Data: 03/06/2013.



Fig. 03-27: Mies van der Rohe: Crown Hall do Instituto de Tecnologia de Illinois - IIT, Chicago (1950-56). Vista externa. Fonte: <https://images.app.goo.gl/aC3dHYcfai5CWQun7>. Acesso em: 04 mai. 2020.



Fig. 03-28: Mies van der Rohe: Galeria Nacional (*Neue Nationalgalerie*), Berlim (1962-68). Fachada principal. Fonte: Acervo pessoal. Data: 28/05/2012.

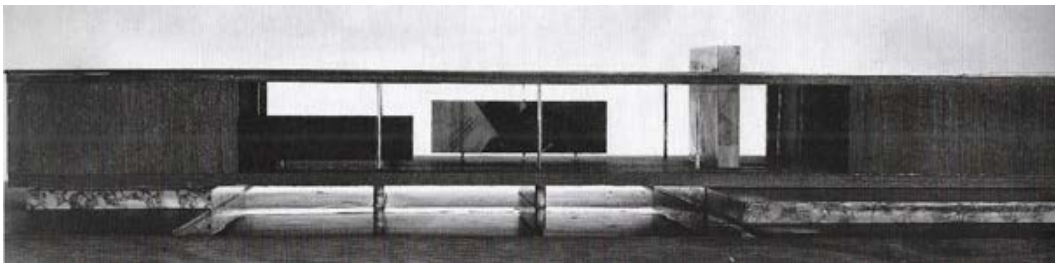


Fig. 03-29: Mies van der Rohe: Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, EUA (1938). Maquete. Fonte: CARTER, Peter, 2005, p. 30.



Fig. 03-30: Mies van der Rohe: Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, EUA (1938). Foto-montagem da vista do interior para o exterior a partir da maquete. Fonte: CARTER, Peter, 2005, p. 30.



Fig. 03-31: Mies van der Rohe: Plano de implantação do Instituto de Tecnologia de Illinois - IIT, Chicago (1939-40). Fotomontagem de 1947. Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 57.



Fig. 03-32: Mies van der Rohe: Croqui para a Urbanização da Alexanderplatz, Berlim (1928). Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 52.

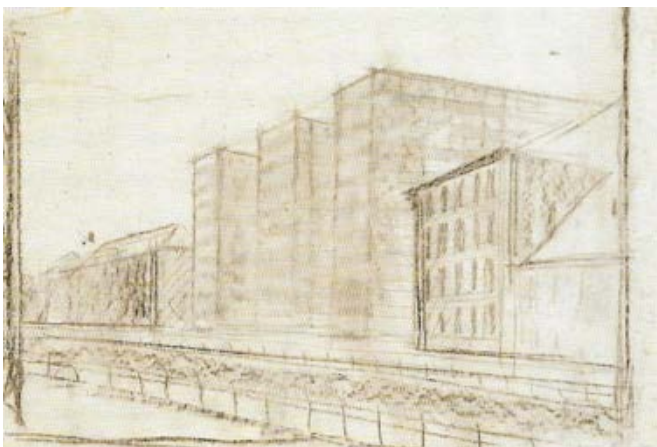


Fig. 03-33: Mies van der Rohe: Croqui para o Reichsbank, Berlim (1933). Fonte: ZIMMERMAN, Claire, 2006, p. 53.

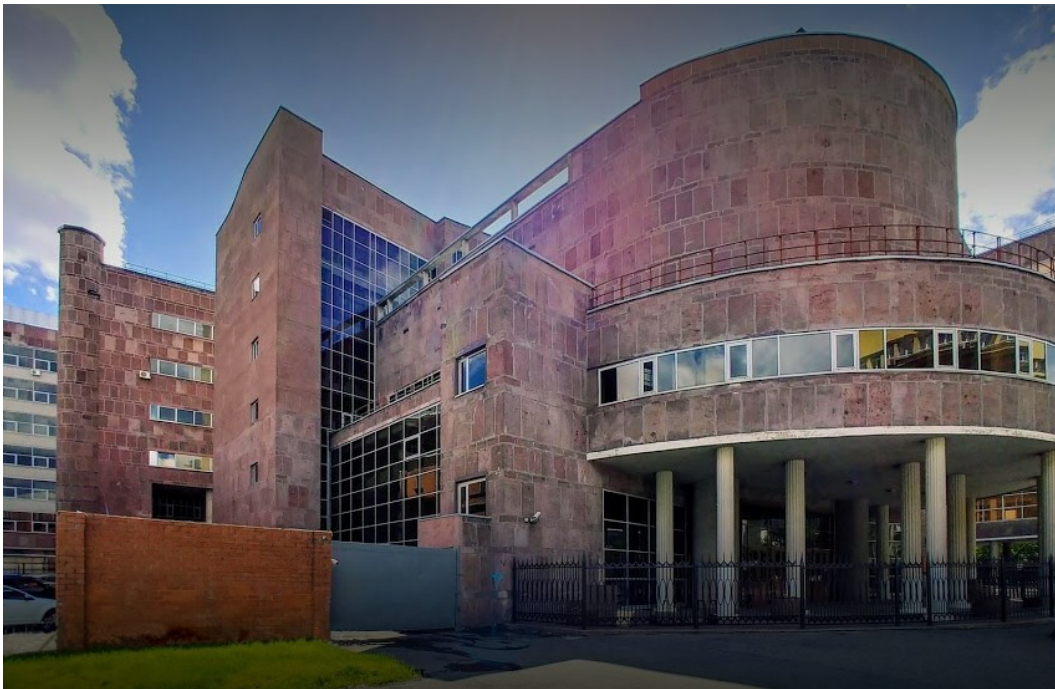


Fig. 03-34: Le Corbusier: Centrosoyus, Moscou (1928-1936). Vista externa. Autor da fotografia: Egor Savintsev, 2019. Fonte: Google Maps. Acesso em: 17 mai. 2020.

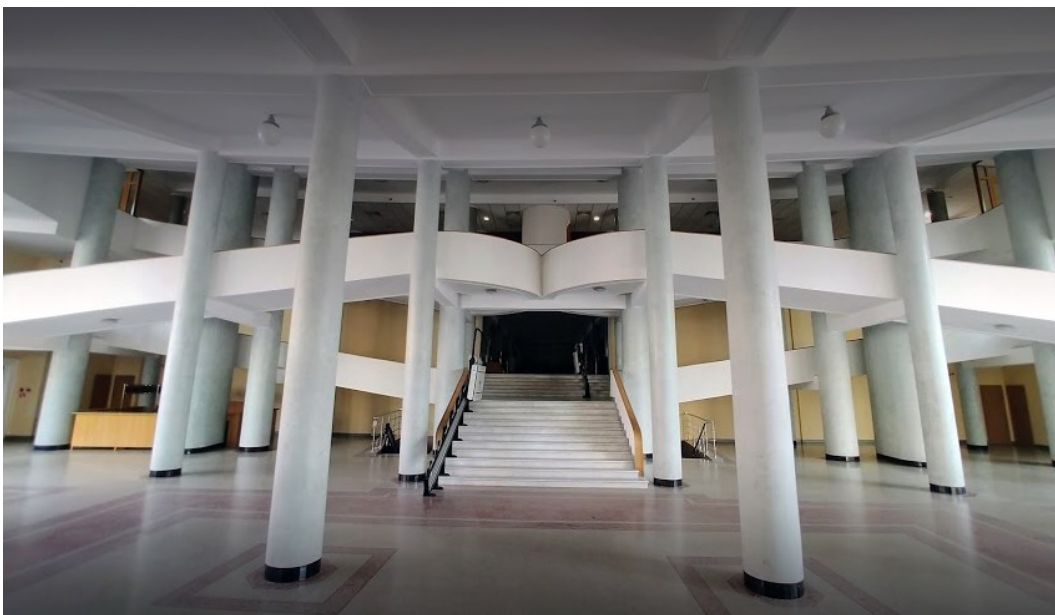


Fig. 03-35: Le Corbusier: Centrosoyus, Moscou (1928-1936). Vista interna. Autor da fotografia: Egor Savintsev, 2019. Fonte: Google Maps. Acesso em: 17 mai. 2020.

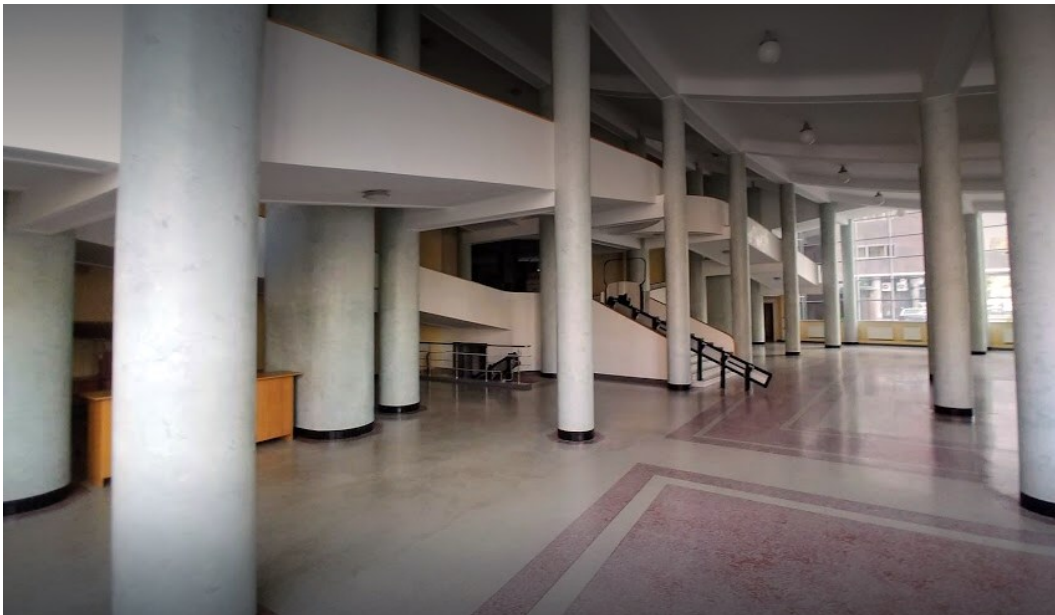


Fig. 03-36: Le Corbusier: Centrosoyus, Moscou (1928-1936). Vista interna. Autor da fotografia: Egor Savintsev, 2019. Fonte: Google Maps. Acesso em: 17 mai. 2020.

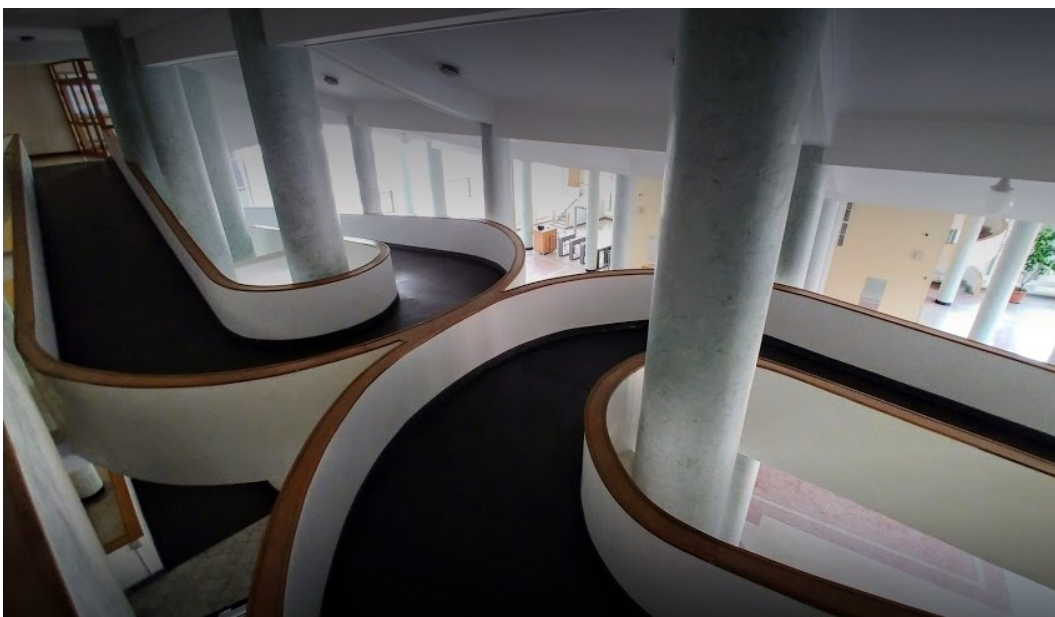


Fig. 03-37: Le Corbusier: Centrosoyus, Moscou (1928-1936). Vista interna. Autor da fotografia: Egor Savintsev, 2019. Fonte: Google Maps. Acesso em: 17 mai. 2020.



Fig. 03-38: Le Corbusier: Interior da Casa Savoie, Poissy, França (1928-1931). Fonte: BENTON, Tim, 1987, p. 101.



Fig. 03-39: Le Corbusier: Cobertura de Charles Beistégui, Paris (1928-1936). Fonte: TZONIS, Alexander, 2001, p. 124.

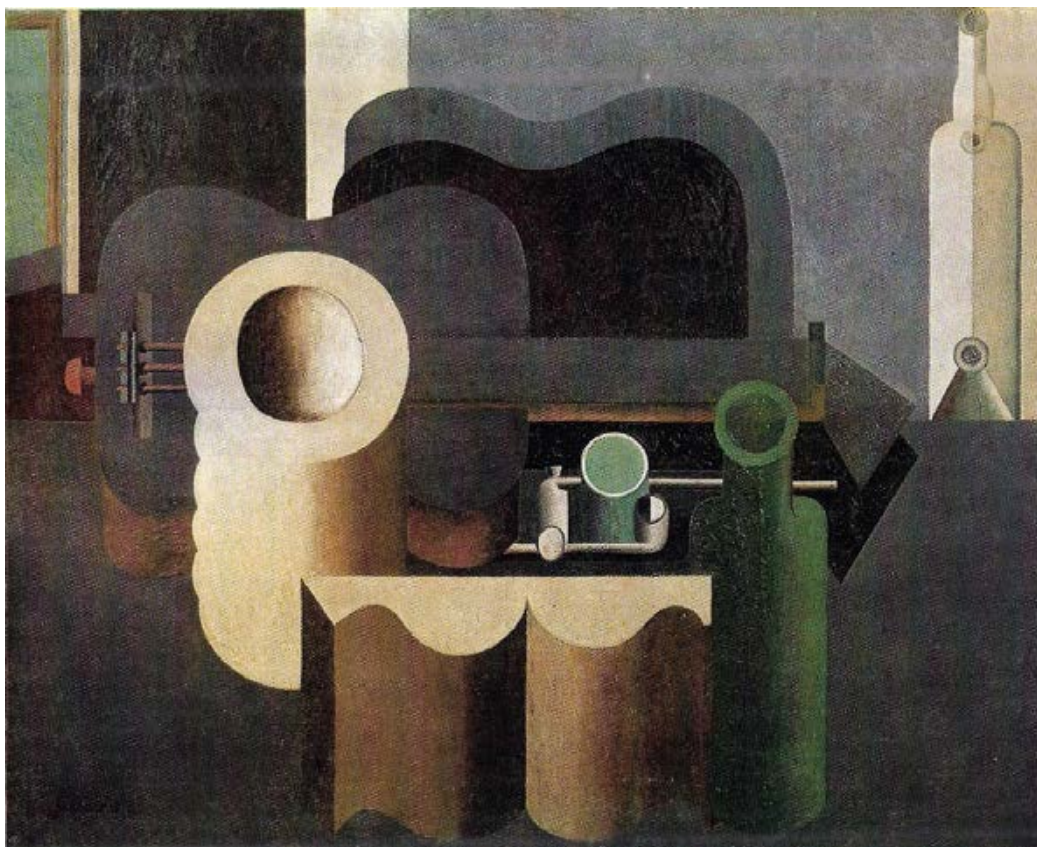


Fig. 03-40: Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): Natureza Morta com Pilha de Pratos (1920) (100 x 81 cm). Fonte: GOLDING, John, 1970, p. 17.

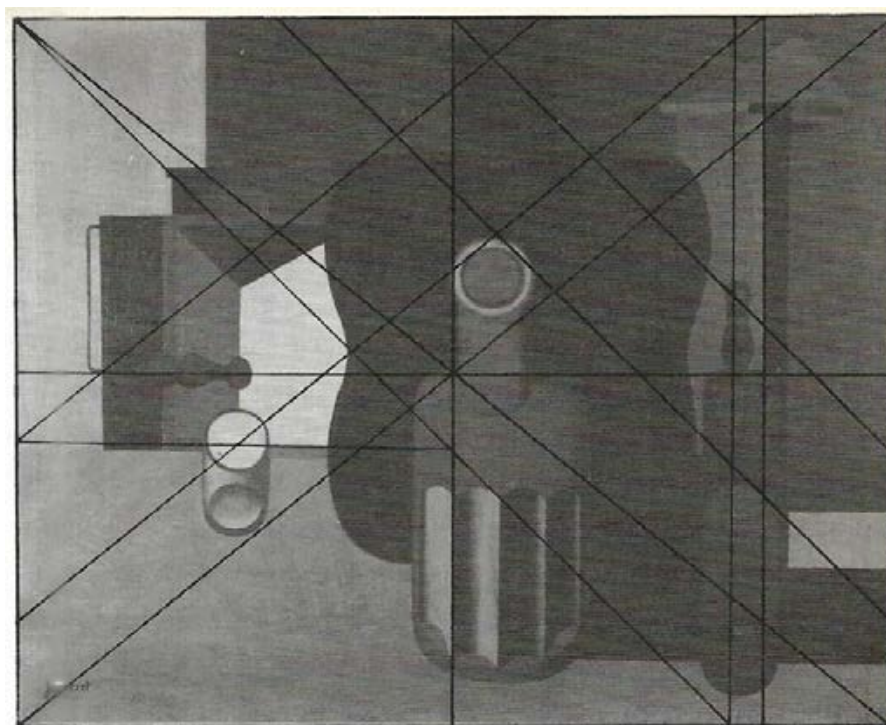


Fig. 03-41: Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): Natureza Morta com Violão e Lanterna (1920). Fonte: ROWLAND, Kurt, 1970, p. 153.

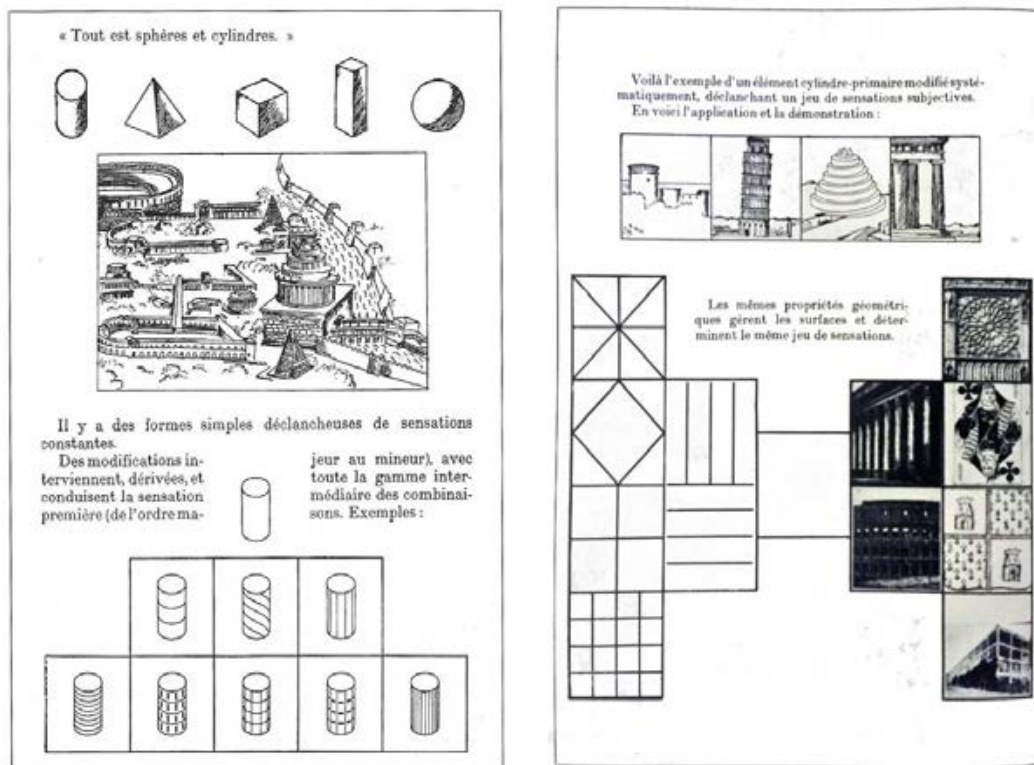


Fig. 03-42: Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): desenhos com volumes primários e monumentos da Antiguidade, presentes na pág. 43 da Revista L'Esprit Nouveau, 1920 (reimpressa em 1968 em Nova Iorque por Da Capo Press). Fonte: BATCHELOR, David, 1998, p. 26.

Fig. 03-43: Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): desenhos com linhas geométricas, volumes primários, monumentos da Antiguidade e estrutura em concreto armado do século XX, presentes na pág. 44 da Revista L'Esprit Nouveau, 1920 (reimpressa em 1968 em Nova Iorque por Da Capo Press). Fonte: BATCHELOR, David, 1998, p. 26.

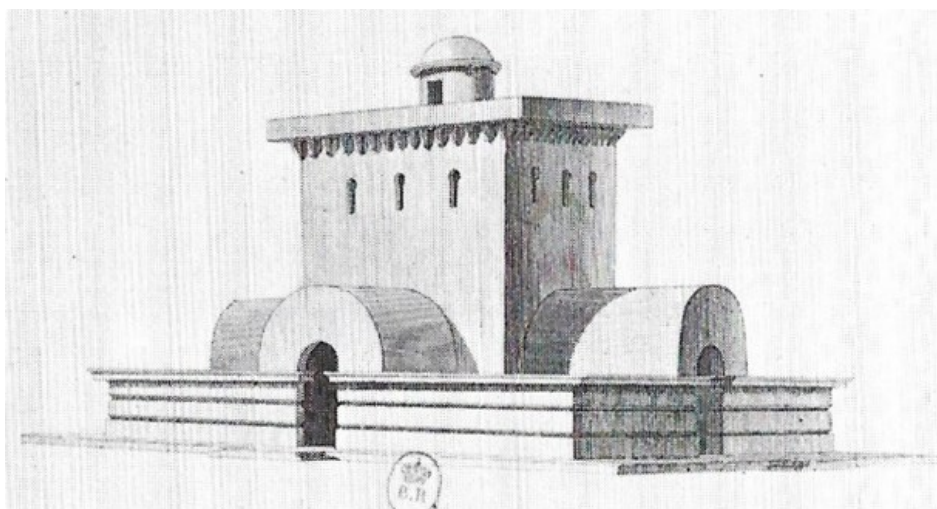


Fig. 03-44: Claude-Nicolas Ledoux: Barrière St. Hippolite, 2ª. Metade do século XVIII. Fonte: KAUFMANN, Emil, 1981, p. 67.

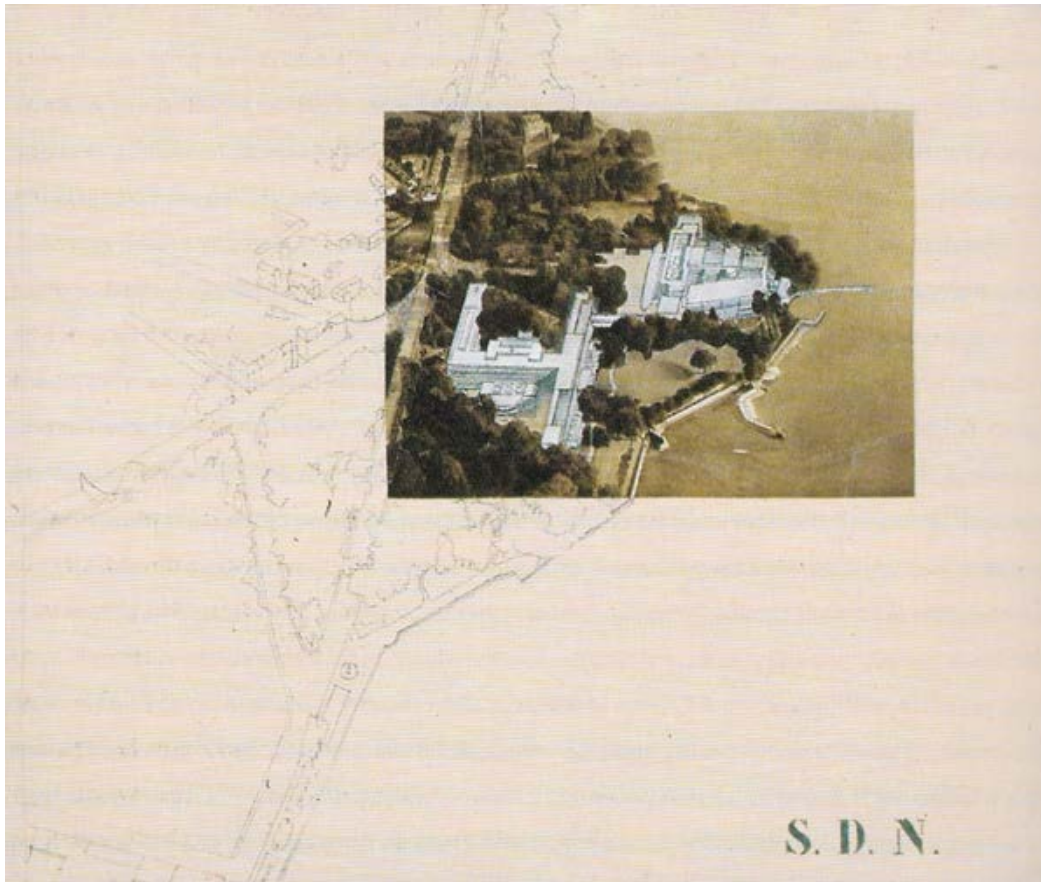


Fig. 03-45: Le Corbusier: Sede da Liga das Nações, Genebra (1926-1927). Fonte: TZO-NIS, Alexander, 2001, p. 86.

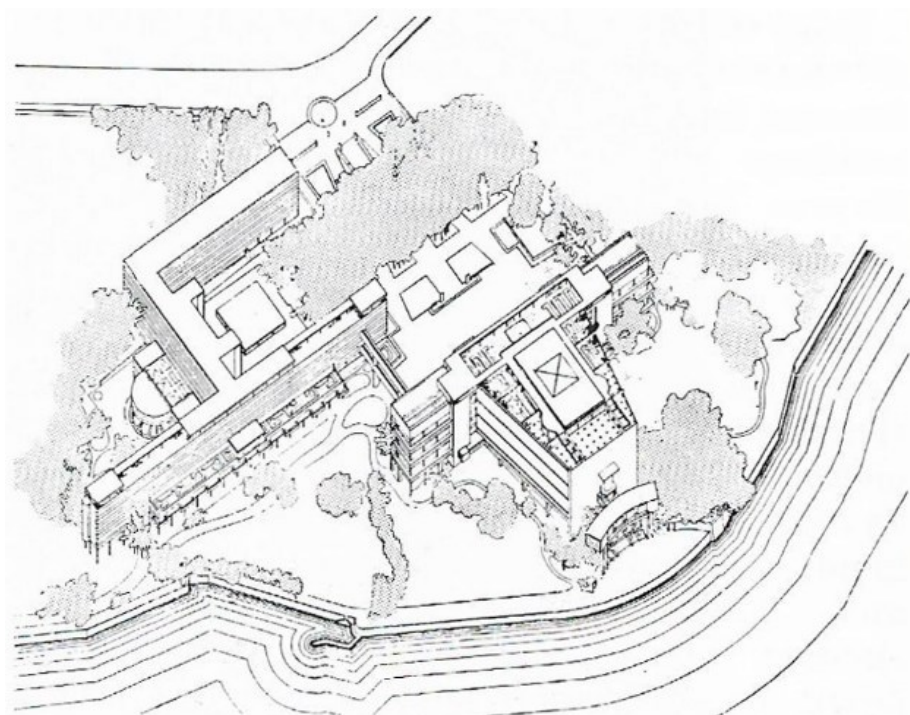


Fig. 03-46: Le Corbusier: Sede da Liga das Nações, Genebra (1926-1927). Fonte: BENTON, Tim, 1987, p. 165.

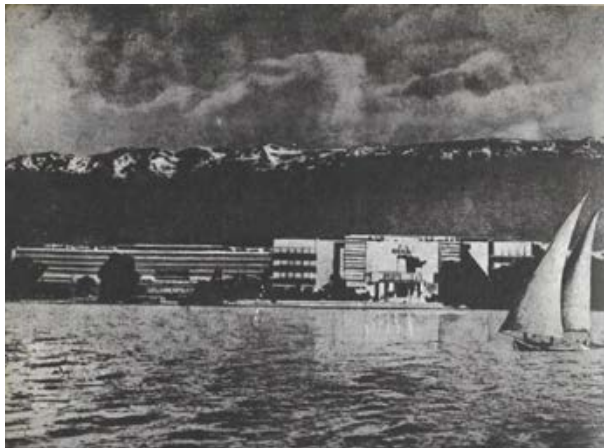


Fig. 03-47: Le Corbusier: Sede da Liga das Nações, Genebra (1926-1927). Montagem com vista desde o Lago Léman. Fonte: LE CORBUSIER, 1977b, p. xx.

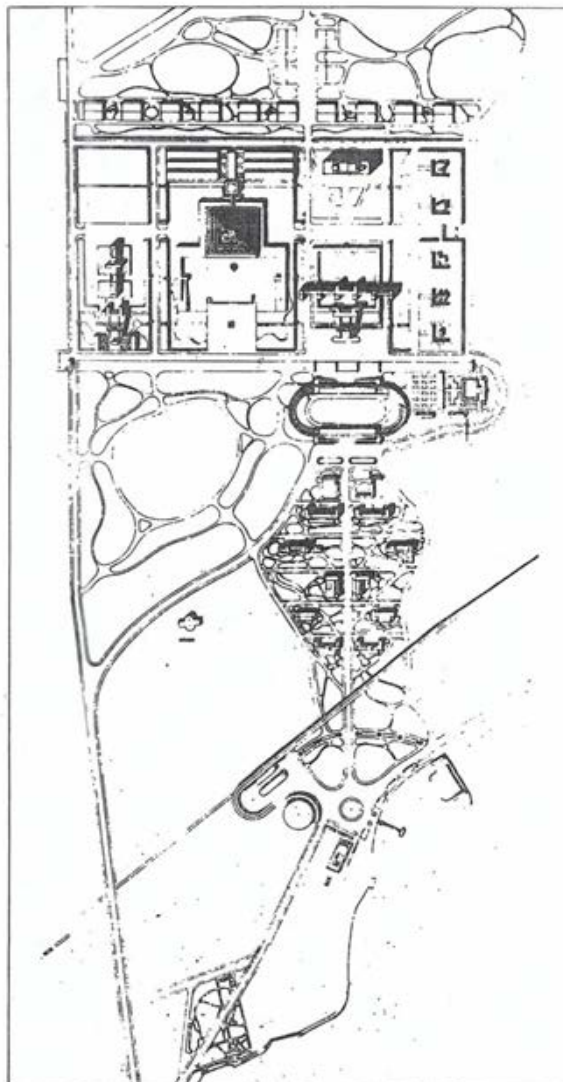


Fig. 03-48: Le Corbusier: Mundaneum, Genebra (1929). Plano geral de implantação. A leste o Lago Léman. Junto ao lago, porto, estação ferroviária e conexões rodoviárias. Entre esta área e a área central da cidade, setores residenciais e hoteleiros, o estádio e áreas para esportes. Fonte: LE CORBUSIER, 1998, p. 611.

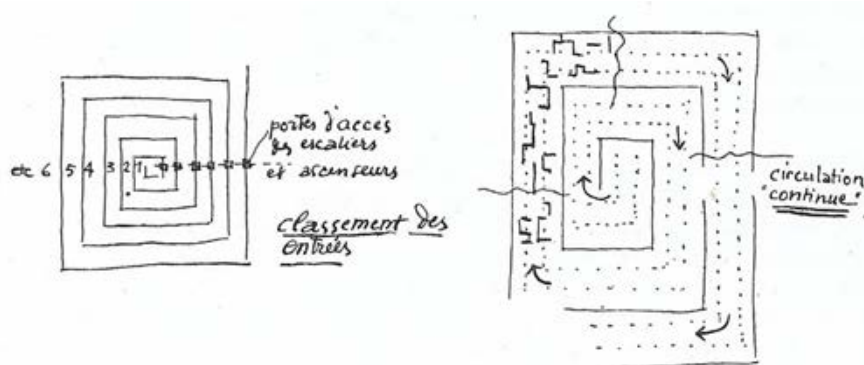


Fig. 03-49: Le Corbusier: Museu do Mundo, no Mundaneum, Genebra (1929). Croquis da planta com acessos, escadas e elevadores. Fonte: TEIGE, Karel, 1998, p. 591.

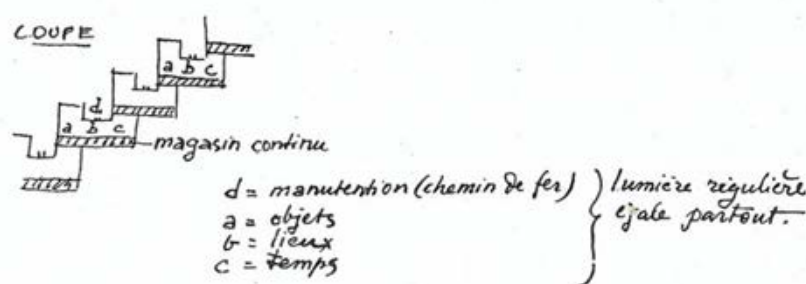


Fig. 03-50: Le Corbusier: Museu do Mundo, no Mundaneum, Genebra (1929). Croquis de corte com distribuição expográfica, área de armazenamento e proposta de iluminação. Fonte: TEIGE, Karel, 1998, p. 592.

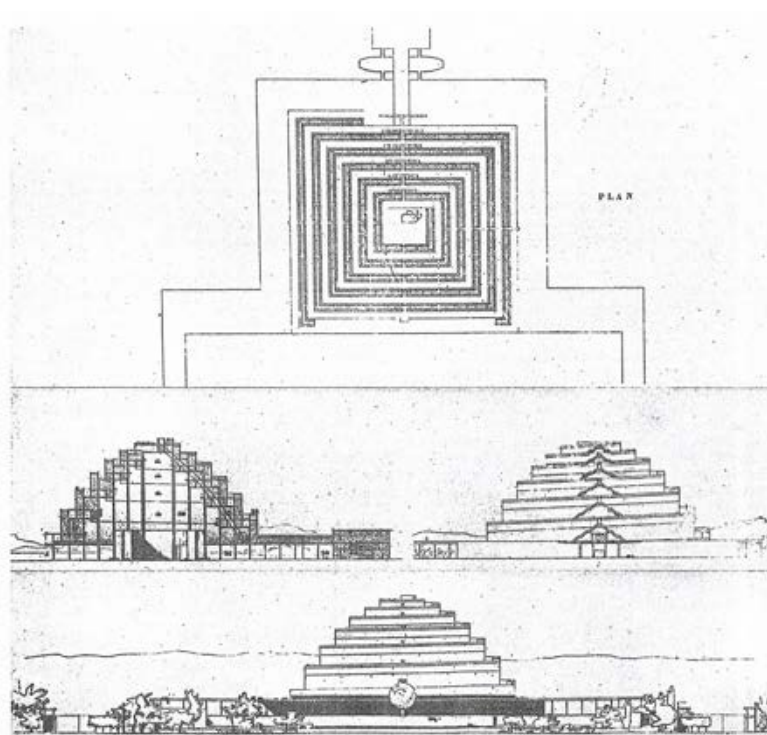


Fig. 03-51: Le Corbusier: Museu do Mundo, no Mundaneum, Genebra (1929). Planta, corte e duas fachadas. Fonte: LE CORBUSIER, 1998, p. 609.

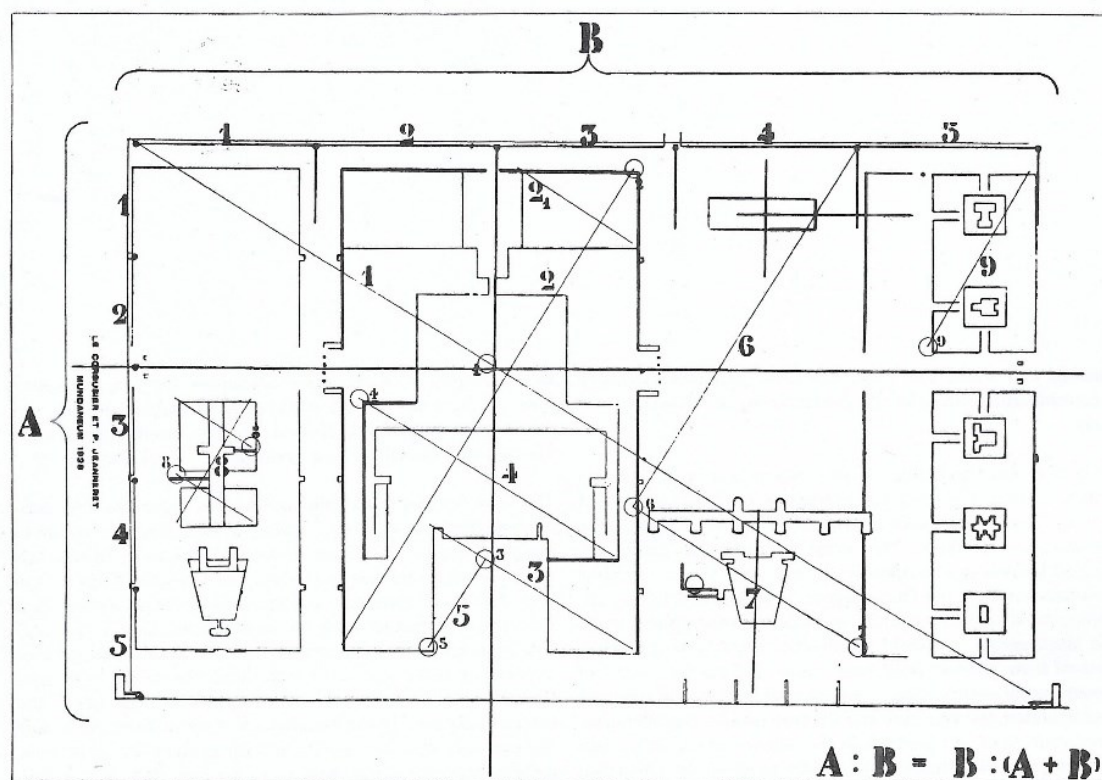


Fig. 03-52: Le Corbusier: Traçados reguladores aplicados sobre o Plano geral de implantação Mundaneum, Genebra (1929). Na quadra, uma área de expansão à esquerda os Edifícios das Associações Internacionais; na quadra no centro das linhas da seção áurea, o Palácio dos Tempos Modernos e o Museu do Mundo; na quadra à direita/centro, a Biblioteca e a Universidade; na quadra mais à direita, os Palácios de Exposições (continentes, nações e cidades). Fonte: LE CORBUSIER, 1998, p. 606.

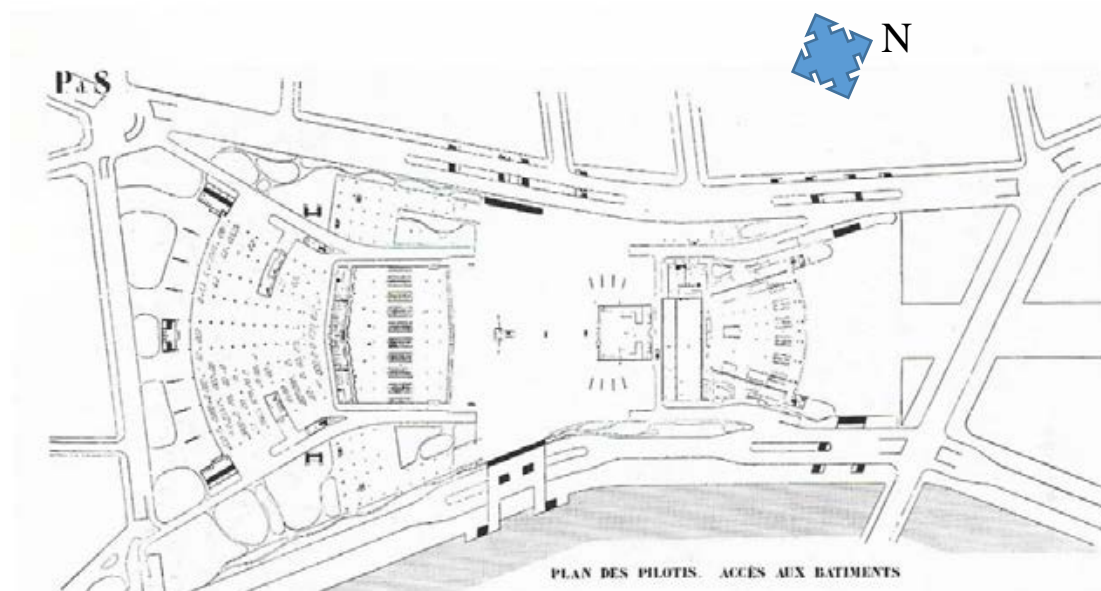


Fig. 03-53: Le Corbusier: Palácio dos Sovietes, Moscou (1931). Implantação com planta do pavimento térreo. Fonte: BENTON, Tim, 1987, p. 168.



Fig. 03-54: Le Corbusier: Palácio dos Sovietes, Moscou (1931). Maquete. Fonte: BEN-TON, Tim, 1987, p. 187.

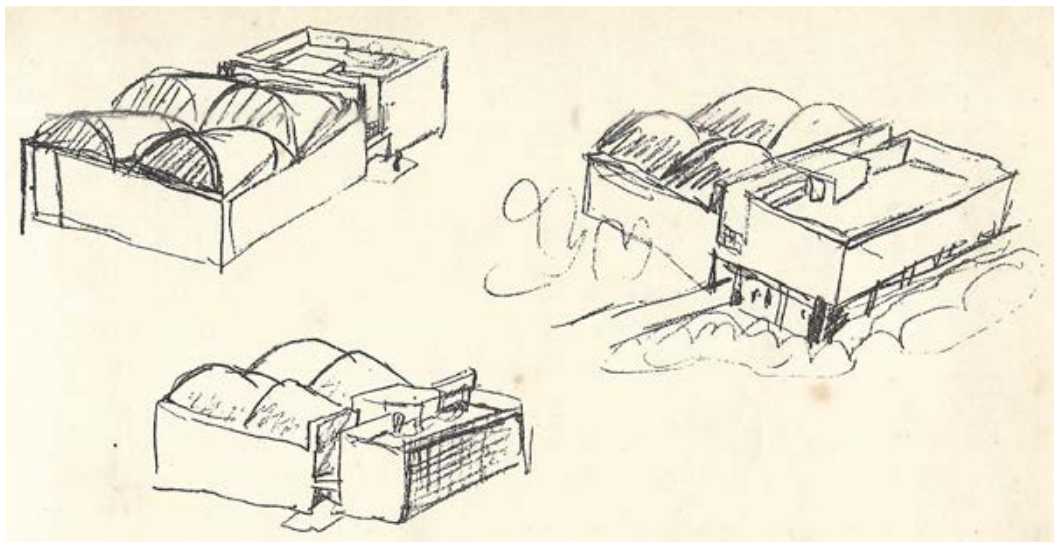


Fig. 03-55: Le Corbusier: Perspectivas da *Ma Maison* (1929). Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète 1934 – 1938*, p. 131.

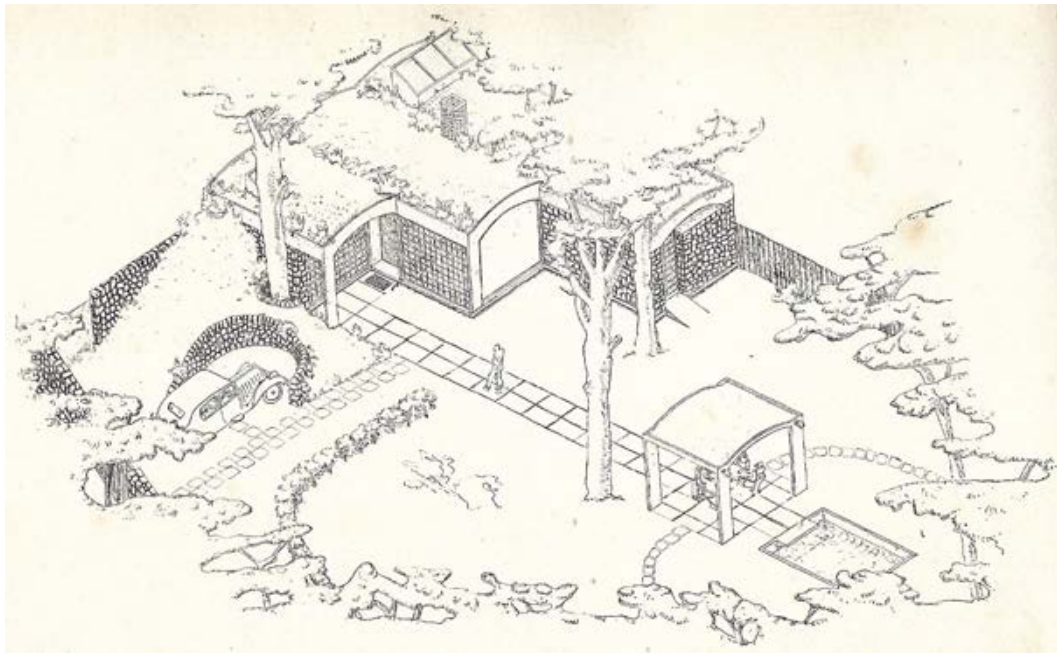


Fig. 03-56: Le Corbusier: Perspectiva Pequena Casa de Fim-de-semana (Casa Félix), La-Celle-St-Cloud, França (1935). Fonte: LE CORBUSIER, *Oeuvre Complète* 1934 – 1938, p. 128.

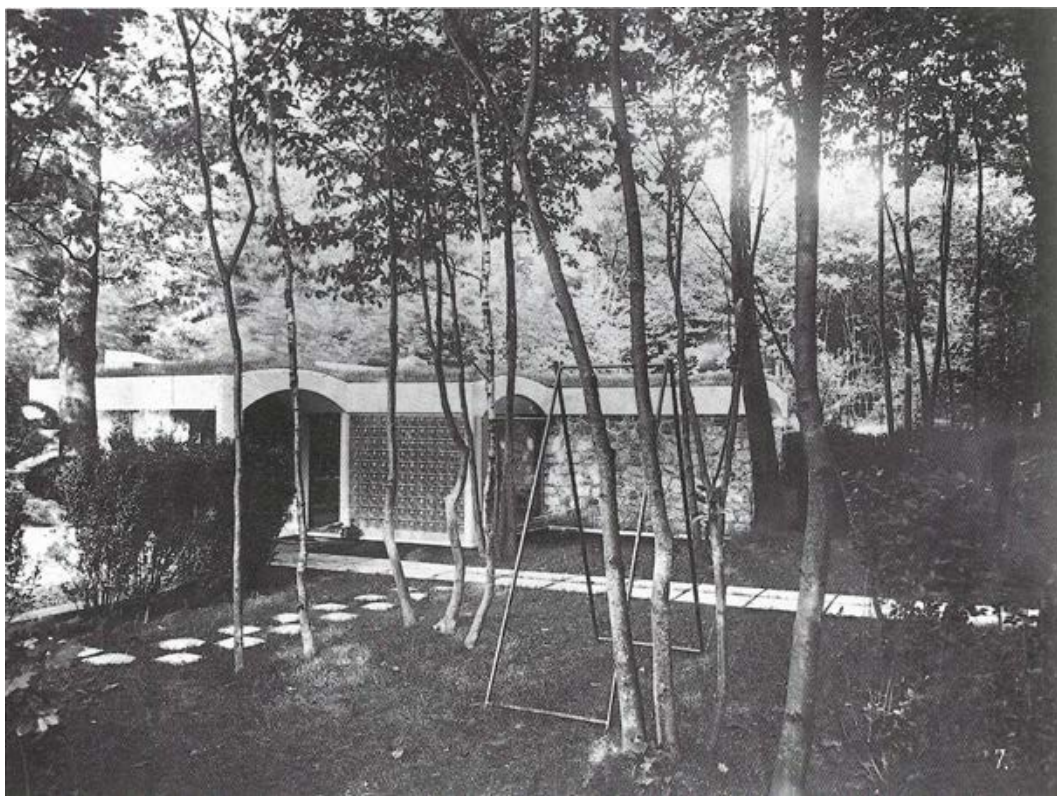


Fig. 03-57: Le Corbusier: Pequena Casa de Fim-de-semana (Casa Félix), La-Celle-St-Cloud, França (1935). Fonte: BENTON, Tim, 1987, p. 67.

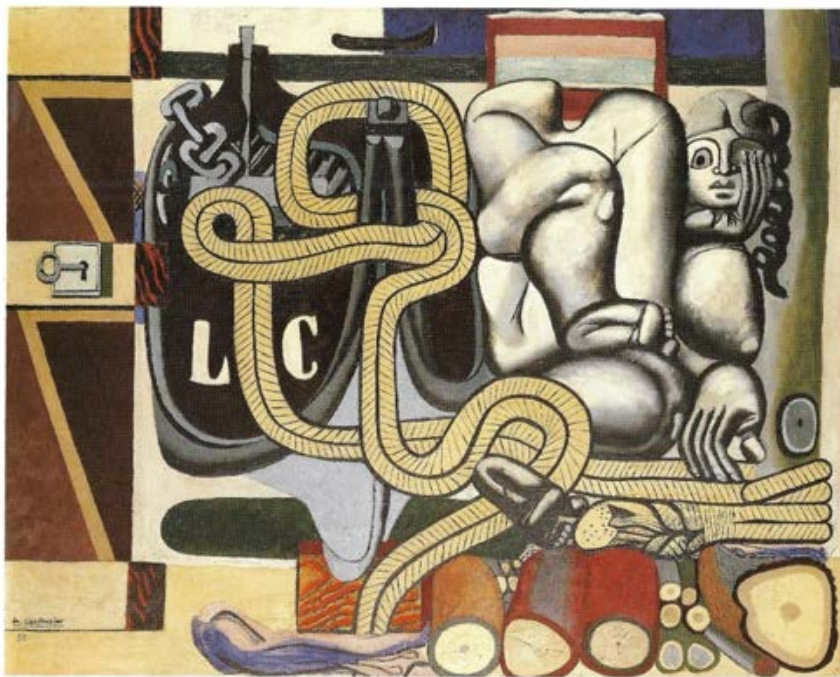


Fig. 03-58: Le Corbusier: Mulher Deitada, Cordame e Barco com a Porta Aberta (1935) (162,5 x 130 cm). Fonte: BENTON, Tim, 1987, p. 149.



Fig. 03-59: Le Corbusier: Tótem (1950) (122 cm de altura). Escultura em madeira e ferro. Fonte: LE CORBUSIER, 2006.

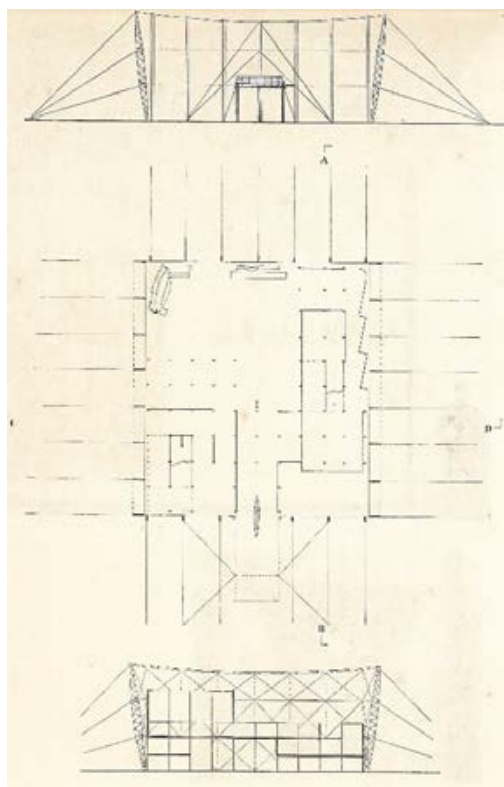
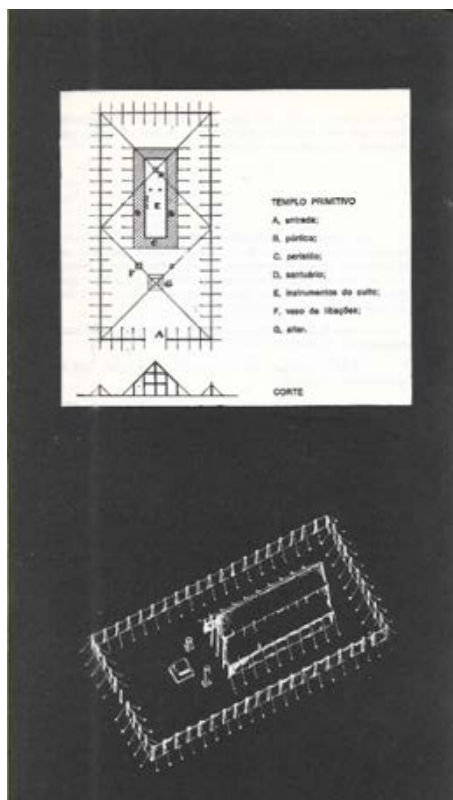


Fig. 03-60: Le Corbusier: A “cabana” do “homem primitivo” ou do “homem da tribo”.
Fonte: LE CORBUSIER, 1977b, pp. 43-46.

Fig. 03-61: Le Corbusier: *Pavillon des Temps Nouveaux* na Feira Internacional de Paris de 1937. Fachada Frontal, planta e corte transversal. Fonte: LE CORBUSIER, 1947, p. 160.

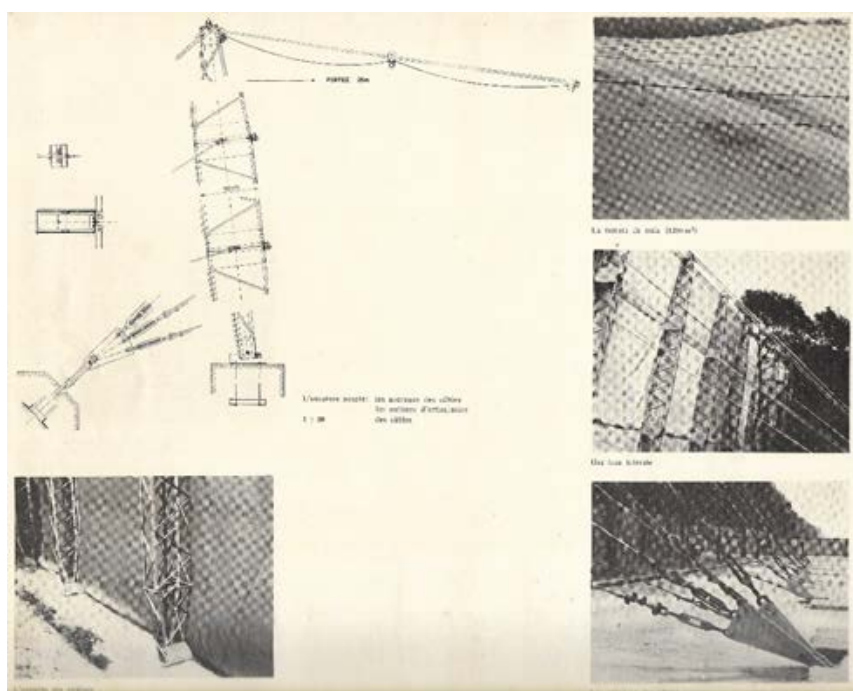


Fig. 03-62: Le Corbusier: Detalhes construtivos da estrutura metálica com os blocos de concreto para ancoragem, pilares metálicos e cabos de aço nas laterais e na cobertura

do *Pavillon des Temps Nouveaux* na Feira Internacional de Paris de 1937. Fonte: LE CORBUSIER, 1947, p. 162.



Fig. 03-63: Le Corbusier: Vista desde a entrada do *Pavillon des Temps Nouveaux* na Feira Internacional de Paris de 1937. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=pavillon+des+temps+nouveaux&ie=UTF-8&oe=UTF-8&hl=pt-br&client=safari#imgdii=rFVvP1cfHi6LWM&imgsrc=Tkg41HFcRDFC8M>. Acesso em: 26 dez. 2020.

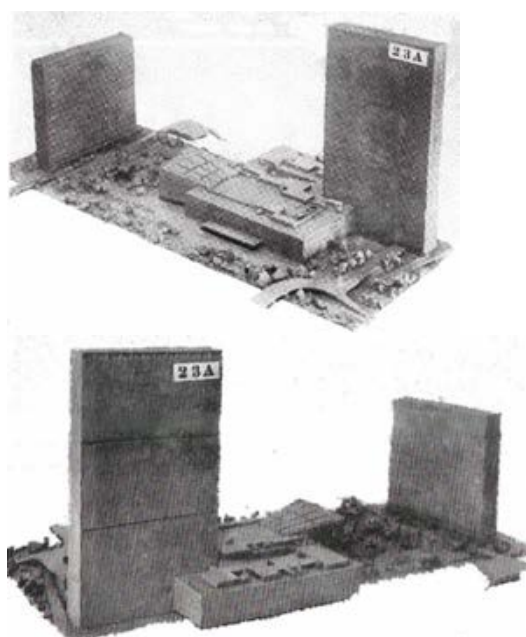


Fig. 03-64: Le Corbusier: Maquete 23A - Sede da ONU. Fonte: LE CORBUSIER, 1953, p. 53.

Une coupe éloquent à travers toute la vallée

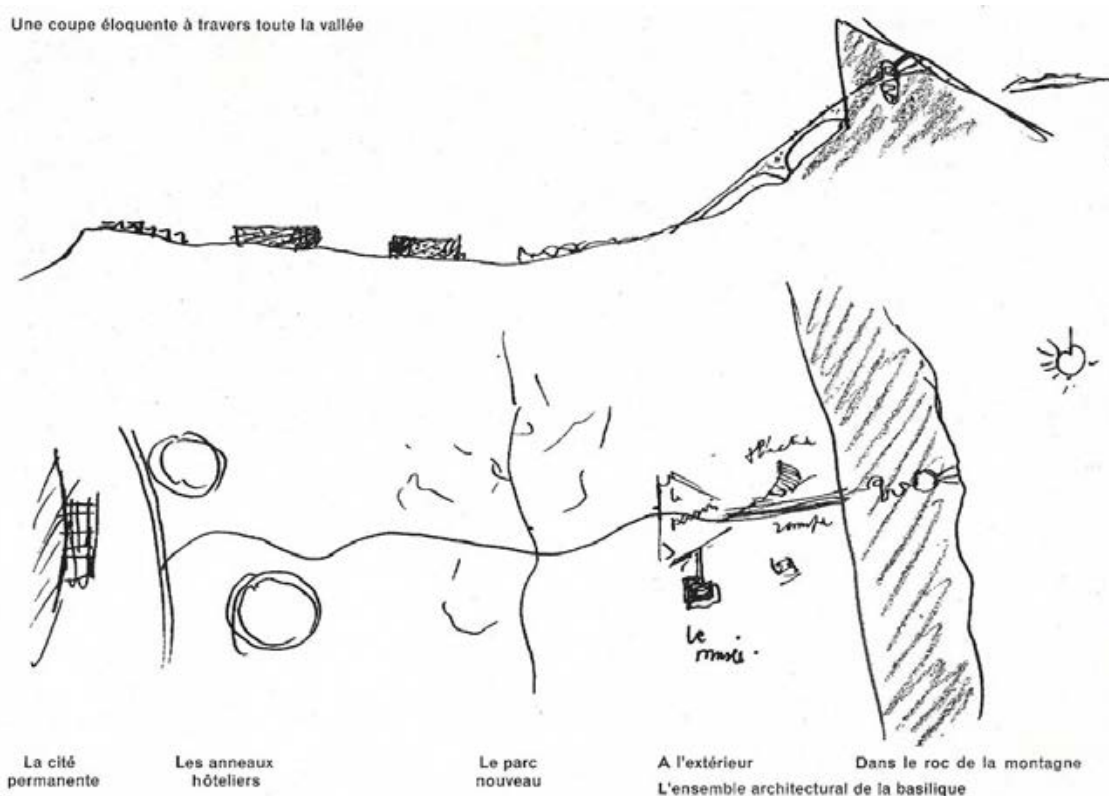


Fig. 03-65: Le Corbusier: La Sainte-Baume (1947). Croquis com corte e implantação da cidade (esquerda), os hotéis, a escadaria e a basílica na rocha. Fonte: LE CORBUSIER, 1953, p. 31.



Fig. 03-66: Le Corbusier: La Sainte-Baume (1947). Fachada das residências da cidade construídas em pisé. Fonte: LE CORBUSIER, 1953, p. 33.

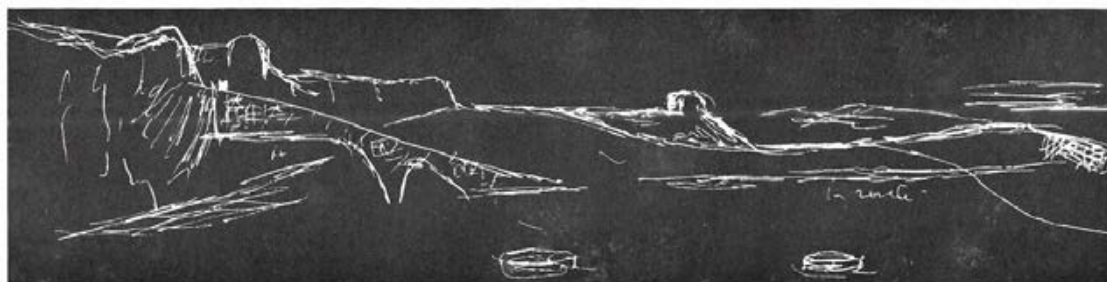


Fig. 03-67: Le Corbusier: La Sainte-Baume (1947). Perspectiva com o Pilon (com a basílica na rocha), a escadaria e os hotéis. Fonte: LE CORBUSIER, 1953, p. 30.

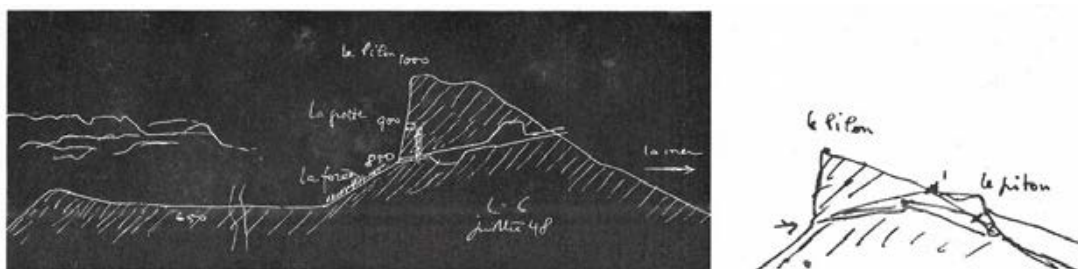


Fig. 03-68: Le Corbusier: La Sainte-Baume (1947). Croquis com corte mostrando o Pilon e a basílica na rocha. Fonte: LE CORBUSIER, 1953, p. 30.

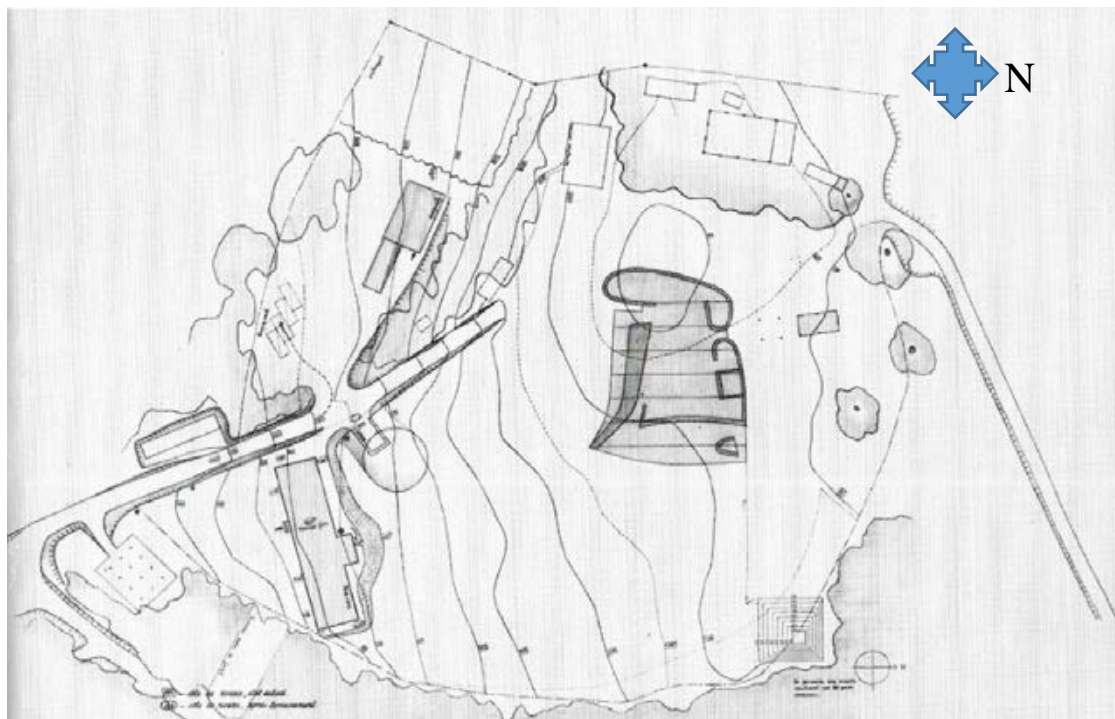


Fig. 03-69: Le Corbusier: Implantação conjunto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 103.

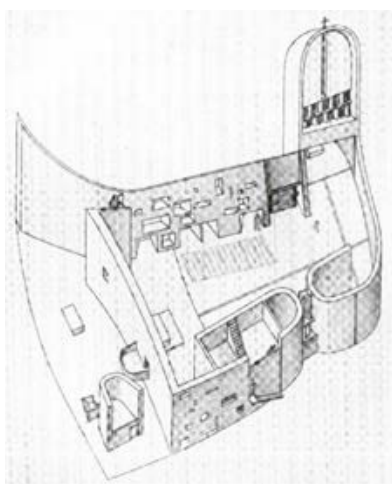


Fig. 03-70: Le Corbusier: Axonometria da Igreja de Ronchamp (1950-1955). Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 106.

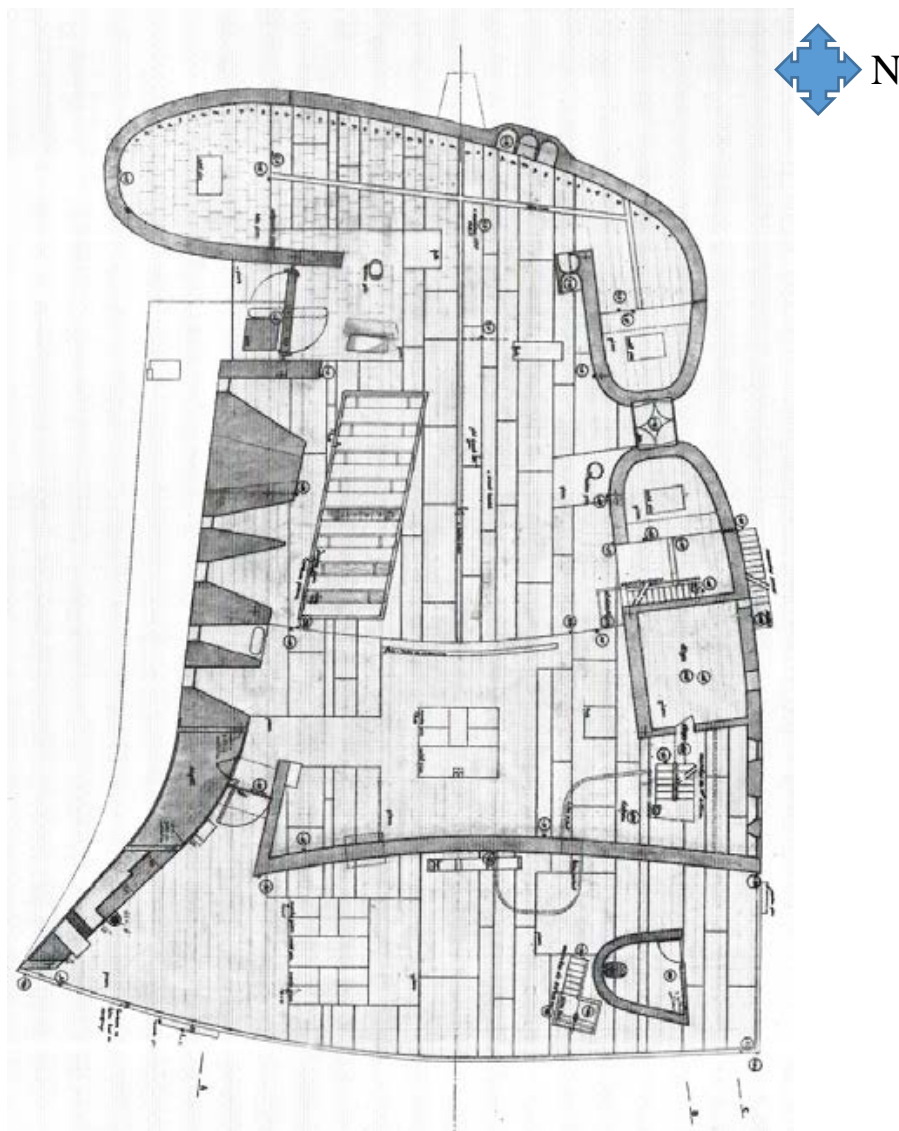


Fig. 03-71: Le Corbusier: Planta da Igreja de Ronchamp (1950-1955). Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 102.



Fig. 03-72: Casco de caranguejo mostrado por Le Corbusier como fonte de inspiração para a cobertura em concreto da Igreja de Ronchamp. Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 94.

Fig. 03-73: Dólmen de Kerkadoret, em Locmariaquer (Morbihan, Bretanha), França. Disponível em: http://megalithes-breton.fr/56/accueil_56.php?nom=do/kerkadoret.html. Acesso em: 29 jun. 2020.



Fig. 03-74: Dólmen de Roche-Cubertelle, em Luriecq (Loire, Auverne-Rhône-Alpes), França. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/HQ9Kcbqyc7kVdsoU6>. Acesso em: 29 jun. 2020.

Fig. 03-75: Dólmen de Ballykeel, em Armagh, Irlanda do Norte. Disponível em: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcRGVdot-S08gjn8TuiU-glH6dpm14iNwhgqe qA&usqp=CAU>. Acesso em: 27 jun. 2020.



Fig. 03-76: Le Corbusier: volumes primários na bacia de contenção de águas pluviais. Igreja de Ronchamp (1950-1955). Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 66.

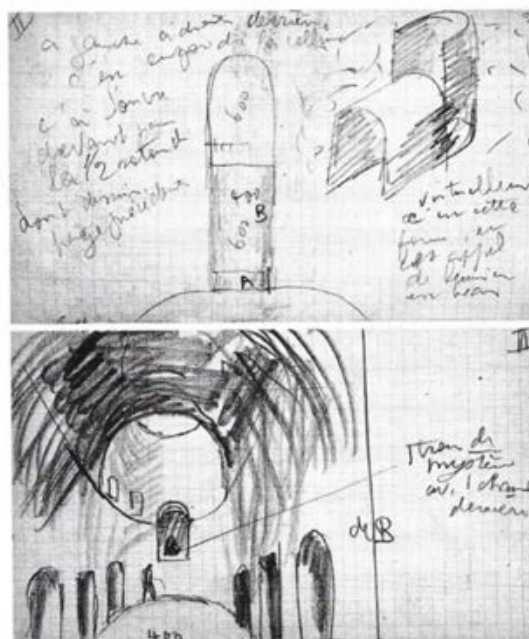
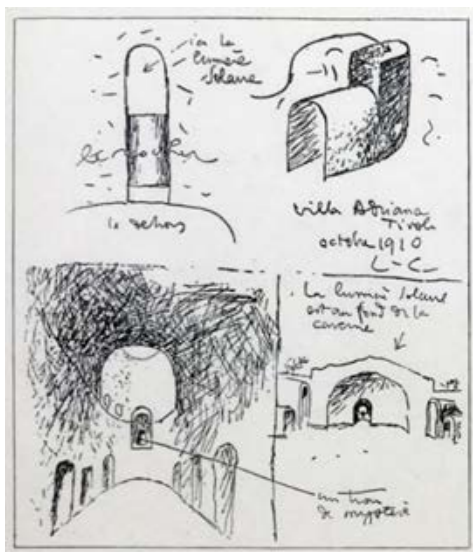


Fig. 03-77: Le Corbusier: Croqui realizado em outubro de 1910 na Villa Adriana, em Tívoli. Fonte: LE CORBUSIER, 1953, p. 31.

Fig. 03-78: Le Corbusier: Croquis do Serapeum da Villa Adriana, em Tívoli, próximo a Roma. Fonte: BENTON, Tim, 1987, p. 249.



Fig. 03-79: Le Corbusier: forma arquetípica no Memorial Comemorativo ao Esforço da França pela Liberação na Segunda Guerra Mundial, no conjunto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 57.

Fig. 03-80: Le Corbusier: forma arquetípica no Memorial Comemorativo ao Esforço da França pela Liberação na Segunda Guerra Mundial, no conjunto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 114.



Fig. 03-81: Le Corbusier: forma arquetípica no Memorial Comemorativo ao Esforço da França pela Liberação na Segunda Guerra Mundial, no conjunto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 56.

Fig. 03-82: Alinhamentos de Carnac, Morbihan, Bretanha, França. Disponível em: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AAND9GcQ-nAG4l4pnvMJdu_pK9CFofqLgi9dWFTKU_g&usqp=CAU. Acesso em: 28 jun. 2020.

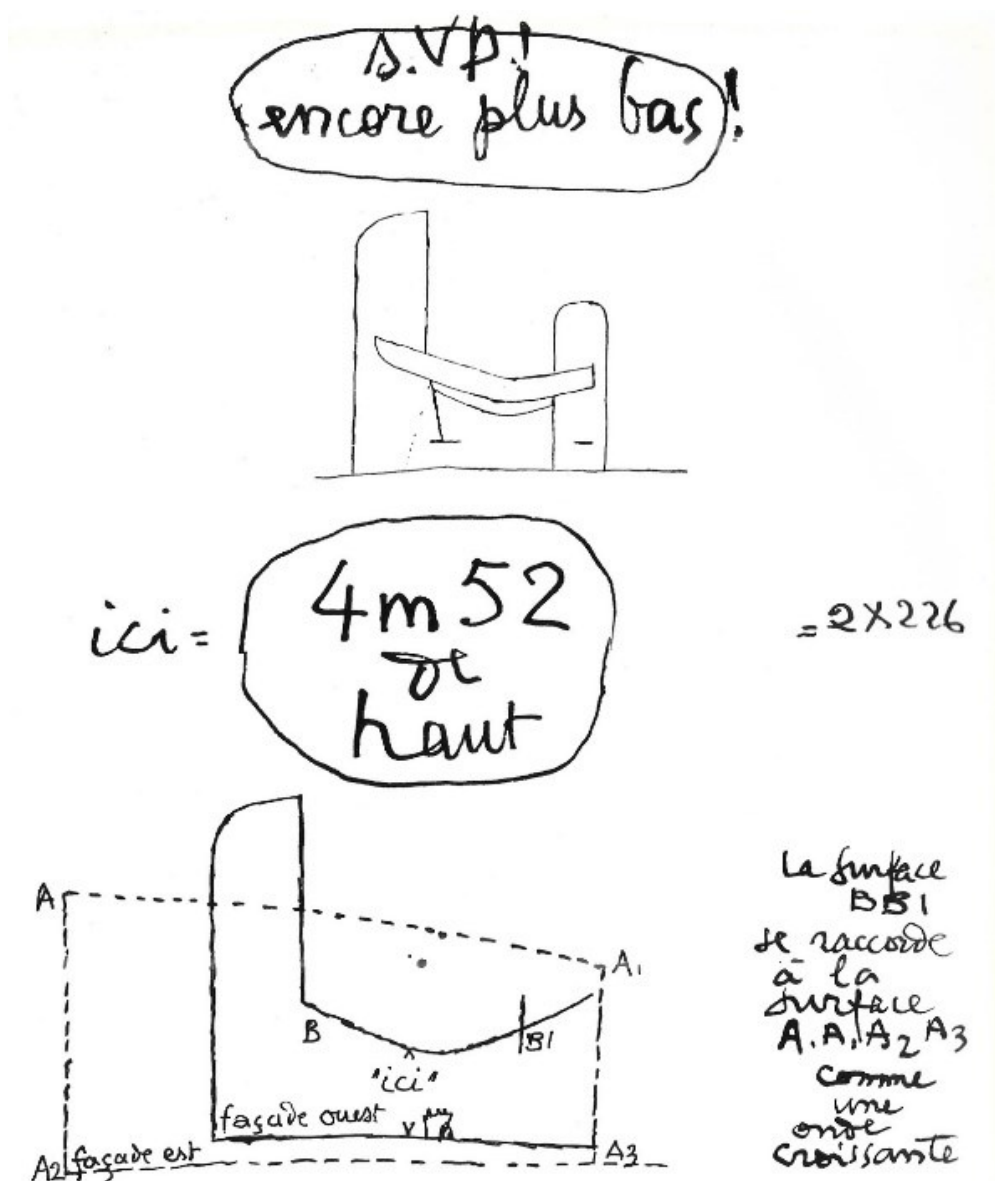


Fig. 03-83: Le Corbusier: Demonstrações feitas por Le Corbusier sobre a presença da geometria e do Modulor no projeto da Igreja de Ronchamp (1950-1955). Fonte: Le Corbusier, 1957, p. 121.

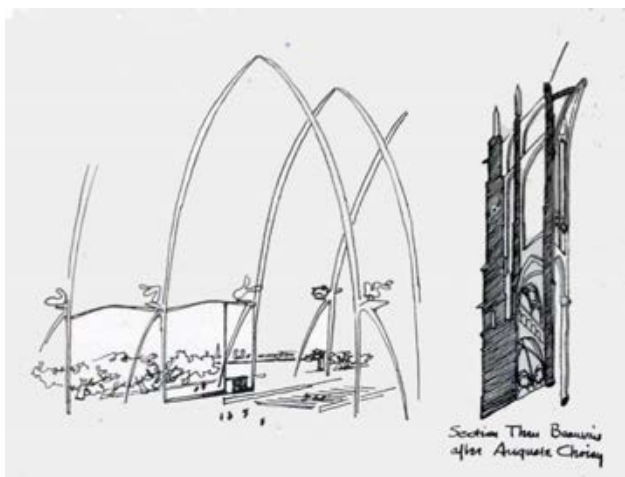


Fig. 03-84: Louis Kahn: Croquis para uma estrutura monumental e da seção da catedral gótica de Beauvais (a partir do livro de Auguste Choisy). Fonte: KAHN, Louis I., 1944, p. 582.

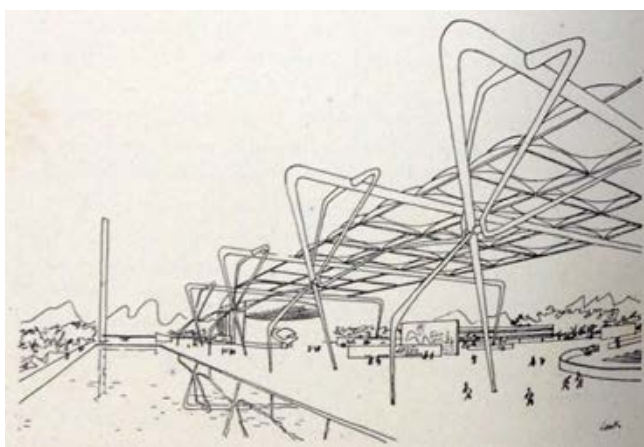


Fig. 03-85: Louis Kahn: Croqui para uma estrutura monumental. Fonte: KAHN, Louis I., 1944, p. 588.

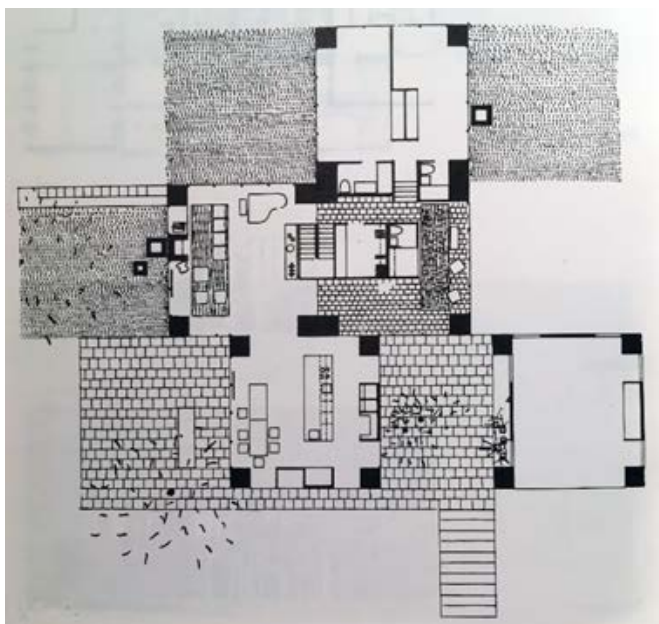


Fig. 03-86: Louis Kahn: Casa Adler, na Filadélfia, Pensilvânia, 1954. Planta. Fonte: GL-URGOLA, R.; MEHTA, J., 1994, p. 22.



Fig. 03-87: Louis Kahn: Vestiários e sanitários do Centro da Comunidade Judaica, em Trenton, Pensilvânia, 1954-59. Fonte: GIURGOLA, R.; MEHTA, J., 1994, p. 99.

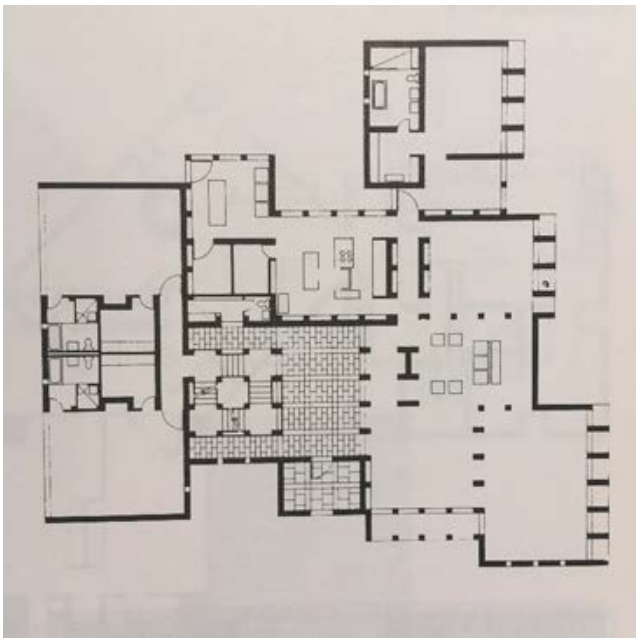


Fig. 03-88: Louis Kahn: Casa Morris, em Mount Crisco, New York, 1958. Planta. Fonte: GIURGOLA, R.; MEHTA, J., 1994, p. 21.



Fig. 03-89: Louis Kahn: Casa Morris, em Mount Crisco, New York, 1958. Maquete. Fonte: GIURGOLA, R.; MEHTA, J., 1994, p. 21.

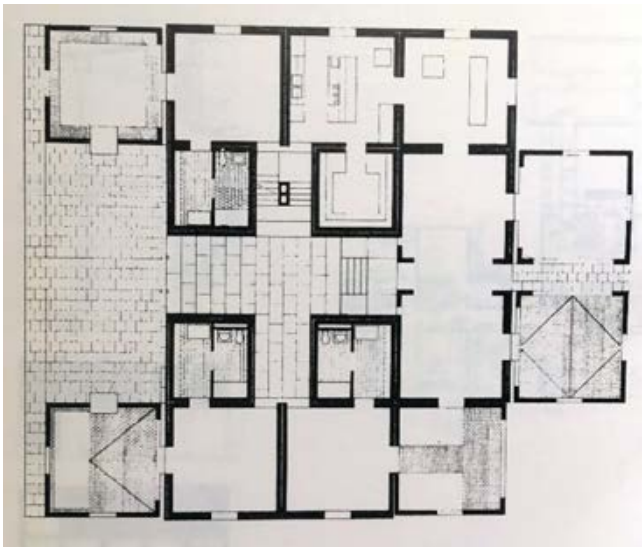


Fig. 03-90: Louis Kahn: Casa Fleisher, em Elkins Park, Pensilvânia, 1959. Planta. Fonte: GIURGOLA, R.; MEHTA, J., 1994, p. 20.



Fig. 03-91: Louis Kahn: Casa Fisher, em Hatboro, Pensilvânia, 1960. Fonte: GIURGOLA, R.; MEHTA, J., 1994, p. 20.

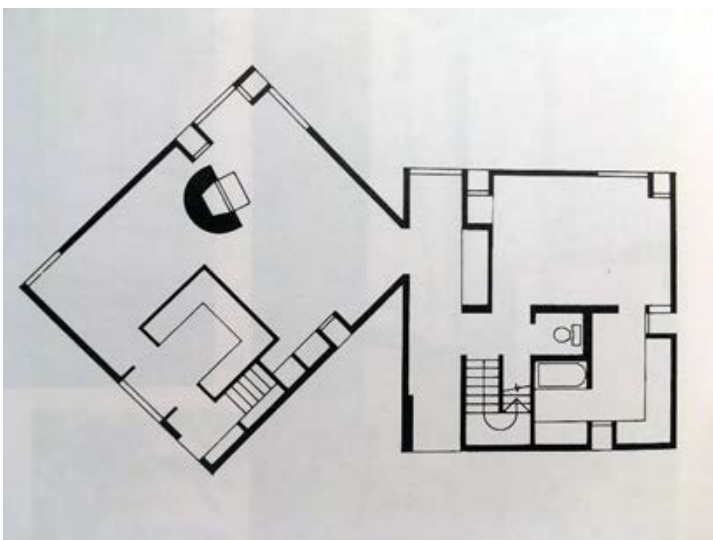


Fig. 03-92: Louis Kahn: Casa Fisher, em Hatboro, Pensilvânia, 1960. Planta. Fonte: GIURGOLA, R.; MEHTA, J., 1994, p. 20.



Fig. 03-93: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Pátio entre blocos dos laboratórios. Fonte Acervo pessoal. Data: 24/07/2008.



Fig. 03-94: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Pátio entre blocos dos laboratórios. Fonte Acervo pessoal. Data: 24/07/2008.



Fig. 03-95: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Pátio entre blocos dos laboratórios. Fonte Acervo pessoal. Data: 24/07/2008.



Fig. 03-96: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Bloco dos laboratórios. Fonte Acervo pessoal. Data: 24/07/2008.



Fig. 03-97: Louis Kahn: Instituto de Estudos Biológicos Jonas Salk, La Jolla, Califórnia, 1959-65. Bloco dos laboratórios. Fonte Acervo pessoal. Data: 24/07/2008.



Fig. 03-98: Louis Kahn: Assembleia em Dacca, Bangladesh, 1962-1983. Interior da mesquita. Fonte: CURTIS, W. J. R., 2008, p. 527.



Fig. 03-99: Philip Johnson: Fachada frontal do Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 1955-1960. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/pre-columbian-gallery/plates/fig-13.jpg>. Acesso em: 25 out. 2021.



Fig. 03-100: Philip Johnson: Fachada frontal do Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 1955-1960. Disponível em: <https://www.images.app.goo.gl/EW6aAmQ1ncqWsStV7>. Acesso em: 25 out. 2021.



Fig. 03-101: Philip Johnson: Fachadas frontal e lateral do Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 1955-1960. Disponível em: <https://images.goo.gl/hpFs993beZFo4t4G6>. Acesso em: 25 out. 2021.



Fig. 03-102: Philip Johnson: Interior do Munson-Williams-Proctor Arts Institute, 1955-1960. Disponível em: <https://fr.wikiarquitectura.com/wp-content/uploads/2018/01/Munson-Williams-Proctor-Arts-Institute-19.jpg>. Acesso em: 25 out. 2021.



Fig. 03-103: Philip Johnson: Fachada frontal do Museu Amon Carter, 1958-1961. Disponível em: <https://www.fortwortharchitecture.com/cd/carter2.jpg>. Acesso em: 25 out. 2021.



Fig. 03-104: Philip Johnson: Fachadas frontal e lateral do Museu Amon Carter, 1958-1961. Disponível em: <https://images.goo.gl/npv9d5amGxRtShqM7>. Acesso em: 25 out. 2021.



Fig. 03-105: Philip Johnson: Fachadas frontal e lateral do Museu Sheldon, 1958-1963. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/e1/d1/44/e1d144d14e06609d1bbfbb5e5013892c.jpg>. Acesso em: 25 out. 2021.



Fig. 03-106: Philip Johnson: Pavilhão de observação lunar, 1962. Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/bc/6b/9a/bc6b9a9599b9d9da4eddcfe324b2bbe6.jpg>. Acesso em: 25 out. 2021.



Fig. 04-01: Peter Eisenman: Memorial aos Judeus Mortos na Europa, Berlim (2005).
Fonte: Acervo pessoal. Data: 24/05/2012.



Fig. 04-02: Gustavo Penna Arquitetos: Memorial Brumadinho, Brumadinho-MG (projeto) (2020). Disponível em: <https://images.app.goo.gl/7VouXEzNLf9k1kyN8>. Acesso em: 30 out. 2021.



Fig. 04-03: Can Togay/Gyula Pauer: Memorial Sapatos à beira do Danúbio, Budapeste, Hungria (2005). Disponível em: <https://panoramadeviagem.com.br/shoes-memorial-margens-do-danubio/>. Acesso em: 30 out. 2021.



Fig. 04-04: BBPR: Monumento aos Mortos nos Campos da Alemanha, Milão (1946). Disponível em: <https://images.app.goo.gl/AC16rvaeE684niFi6>. Acesso em: 17 nov. 2021.



Fig. 04-05: Christo e Jeanne-Claude: Arco do Triunfo, embrulhado, Paris (1962-2021). Disponível em: <https://images.app.goo.gl/gpjsQaghZkdc1Wt68>. Acesso em: 17 nov. 2021.



Fig. 04-06: Diller, Scofidio + Renfro: *Blur Building*, Yverdon-les-Bains, Suíça (2002). Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/796383/quando-gotas-criam-espacos-um-olhar-sobre-arquitetura-liquida/57daa184e58ece9bdd000025-when-droplets-create-space-a-look-at-liquid-architecture-photo>. Acesso em: 17 nov. 2021.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE, Marcelo. **As Artes Liberais e as Artes Mecânicas**. Disponível em: <https://www.google.com.br/amp/s/historiaartearquitetura.com/2018/05/25/as-artes-liberais-e-as-artes-mecanicas/amp/>. Acesso em: 31 mai. 2019.
- ARANHA, M. Lúcia A.; MARTINS, M. Helena P. **Filosofando** – Introdução À Filosofia. São Paulo: Moderna, 2009.
- ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. Arquitetura e Arte Não Figurativa. In: _____. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2004. (pp. 137-48).
- _____. Arquitetura e Ideologia. In: _____. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2004. (pp. 71-78).
- _____. Novembergruppe. In: _____. **Projeto e Destino**. São Paulo: Ática, 2004. (pp. 187-90).
- _____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- _____; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.
- ARONOVICI, Carol. Civic Art. In: ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944. pp. 366-91.
- AYMONINO, Carlo. Tre Domande a 12 Architetti Italiani. In: PATETTA, Luciano. **La Monumentalità nell'Architettura Moderna**. Milão: CLUP, 1982. pp. 147-48.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. In: _____. **A Filosofia do Não; O novo Espírito Científico; A Poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores).
- BAIRD, George. (Intr.) Karel Teige's "Mundaneum" (1929) and Le Corbusier's "in Defense of Architecture" (1933). In: **Oppositions Reader**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998. (pp. 585-615). (Publ. Orig.: Oppositions n. 4, out. 1974).
- BALLANTYNE, Andrew. **As mais importantes edificações da pré-história à atualidade**. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARONE, Ana Cláudia C. **Team 10: Arquitetura como Crítica**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.

- BARRIOS, Carola. Can patios make cities? Urban traces of TPA in Brazil and Venezuela. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4953898.pdf>. Acesso em: 24 out. 2018.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BASTLUND, Knud. **José Luis Sert – Architecture, City Planning, Urban Design**. Nova Iorque/Washington: Frederick A. Praeger Publishers, 1967.
- BATCHELOR, David. “Essa liberdade e essa ordem”: a arte na França após a Primeira Guerra Mundial. In: **Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A Arte no Entre-guerras**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (pp. 02-86).
- BAUMGART, Fritz. **Breve História da Arte**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BEHRENDT, Walter Curt. **Arquitectura Moderna – Su Naturaleza, sus Problemas y Formas**. Buenos Aires: Infinito, 1959.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **O Último Capítulo da Arquitetura Moderna**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica**. São Paulo: Zouk, 2012.
- BENTON, Tim. Six houses. In: RAEBURN, Michael; WILSON, Victoria (orgs.). **Le Corbusier- Architect of the Century**. Londres: Arts Council of Great Britain / Fondation Le Corbusier, 1987. (pp.42-109). Catálogo da Exposição.
- _____. The Era of Great Projects. In: RAEBURN, Michael; WILSON, Victoria (orgs.). **Le Corbusier- Architect of the Century**. Londres: Arts Council of Great Britain / Fondation Le Corbusier, 1987. (pp.164-99). Catálogo da Exposição.
- _____. The Sacred and the Search for Myths. In: RAEBURN, Michael; WILSON, Victoria (orgs.). **Le Corbusier- Architect of the Century**. Londres: Arts Council of Great Britain / Fondation Le Corbusier, 1987. (pp.238-77). Catálogo da Exposição.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** – Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BILL, Max. **Ludwig Miës van der Rohe**. Milão: Il Balcone, 1955. (Architetti del Movimento Moderno).
- BLAKE, Peter. **Os Grandes Arquitetos. Le Corbusier e o Domínio da Forma**. v. 01. Rio de Janeiro: Record, 1966a.
- _____. **Os Grandes Arquitetos. Mies van der Rohe e o Domínio da Estrutura**. v. 02. Rio de Janeiro: Record, 1966b.
- BLASER, Werner. **Mies van der Rohe**. Verlag für Architektur / Les Éditions d’Architecture. Zürich; Artemis, 1972. (StudioPaperback).
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se Mostra. Sobre a Diferença Icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 23-38. (Col. Filo/Estética).

- BOESIGER, Willy. **Le Corbusier**. Barcelona: GG, 1976.
- BOIS, Yve-Alain. A Ideia do De Stijl. In: **A Pintura como Modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BONTA, Juan Pablo. **Architettura: Interpretazione e Sistemi Espressivi**. Bari: Dedalo, 1981.
- BORSI, Franco. **The Monumental Era – European Architecture and Design 1929-39**. Nova Iorque: Rizzoli, 1987.
- BOUDIN-LESTIENNE, Stéphane. **Style Moderne: A Look Back at Paris's Landmark 1925 Art Deco Expo**. Disponível em: https://www.pamono.eu/stories/style-moderne?utm_medium=cpc&utm_source=google&utm_campaign=DSA_ALL_1553280143_60549199633&utm_content=294283521300_m_1t1&utm_term=dsa-517924798531_b. Acesso em: 30 set. 2018.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- BRAWNE, Michael. Louis I. Kahn - Kimbell Art Museum – Fort Worth, Texas 1972. In: RUSSELL, James S. (Ed.). **Twentieth-Century Museums I**. Londres: Phaidon, 1999.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANELLA, Guido. Tre Domande a 12 Architetti Italiani. In: PATETTA, Luciano. **La Monumentalità nell'Architettura Moderna**. Milão: CLUP, 1982. pp. 1448-50.
- CARDER, James N. **Philip Johnson**. *Dumbarton Oaks Pre-Columbian Gallery Journal*. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/pre-columbian-gallery/philip-johnson>. Acesso em: 07 nov. 2021.
- _____. **Philip Johnson and the Art Museum**. *Dumbarton Oaks Pre-Columbian Gallery Journal*. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/pre-columbian-gallery/philip-johnson-and-the-art-museum>. Acesso em: 07 nov. 2021.
- Carta de Atenas de outubro de 1931. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2018.
- Carta de Burra de 1980. Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – ICOMOS. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Burra%201980.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2020.
- Carta de Paris de 2003. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial - Paris, 17 de outubro de 2003. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao%20Salvaguarda%20Patrim%20Cult%20Imaterial%202003.pdf>. Acesso: 10 jun. 2020.
- CARTER, Peter. **Mies van der Rohe at Work**. Nova Iorque: Phaidon, 2005.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**: Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

- CASTELLAN, Gláucia R. **A Ágora de Atenas: aspectos políticos, sociais e econômicos**. Disponível em: <http://www.klepsidra.net/klepsidra26/agora.htm>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- CAVALCANTI, Lauro. **As Preocupações do Belo**. Arquitetura Moderna Brasileira dos Anos 30/40. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. Edmund Husserl – Vida e Obra. In: HUSSERL, Edmund. **Investigações Lógicas** – Sexta Investigação (Elementos de uma Elucidação Fenomenológica do Conhecimento). São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- CHOAY, Françoise. **O Urbanismo**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- COHEN, Jean-Louis. **Le Corbusier 1887 – 1965**. Lirismo da Arquitetura da Era da Máquina. Colônia: Taschen, 2005.
- COLQUHOUN, Alan. **Essays in Architectural Criticism** – Modern Architecture and Historical Change. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press, 1986.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica** – Ensaios sobre Arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COLLINS, Christiane C; COLLINS, George R. Monumentality: a Critical Matter in Modern Architecture. In: **The Harvard Architecture Review IV - Monumentality and the City**, Cambridge, Massachusetts, pp. 14-35, 1984.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. **Revista Projeto**, São Paulo, n. 102, pp. 137-149, 1987.
- COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTA, Alcília A. A. **As contribuições arquitetônicas habitacionais propostas na Cidade dos Motores (1945-46)**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.124/3575>. Acesso em: 24 out. 2018.
- _____. **Um modelo de cidade moderna industrial: A Cidade dos Motores. Xerém. RJ. TPA/ Town Planning Associates - 1945-46**. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/184.pdf>. Acesso em: 28 out. 2018. b
- COSTA, Lúcio. In Search of a New Monumentality: a Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth. **The Architectural Review**, Londres, vol. 104, n. 621, p. 127, 1948.
- _____. **Lúcio Costa: Registro de uma Vivência**. 2. ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (orgs.). **Sert – Arquitecto en Nueva York**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997.
- CURTIS, William J. R. **Arquitetura Moderna desde 1900**. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

- DAVIE, Maurice Rea. The Sociological Basis of Future City Planning. In: ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944. pp. 343-52.
- DE FUSCO, Renato. **A ideia de arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos** – Ensaio sobre o Simbolismo Religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Col. Perspectivas do Homem – as Culturas, as Sociedades).
- _____. **O Mito do Eterno Retorno** – Arquétipos e Repetição. Lisboa: Edições 70, 1978. (Col. Perspectivas do Homem – as Culturas, as Sociedades).
- FER, Briony. A Linguagem da Construção. In: **Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A Arte no Entre-guerras**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (pp. 87-169)
- FIENE, Ernest. Figurative Arts and Architecture: Mural Painting and Architectural Sculpture. In: ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944. pp. 602-604.
- FORSTER, Kurt W. Antiquity and Modernity in the La Roche-Jeanneret Houses of 1923. In: **Oppositions Reader**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998. (pp. 462-85). (Publ. orig.: *Oppositions* n. 15/16, inverno/primavera 1979).
- FOSTER, Hal. **O Complexo Arte-Arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015a.
- _____. **O Retorno do Real: A Vanguarda no Final do Século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015b.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Le Corbusier**. Londres: Thames & Hudson, 2001. (Col. World of Art).
- _____. The Other Le Corbusier: Primitive Form and the Linear City. In: RAEBURN, Michael; WILSON, Victoria (orgs.). **Le Corbusier-Architect of the Century**. Londres: Arts Council of Great Britain / Fondation Le Corbusier, 1987. (pp.29-34). Catálogo da Exposição.
- FREIXA, Jaume. **Josep Lluís Sert – Obras y Proyectos / Josep Lluís Sert – Works and Projects**. Barcelona: Gustavo Gili, 1989.
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Introdução ao Narciscismo, Ensaio de Meta psicologia e Outros Textos [1914-1916]. Vol. 12. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRY, Maxwell. **A Arte na Era da Máquina**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. pp. 174-81.
- GÁLVEZ, Alejandro Hernandez. **El Monumento a Rosa Luxemburgo Y Karl Liebknecht**. Disponível em: <https://www.arquine.com/rosa-luxemburgo/>. Acesso em: 30 dez. 2019.

- GHIRARDO, Diane. **Arquitetura Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- GIEDION, Sigfried. **Architecture, you and me: the diary of a development**. Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- _____. **Arquitectura y Comunidad**. 3.ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1963.
- _____. **Espaço, Tempo e Arquitetura: O Desenvolvimento de uma Nova Tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. In Search of a New Monumentality: a Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth. **The Architectural Review**, Londres, vol. 104, n. 621, pp. 126-127, 1948.
- _____. Introduction. In: SERT, José Luis. **Can our Cities Survive?: An ABC of Urban Problems, their Analyses, their Solutions, based on the proposals formulated by the CIAM**. 3a. impressão. Cambridge: The Harvard University Press, 1947. pp. ix-xi.
- _____. **La Arquitectura, Fenómeno de Transición (Las Tres Edades del Espacio em la Arquitectura)**. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- _____. La Monumentalidad en la Arquitectura Egípcia. In: PATETTA, Luciano. **Historia de la Arquitectura**. Antología Crítica. Madrid: Hermann Blume, 1984. pp. 59-60.
- _____. **Mechanization Takes Command: a Contribution to Anonymous History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- _____. **The Eternal Present: The Beginnings of Architecture**. A Contribution on Constancy and Change. Washington, D.C.: The National Gallery of Art / Pantheon Books, 1964. (Bollingen Series XXXV-6-II)
- _____. The Need for a New Monumentality. In: ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944. pp. 549-568.
- GIOVANNONI, Gustavo. A Restauração dos Monumentos na Itália. In: **Gustavo Giovannoni: Textos Escolhidos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. pp. 179-190.
- _____. O “Desbastamento” de Construções nos Velhos Centros. O Bairro do Renascimento em Roma. In: **Gustavo Giovannoni: Textos Escolhidos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. pp. 137-177.
- _____. Velhas Cidades e Nova Construção Urbana. In: **Gustavo Giovannoni: Textos Escolhidos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013. pp. 91-135.
- GIURGOLA, Romaldo; MEHTA, Jaimini. **Louis I. Kahn**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- GOLDING, John. Léger and the Heroism of Modern Life. In: **LÉGER AND PURIST PARIS**. Londres: The Tate Gallery Publications Department, 1970. pp. 8-24. Catálogo da Exposição.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

- GOODWIN, Philip L.; SMITH, G. E. Kidder. **Brazil Builds: Architecture New and Old - 1652-1942**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1943. Catálogo da Exposição.
- GOODWIN, Philip L. Monuments. In: ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944. pp. 589-601.
- GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele. **Arquitectura no Século XX**. Colônia: Taschen, 1996.
- GRAHAM, Dan. A Arte em relação à Arquitetura. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. (pp. 429-51).
- GRASSI, Giorgio. Tre Domande a 12 Architetti Italiani. In: PATETTA, Luciano. **La Monumentalità nell'Architettura Moderna**. Milão: CLUP, 1982. pp. 155-57.
- GREEN, Christopher. Léger and L'Esprit Nouveau. In: **LÉGER AND PURIST PARIS**. Londres: The Tate Gallery Publications Department, 1970. Catálogo da Exposição.
- _____. Purismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. pp. 58-62.
- _____. The Architect as Artist. In: RAEBURN, Michael; WILSON, Victoria (orgs.). **Le Corbusier- Architect of the Century**. Londres: Arts Council of Great Britain / Fondation Le Corbusier, 1987. (pp.110-157). Catálogo da Exposição.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Orgs. Glória Ferreira e Cecília Cotrim). Rio de Janeiro: Funarte/Zahar, 1997.
- GREGOTTI, Vittorio. **Território da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GROPIUS, Walter. A Arquitetura não é Arqueologia Aplicada. In: GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 109-116.
- _____. In Search of a New Monumentality: a Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth. **The Architectural Review**, Londres, vol. 104, n. 621, p. 127, 1948.
- _____. O Arquiteto é Servo ou Líder? In: GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. pp. 131-138.
- HARRIS, Jonathan. Modernismo e Cultura nos Estados Unidos, 1930-1960. In: WOOD, Paul *et alii*. **Modernismo em Disputa – A Arte Desde os Anos Quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HARTRAY, Guido. Cronología de textos y proyectos - Dos producciones paralelas y dos contextos. In: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (orgs.). **Sert – Arquitecto en Nueva York**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997. pp. 146-163.

- HEGEL, Georg W. F. **Curso de Estética: O Sistema das Artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEYMANN, David. **A Mound in the Wood**. In: Places Journal. Disponível em <https://placesjournal.org/article/a-mound-in-the-wood/>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- HILDEBRAND, Elisabeth A. Is monumentality in the eye of the beholder? Lessons from constructed spaces in Africa. In: **Azania: Archaeological Research in Africa**, Nova Iorque, vol. 48, n. 02, pp. 155-172, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/0067270X.2013.789224>. Acesso em: 27 jan. 2020.
- HISTORIAS UNIVERSITARIAS. **Ricaldoni, Américo Mario**. Disponível em: http://historiasuniversitarias.edu.uy/wp-content/uploads/2017/09/Ricaldoni_Americo-1.pdf. Acesso em: 02 mar. 2019.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. In Search of a New Monumentality: a Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth. **The Architectural Review**, Londres, vol. 104, n. 621, pp. 123-125, 1948.
- HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. **Modern Architecture: International exhibition**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1932. Catálogo da Exposição.
- HOLFORD, William. In Search of a New Monumentality: a Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth. **The Architectural Review**, Londres, vol. 104, n. 621, p. 125, 1948.
- HUDNUT, Joseph. Foreword. In: SERT, José Luis. **Can our Cities Survive?: An ABC of Urban Problems, their Analyses, their Solutions, based on the proposals formulated by the CIAM**. 3a. impressão. Cambridge: The Harvard University Press, 1947. pp. iii-iv.
- HUSSERL, Edmund. **A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental: Uma Introdução à Filosofia Fenomenológica** (De acordo com o texto de Husserliana VI). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- _____. **Investigações Lógicas – Sexta Investigação** (Elementos de uma Elucidação Fenomenológica do Conhecimento). São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos Mídia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/Universidade Cândido Mendes/MAM-RJ, 2004.
- JAFFÉ, Aniela. O Simbolismo nas Artes Plásticas. In: JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. 23. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. pp. 230-271.
- JENCKS, Charles. **Modern Movements in Architecture**. Nova Iorque: Anchor Books, 1973.
- JOHNSON, Philip. Conversazioni con Architetti Americani – Philip Johnson, Kevin Roche, Paul Goldberg, Louis Kahn, Robert Venturi. In: PATETTA,

Luciano. **La Monumentalità nell'Architettura Moderna**. Milão: CLUP, 1982. pp. 129-44.

JOHNSON, Philip. Monumentality and the City – Forum Transcript – December 12, 1981. In: **The Harvard Architecture Review IV - Monumentality and the City**, Cambridge, Massachusetts, pp. 36-51, 1984.

JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. In: In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. (pp. 122-138).

KAHN, Louis I. **Forma e Design**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Col. Todas as Artes).

_____. Order is. In: ULRICH, Conrads (ed.). **Programs and Manifestoes on the 20th-century Architecture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1980. pp. 169-70.

_____. Monumentality. In: ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944. pp. 577-588.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KAUFMANN, Emil. **De Ledoux à Le Corbusier**. Origine et Développement de l'Architecture Autonome. Paris: L'Équerre, 1981.

KOOLHAAS, Rem. Grandeza, ou O Problema do Grande. In: **Três Textos sobre a Cidade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Ampliado. In: **Gávea**, Rio de Janeiro, vol. 01, n. 01, pp. 87-93, 1984.

_____. **Passages in Modern Sculpture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.

LAMSTER, Mark. **Philip Johnson's Synagogue Problem**. (Design Observer edição 09.set. 2011). Disponível em: <https://designobserver.com/feature/philip-johnsons-synagogue-problem/27928>. Acesso em: 25 set. 2021.

LE CHATELIER, Luc. **Des Bâtisseurs des Temps Modernes - Les Perret, trois frères porteurs**. Disponível em: <https://www.telerama.fr/scenes/les-perret,-trois-freres-porteurs,n5788665.php>. Acesso em: 06 jun. 2019.

LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: Hucitec-EDUSP, 1993.

_____. Architecture et Purisme. (1922 - Zivot, Praga). In: **Le Corbusier: Um Homme à sa Fenêtre – Textes Choisis 1925-1960**. Nantes: Fage / Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006. Catálogo da Exposição. (Col. Varia). pp. 38-45.

_____. **A Viagem do Oriente**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. En Grèce, à l'Échelle Humaine. (1939 - Cahiers Périodiques - La Voyage en Grèce). In: **Le Corbusier: Um Homme à sa Fenêtre – Textes Choisis 1925-1960**. Nantes: Fage / Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006. Catálogo da Exposição. (Col. Varia). pp. 84-87.

- _____. In Defense of Architecture (1929). In: **Oppositions Reader**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998. (pp. 599-615). (Publ. Orig.: *Oppositions* n. 4, out. 1974).
- _____. “La Cité des Moteurs”. In: **L’Architecture d’Aujourd’hui** – Revue Internationale d’Architecture Contemporaine, Paris, v. 13-14, pp. 98-119, set. 1947.
- _____. **Le Modulor**. Paris: Denoël Gonthier, 1977a.
- _____. Notes à la Suite. (1926 - Cahiers d’Art). In: **Le Corbusier: Um Homem à sa Fenêtre** – Textes Choisis 1925-1960. Nantes: Fage / Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006. Catálogo da Exposição. (Col. Varia). pp. 50-61.
- _____. **Oeuvre Complète 1934-1938**. (Publ. Max Bill). 3. ed. Zurique: Erlenbach, 1947.
- _____. **Oeuvre Complète 1946-1952**. (Publ. W. Boesiger). 3. ed. Zurique: Girsberger, 1953.
- _____. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977b.
- _____. **Precisões sobre um Estado Presente da Arquitetura e do Urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. **Textes et Dessins pour Ronchamp**. Paris: Forces Vives, 1965.
- _____. **The Chapel at Ronchamp**. Londres: The Architectural Press, 1957.
- _____. **Urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- LÉGER, Fernand. A arquitetura moderna e a cor ou A criação de um novo espaço vital. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 108-112.
- _____. A Arte e o Povo. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 175-181.
- _____. A cor na Arquitetura. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 113-119.
- _____. A estética da máquina. A ordem geométrica e o verdadeiro. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 70-75.
- _____. A estética da máquina. O objeto fabricado, o artesão e o artista. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 58-69.
- _____. A Letter (Correspondance). In: **LÉGER AND PURIST PARIS**. Londres: The Tate Gallery Publications Department, 1970. pp. 85-86.
- _____. A propósito do corpo humano considerado como um objeto. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 76-82.
- _____. As origens da pintura e seu valor representativo. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 19-28.
- _____. Cor no mundo. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 93-107.
- _____. Da pintura mural. In: _____. **Funções da Pintura**. São Paulo: Nobel, 1989. pp. 120-123.

- _____. Polychromatic Architecture. In: **LÉGER AND PURIST PARIS**. Londres: The Tate Gallery Publications Department, 1970.
- LIEBER, Jeffrey D. **Flintstone Architecture**, or, The Crisis in Postwar American Culture. Cambridge, MA: The MIT Press, 2018.
- LOOS, Adolf. Architecture. Disponível em: <https://thecharnelhouse.org/2014/03/17/someone-is-buried-here-adolf-loos-on-architecture-and-death/>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- LORAN, Erle. **Cézanne's Composition**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1963.
- LUDWIG MIES VAN DER ROHE. **Bismarck Monument Project**, Bingen, Germany (Perspective). 1910 / MoMa. Disponível em: <https://www.moma.or.collection/works/87492>. Acesso em: 06 jan. 2020.
- LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MANZONI, Piero. A Arte não é Verdadeira Criação. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. (pp. 35-36).
- MARCOS, Javier Rodríguez. El pabellón español: la primera casa del “Guernica”. Disponível em: https://www.google.com.br/amp/s/elpais.com/cultura/2017/03/30/babelia/1490870048_334983.amp.html. Acesso em: 29 jun. 2019.
- MARTINS, Carlos A. Ferreira. Uma Leitura Crítica. In: LE CORBUSIER, **Precisões sobre um Estado Presente da Arquitetura e do Urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MARX, Murillo. **Cidade Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1980.
- MASTERWORKS OF ARCHITECTURAL DRAWING. Viena: Albertina Museum, 2017. Catálogo da Exposição.
- MELENDI, M. Angélica. Antimonumentos: Estratégias da Arte na Era das Catástrofes. In: _____. **Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. (pp. 235-48).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A Dúvida de Cézanne. In: **Textos Escolhidos / Maurice Merleau-Ponty**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, pp. 113-26. (Col. Os Pensadores).
- MEYER Hannes. Building. In: ULRICH, Conrads (ed.). **Programs and Manifestoes on the 20th-century Architecture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1980. pp. 117-20.
- MIRANDA, Selma Melo. Arquitetura Moderna em Cataguases. In: Revista **Óculum**, vol. 7/8, abr. 1996. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas-SP, 1996, pp. 16-29.
- MITCHELL, W. J. T. O que as Imagens Realmente Querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 165-190. (Col. Filo/Estética).
- MOHOLY-NAGY. László. **Do Material à Arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

- MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y Crítica**. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- _____. **La Modernidad Superada** – Arquitectura, Arte y Pensamiento del Siglo XX. 3. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- _____. **Museos para el Nuevo Siglo**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- MONUMENTO A BISMARCK – Dados, fotos e Planos – WikiArquitectura. Disponível em: <https://pt.wikiarquitectura.com/construção/monumento-a-bismarck>. Acesso em: 06 jan. 2020.
- MOORE, Charles; ALEEN, Gerald. **Dimensiones de la Arquitectura** – Espacio, Forma y Escala. 2.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- MUMFORD, Eric. CIAM and Latin America. In: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (orgs.). **Sert – Arquitecto en Nueva York**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997. pp. 48-75.
- _____. Shaping American Urban Spaces from CIAM to New Urbanism. **Pós**: Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP, São Paulo, n.10, pp. 112-125, dez. 2001.
- MUMFORD, Lewis. **Arte e Técnica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. Asamblea de las Naciones Unidas. In: **Frank Lloyd Wright y Otros Escritos**. Buenos Aires: Infinito, 1959. pp. 65-72.
- _____. Los Edifícios como Símbolos. In: **Frank Lloyd Wright y Otros Escritos**. Buenos Aires: Infinito, 1959. pp. 40-48.
- _____. Magia com Espelhos. In: **Frank Lloyd Wright y Otros Escritos**. Buenos Aires: Infinito, 1959. pp. 49-56.
- _____. Monumentalism, Symbolism and Style. **The Architectural Review**, Londres, vol. 105, n. 628, pp. 173-180, 1949.
- _____. **The Culture of Cities**. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1938.
- _____. UN Modelo y el Modelo UN. In: **Frank Lloyd Wright y Otros Escritos**. Buenos Aires: Infinito, 1959. pp. 34-39.
- _____. Um Símbolo Desorientado. In: **Frank Lloyd Wright y Otros Escritos**. Buenos Aires: Infinito, 1959. pp. 57-64.
- NELSON, George. Stylistic Trends in Contemporary Architecture. In: ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944. pp. 569-576.
- NOBRE, Ana Luiza. Apresentação. In: GIEDION, Sigfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura: O Desenvolvimento de uma Nova Tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. On the Way to a Figurative Architecture. **Places**, San Francisco-CA, vol. 04, n. 01, pp. 18-23, 1987.
- NOTRE-DAME DU RAINCY BY AUGUSTE PERRET. Disponível em: <https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/france/raincy/perret.html>. Acesso em: 06 jun. 2019.

- NOVO DICIONÁRIO Aurélio da Língua Portuguesa. Direção de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- OCKMAN, Joan. The War Years in America: New York, New Monumentality. In: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (orgs.). **Sert - Arquitecto en Nueva York**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997. pp. 22-47.
- OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH. HORNBY, A.S. (ed.). 9 ed. Oxford: The Oxford University Press, 1978.
- OZENFANT, Amédée. JEANNERET, Charles-Édouard (Le Corbusier). **Depois do Cubismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- PALLASMAA, Juhani. **Essências**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. M. Clara F. Kneese e J Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991. (3ª ed.)
- PAULSSON, Gregor. In Search of a New Monumentality: a Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth. **The Architectural Review**, Londres, vol. 104, n. 621, pp. 122-123, 1948.
- PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à História da Arquitetura, dos Origens ao Século XXI**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- PETROVA, Yevgenia *et al.* **Virada Russa: A Vanguarda na Coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo**. State Russian Museum; Palace Editions, 2009. Catálogo da Exposição.
- PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da Arquitetura Ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PLATÃO. **Diálogos** - Volumes I e II. Belém: Grafisa, 1980.
- PLEHWE, Livia. **G – Material zur elementaren Gestaltung**. Une revue au croisement des avant-gardes artistiques sous la République de Weimar. In: *Trajectoires: Journal des jeunes chercheurs du CIERA*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/trajectoires/2136?lag=de>. Acesso em: 14 jan. 2020.
- PORTOGHESI, Paolo. **Depois da Architectura Moderna**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- QUATREMÈRE DE QUINCY. Antoine Chrysostome. **Cartas a Miranda** – Sobre o prejuízo que o deslocamento dos monumentos da arte da Itália ocasionaria às artes e à ciência. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.
- _____. Type. In: **Oppositions Reader**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998. (pp. 618-20). (Publ. Orig.: Oppositions n. 8, primavera de 1977).
- QUEIROZ, Eça de. **A Cidade e as Serras**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

- QUETGLAS, Josep. Pérdida de la Síntesis: El Pabellón de Barcelona. In: **Pasado a Limpio, I.** Girona: Col-Legi d'Arquitectes de Catalunya/Pre-Textos, 2002. (Pre-Textos de Arquitectura).
- RANCIÈRE, Jacques. AS Imagens Querem Realmente Viver? In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 191-202. (Col. Filo/Estética).
- RICALDONI, Américo M. El Concepto de lo Monumental en Arquitectura. In: **Arquitetura e Urbanismo**, ano 3, ed. mar./abr. 1938. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1938a.
- _____. El Concepto de lo Monumental en Arquitectura. In: **Arquitetura e Urbanismo**, ano 3, ed. mai./jun. 1938. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1938b.
- RIEGL, Alois. El espacio em la Arquitectura Egipcia. In: PATETTA, Luciano. **Historia de la Arquitectura.** Antología Crítica. Madri: Hermann Blume, 1984. pp. 57-58.
- _____. **O Culto Moderno dos Monumentos – A Sua Essência e a Sua Origem.** São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. The Modern Cult of Monuments: Its Character and its Origin (1903). In: **Oppositions Reader.** Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998. (pp. 621-652). (Publ. Orig.: Oppositions n. 25, outono 1982).
- ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ROSSI, Aldo. **A Arquitectura da Cidade.** Lisboa: Cosmos, 1977.
- ROTH, Alfred. In Search of a New Monumentality: a Symposium by Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth. **The Architectural Review**, Londres, vol. 104, n. 621, p. 128, 1948.
- ROTH, Leland M. **Entender a Arquitetura:** Seus Elementos, História e Significado. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- ROVIRA, Josep M. Sol y Sombra. In: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (orgs.). **Sert – Arquitecto en Nueva York.** Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997. pp. 102-25.
- ROWE, Colin. Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century. In: _____. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays.** Cambridge-EUA: The MIT Press, 1985. (pp. 59-88).
- _____. Neo-‘Classicism’ and Modern Architecture I. In: _____. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays.** Cambridge-EUA: The MIT Press, 1985. (pp. 119-38).
- _____. Neo-‘Classicism’ and Modern Architecture II. In: _____. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays.** Cambridge-EUA: The MIT Press, 1985. (pp. 139-58).
- _____. The Mathematics of the Ideal Villa. In: _____. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays.** Cambridge-EUA: The MIT Press, 1985. (pp. 01-28).

- _____.; SLUTZKY, Robert. Transparency: Literal and Phenomenal. In: _____. **The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays**. Cambridge-EUA: The MIT Press, 1985. (pp. 159-184).
- ROWLAND, Kurt. **A History of the Modern Movement: Art Architecture Design**. Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold, 1977.
- RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.
- RYKWERT, Joseph. **A Casa de Adão no Paraíso – A Ideia da Cabana Primitiva na História da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Primeiros Passos, v. 103).
- SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna: Séculos XIX e XX – Ensaio Escolhidos**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993a. pp. 116-121.
- _____. Suprematismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993b. pp. 100-02.
- SCHERER, Rebeca. Apresentação. In: LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: Hucitec-EDUSP, 1993.
- SCHEURMANN, Erich (Org.). **O Papalagui - Comentários de Tuiávii, Chefe da Tribo Tiavéa, nos Mares do Sul**. São Roque: Marco Zero, 2005.
- SCHILDT, Göran. **Alvar Aalto – Obra Completa: Arquitectura, Arte y Diseño**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- SCRAMIM, Susana; HONESKO, Vinicius Nicastro. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- SCULLY Jr., Vincent. **Arquitetura Moderna: A Arquitetura da Democracia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SEDLIMAYR, Hans. Una Arquitectura de “Monumentos” (excerto de *Verlust der Mitte*, de 1948). In: PATETTA, Luciano. **Historia de la Arquitectura**. Antología Crítica. Madri: Hermann Blume, 1984. pp. 205-06.
- SERT, José Luis. **Can our Cities Survive?: An ABC of Urban Problems, their Analyses, their Solutions, based on the proposals formulated by the CIAM**. 3a. impressão. Cambridge: The Harvard University Press, 1947.
- _____. Centres of Community Life. In: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (orgs.). **Sert – Arquitecto en Nueva York**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997. pp. 126-145.
- _____. Architecture and the Visual Arts. In: MUMFORD, Eric. (org.). **The Writings of Josep Lluís Sert**. Cambridge: The Harvard Graduate School of Design Department of Publications, 2015. pp. 41-46.
- _____. The Human Scale in City Planning. In: ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944. pp. 392-412.

- _____. The Neighborhood Unit. In: MUMFORD, Eric. (org.). **The Writings of Josep Lluís Sert**. Cambridge: The Harvard Graduate School of Design Department of Publications, 2015. pp. 11-32.
- _____. Urban Design. In: MUMFORD, Eric. (org.). **The Writings of Josep Lluís Sert**. Cambridge: The Harvard Graduate School of Design Department of Publications, 2015. pp. 33-40.
- SILVA, Elvan. **Matéria, Ideia e Forma: Uma Definição de Arquitetura**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994.
- SILVA, Giuslane F. da. A Memória Coletiva. In: **Aedos**, Porto Alegre, v. 8, n. 18, p. 247-253, Ago. 2016.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). MANA 11(2):577-591, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010. Acesso em: 19 nov. 2018.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. **Mies van der Rohe – El Pabellón de Barcelona**. 3. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SPADE, Rupert. **Eero Saarinen**. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1971. (Col. Library of Contemporary Architects).
- STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- STAROBINSKI, Jean. **As Máscaras da Civilização – Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STELLA, Frank. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. (pp. 122-138).
- TAFURI, Manfredo. **Projecto e Utopia - Arquitectura e Desenvolvimento Capitalista**. Lisboa: Presença, 1985. (Col. Dimensões).
- _____. **Theories and History of Architecture**. Nova Iorque: Harper & Row, Publishers, 1980.
- TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TEIGE, Karel. Mundaneum (1929). In: **Oppositions Reader**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998. (pp. 589-597). (Publ. Orig.: Oppositions n. 4, out. 1974).
- THE TOWN-PLANNING CHART, FOURTH C.I.A.M. CONGRESS, ATHENS, 1933. In: SERT, José Luis. **Can our Cities Survive?: An ABC of Urban Problems, their Analyses, their Solutions, based on the proposals formulated by the CIAM**. 3a. impressão. Cambridge: The Harvard University Press, 1947. pp. 246-249. (Appendix: The Aims and Statutes of the C.I.A.M.).
- TIETZ, Jürgen. **The Story of Architecture of the 20th Century**. Colônia: Könemann, 1999.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. **The Historiography of Modern Architecture**. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press, 1999.

- TZONIS, Alexander. **Le Corbusier: La Poetica della Macchina e della Metafora**. Nova Iorque: Rizzoli, 2001.
- UPJOHN, Everard M. *et al.* **História Mundial da Arte** – vol. 1. 10.ed. Lisboa: Bertrand, 1989.
- VANDERBERG, Maritz. Ludwig Mies van der Rohe – New National Gallery. In: RUSSELL, James S. (Ed.). **Twentieth-Century Museums I**. Londres: Phaidon, 1999.
- VENTÓS, Maria Rubert de. Ciudades en América Latina – El Trabajo de Town Planning Associates 1943-1956. In: COSTA, Xavier; HARTRAY, Guido (orgs.). **Sert – Arquitecto en Nueva York**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1997. pp. 76-101.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VIDLER, Anthony. O Campo Ampliado da Arquitetura. In: Sykes, A. Krista (org.). **O Campo Ampliado da Arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- _____. The Third Typology. In: **Oppositions Reader**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1998. (pp. 13-17). (Publ. Orig.: Oppositions n. 7, inverno de 1976).
- WILLIAM Holford. Verbete do Oxford Index. Disponível em: <https://owfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095941109>. Acesso em: 18 mai. 2019.
- WOGENSCKY, André. **Mãos de Le Corbusier**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- WÖLFFLIN, Heinrich, **Conceitos Fundamentais da História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WORRINGER, Wilhelm. Abstraction and Empathy. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. (orgs.) **Art in Theory – 1900-1990**. An Anthology of Changing Ideas. Oxford, Ingl; Cambridge, EUA: Blackwell, 1993. (pp. 68-72).
- ZEVI, Bruno. **A Linguagem Moderna de la Arquitectura**. Lisboa: Don Quixote, 1984.
- _____. **Historia de la Arquitectura Moderna**. Buenos Aires: Emecé, 1959.
- _____. **Saber Ver a Arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ZIMMERMAN, Claire. **Mies van der Rohe**. 1886-1969. La Structure de l'Espace. Colônia: Taschen, 2006.
- ZUCKER, Paul (ed.). **New Architecture and City Planning - a Symposium**. Nova Iorque: Philosophical Library, 1944.