

hipóteses de século

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 9 • 2009

Movimento Moderno
de resposta universal a hipótese de século

Joana Brites

Joana Brites, mestre pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), doutoranda de História, especialidade de História da Arte, na FLUC, colaboradora do CEIS20, bolsista da FCT. E-mail: joanabrites@hotmail.com

1. Introdução

Embora as expressões «novo movimento» e «arquitectura moderna» povoassem o vocabulário da teoria e da crítica arquitectónica desde, pelo menos, a década de 1920¹, a exacta designação de «Movimento Moderno» instala-se, com sistematicidade, pela mão do historiador e crítico de arte Nikolaus Pevsner, na obra *Pioneers of the Modern Movement. From William Morris to Walter Gropius*, publicada em 1936 e reeditada sucessivamente². Integrando, ao lado de Sigfried Giedion e Emil Kaufmann entre outros, a primeira vaga de teorização e de historiografia militante sobre o fenómeno³, Pevsner contribuiu para a fixação de uma leitura que, conquanto selectiva, se expôs como unitária. A denominação vulgarizou-se, cresceu de âmbito, sobreviveu à problematização de que foi alvo no pós-Segunda Guerra Mundial e mantêm-se hoje em circulação, apesar da diversidade de perspectivas acerca das realidades arquitectónicas que ela abarca.

Optou-se, nas páginas que se seguem, por recuperar a primitiva definição e extensão de «Movimento Moderno». Em 1936 o campo de aplicabilidade real da expressão constituía um terreno muito menos lato do que o actual, conquanto ela fosse apresentada como sinónimo da globalidade da «nova arquitectura» e/ou da «arquitectura moderna». Por outras palavras, na nossa óptica, a arquitectura moderna contém, mas não se reduz, ao Movimento Moderno. Este é apenas uma faceta, um capítulo na sua história e não configura, tão-pouco, o primeiro. A produção historiográfica actual que prefere manter a equivalência entre Movimento Moderno e arquitectura moderna não se distancia da postura aqui subscrita. Os que hoje defendem essa igualdade dilatam, de modo significativo, as balizas originais da primeira terminologia. Colocam na bagagem dos seus conteúdos arquitectónicos experiências que jamais Nikolaus Pevsner teria ponderado.

A delimitação conceptual escolhida obedece ao próprio objectivo do presente artigo. Procura-se contribuir para a análise do que consideramos ser a principal metanarrativa que atravessa a arquitectura do século XX: a existência de um Movimento Moderno. No uso do singular e das letras iniciais maiúsculas reside a síntese daquilo que se procurará examinar e desmontar. Um discurso totalizante e finalístico que pretendeu unificar e conferir um sentido à evolução da arquitectura. Entificando-a, apresentou o seu percurso como projecto irrevogável, emancipatório, combativo e heróico.

¹ Cf. TOURNIKIOTIS, Panayotis – *The historiography of modern architecture*. Cambridge/London: The MIT Press, 2001, p. 10. (ed. original: 1991).

² A edição original foi reeditada, a primeira vez, pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1949, com uma significativa alteração no título: *Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius*. Contudo, a expressão «Movimento Moderno» continuou a ser utilizada no interior do livro.

³ Cf., sobretudo: HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip – *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Trad. do inglês. Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984. (ed. original: 1932); KAUFMANN, Emil – *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Trad. do alemão. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982. (ed. original: 1933); PEVSNER, Nikolaus – *Os pioneiros do desenho moderno. Uma história do desenho aplicado e das modernas tendências da arquitectura desde William Morris a Walter Gropius*. Trad. do inglês. Lisboa-Rio de Janeiro: Editora Ulisseia, 1964. (ed. original: 1936); ROTH, Alfred – *La nouvelle architecture. Die neue architektur. The new architecture*. 2.ª ed. Suíça: Les Editions d'Architecture-Erlenbach-Zurich, 1946. (ed. original: 1939); GIEDION, Sigfried – *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941; PEVSNER, Nikolaus – *An outline of European architecture*. Ed. revista e alargada. Nova Iorque: Penguin Books, 1945, p. 191-220. (ed. original: 1943).

A herança desta visão é ainda perceptível. Apesar da desconstrução a que foi submetida na pós-modernidade, continua a condicionar a interpretação do património arquitectónico contemporâneo, mormente o erguido nos regimes autoritários e totalitários. E podemos bem estar na presença de uma metarrativa que, à semelhança de outras que estruturam a modernidade, ao invés de constituir uma promessa esgotada, como denunciou Jean-François Lyotard, permanece, aos olhos de outros, apenas por cumprir, como retorquiu Jürgen Habermas.

2. O Movimento Moderno como resposta universal

O Movimento Moderno nasce e desenvolve-se, na viragem para o século XX, a partir da articulação de um trio de vectores: técnica, forma e ideologia. A correlação entre estes três elementos foi concebida, pelos intelectuais orgânicos do Movimento, em termos deterministas. Novos materiais e técnicas construtivas (com destaque para o ferro e o betão armado) conduziram a uma experimentação e inovação formais (tendencialmente abstractas e ancoradas no referente metafórico ou literal da máquina) que, por seu turno, potenciariam a concretização de um novo projecto de sociedade (socialista ou democrática). Le Corbusier formulou a questão nos seguintes termos: «*Architecture ou révolution. A révolution pode ser evitada*»⁴.

Amparada por uma narrativa teleológica, a novel arquitectura reivindicou uma aplicabilidade universal. O betão armado, na qualidade de mistura de ingredientes básicos e existentes independentemente do local de construção⁵, surgia como o material «apátrida» capaz de assegurar, em teoria, a colonização do mundo pela cartilha moderna. Para este evangelho, as necessidades/possibilidades técnicas revestiam-se de significados morais e políticos. A «transparência» das fachadas envidraçadas era encarada como sintoma de honestidade. A planta livre, indício de capacidade de escolha e democracia. Na ausência do ornamento – olhado como «aparição patológica» ou «sintoma de degeneração» – reconhecia-se um «sinal de força intelectual»⁶ e o princípio da sinceridade, que nada mascara ou camufla. O terraço, ao anular a função expressiva da cobertura, garantia a uniformização urbana. A standardização e a regularidade da composição substituíam a simetria axial «académica» pela noção de padrão, símbolo de um colectivo igualitário⁷.

O propósito de transformar este mundo num melhor parecia pressupor a anulação quer do indivíduo singular enquanto autor e usufruidor de edifícios, quer das fronteiras, físicas e culturais, que punham em causa a validade de um método e de uma resposta arquitectónica universais. A máquina – esclarecia-se – «não opõe uma raça a outra raça, mas um mundo novo a um mundo antigo na unanimidade de todas as raças»⁸. Deste

⁴ LE CORBUSIER – *Toward an architecture*. Trad. do francês (ed. aumentada). Londres: Frances Lincoln Publishers, 2008, p. 307. (ed. original: 1923).

⁵ Sobre a composição, a especificidade e o papel do betão armado no quadro da arquitectura moderna, Cf. TOSTÕES, Ana – *Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*. Lisboa: 2002, [policopiado], p. 43-47.

⁶ Cf. LOOS, Adolf – *Ornamento y delito. Escritos, 1897-1909*. Trad. do alemão. Madrid: El Croquis Editorial, 1993, vol. I, p. 346-355.

⁷ MARIA MONTANER, Josep – *Depois do Movimento Moderno: arquitectura da segunda metade do século XX*. Trad. do espanhol. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 12. (ed. original: 1993).

⁸ LE CORBUSIER – *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Flammarion, 1996, p. 110. (ed. original: 1925).

modo, em detrimento do acto de criação isolado e único, apregoava-se uma «língua universal»⁹, uma construção em série, racionalizada e transcendental¹⁰. Só através da «depuração» se revelaria «um pensamento-tipo, passível de universalização, linguagem do coração de todos os homens»¹¹. O conceito de «monumento» viu-se, por conseguinte, rejeitado (ou reformulado, passando a ser aplicado aos marcos tecnológicos do século XX) e, com ele, a ideia de «carácter» na arquitectura.

Declinando o estatuto de artista «*prima donna*»¹², o arquitecto assumia-se como um operário, um técnico responsável por identificar e solucionar problemas, um agente de civilização, um instrumento de progresso. O estatuto reclamado para a arquitectura não era inédito. Recorde-se que Platão, retomando de Sócrates o critério da utilidade para julgar as formas de arte, valorizava a arquitectura como arte «útil», nascida da necessidade. Baseando-se no cálculo e na medida, assentando em leis universais, a arquitectura afastava-se da ilusão e da subjectividade, logo, das reprovadas «artes imitativas» situadas no plano da aparência.

Amédée Ozenfant e Le Corbusier, no manifesto *Depois do cubismo* (1918), recuperam a perspectiva platónica, condenando «esse velho preconceito romântico de que a arte é por essência obscura, está fora ou acima da razão»¹³ e afirmando que «a arte deve esconder-se em leis», «a ciência e a arte colaboram entre si»¹⁴. Propõem, assim, a busca das «leis da ordem, que são as da harmonia [...]; o cientista o fará com números e às vezes também com imagens (curvas); o artista, com formas. Os métodos são os mesmos: indução, análise, concepção, reconstrução.»¹⁵ Sete anos depois Le Corbusier seria ainda mais lapidar ao defender que «l'architecture n'a rien à voir avec le décor. L'architecture est [...] dans toute chose sublime ou modeste qui contient une géométrie suffisante pour qu'un rapport mathématique s'y installe.»¹⁶

A proclamada unidade entre arte e técnica, hasteada como lema da Bauhaus, constituiu, afinal, a resposta a um dilema histórico – o conflito entre belo e útil –, especialmente exasperado nos séculos XVIII e XIX, com a progressiva oposição da engenharia civil – olhada como a soberana da construção, da estrutura, da eficiência – à arquitectura, encarada como o nicho da decoração, da fachada, do supérfluo.

⁹ LE CORBUSIER – *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 111.

¹⁰ Cf. GROPIUS, Walter – *Architecture et société* [Textes choisis, présentés et annotés par Lionel Richard]. Trad. do alemão. Paris: Éditions du Linteau, 1995, p. 17-83; MEYER, Hannes – Comment je travaille, jamais je ne projette seul. In LUDI, Jean-Claude – *Pionniers de l'architecture moderne, une anthologie*. Trad. do alemão. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires, 2002, p. 121-125; MEYER, Hannes – Formation des architectes [conferência proferida em 29/9/1938]. In LUDI, Jean-Claude – *Pionniers de l'architecture moderne*, p. 127-136. Walter Gropius propôs, pela primeira vez, o termo «internacionalismo» no campo arquitectónico, na obra *Internationale architektur*, editada em 1925. Cf. KHAN, Hasan-Uddin – *Estilo Internacional. Arquitectura modernista de 1925 a 1965*. Köln: Taschen, 1999, p. 13.

¹¹ LE CORBUSIER – *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 211.

¹² GROPIUS, Walter – *Bauhaus: novarquitectura*. Trad. do alemão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 125. (ed. original: 1955).

¹³ OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Edouard [Le Corbusier] – *Depois do cubismo*. Trad. do francês, São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 56. (ed. original: 1918).

¹⁴ OZENFANT; JEANNERET – *Depois do cubismo*, p. 50-69.

¹⁵ OZENFANT; JEANNERET – *Depois do cubismo*, p. 59.

¹⁶ LE CORBUSIER – *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 211.

A palavra «arte» não desapareceu, como se verifica, dos escritos dos intelectuais orgânicos do Movimento Moderno. No entanto, a reformulação da sua definição (condição para a sobrevivência do vocábulo) não deixa de participar na designada «morte da arte» que, como Gianni Vattimo sublinha, significa «em sentido forte e utópico, o fim da arte como facto específico e separado do resto da experiência»¹⁷. É para esta «morte» que o par de autores atrás citado se encaminha ao perguntar: «E será que não poderíamos arriscar esta afirmação: a arte está em toda a parte menos nos ateliers dos pintores, dos decoradores, em toda a parte menos nos escritórios dos arquitectos?»¹⁸

A tentativa de desvincular a arquitectura do grupo das «belas-artes» revelou-se determinante na teorização do Movimento Moderno. Com efeito, foi este afastamento que permitiu a apropriação, na sua análise e prática, de uma terminologia apenas operativa no campo da ciência e da técnica: verdade, validade, progresso e regressão. Contra a excepcionalidade e a particularidade do artístico, a defesa do carácter processual, dedutível, verificável e reproduzível da arquitectura. O distanciamento do autor (que se recusa no singular) é considerado como ponto de partida do acto de projectar, o qual se deseja, nas palavras de Walter Gropius, «livre de interpretações individuais»¹⁹. O resultado final não mais depende de um sujeito único, homem num espaço e tempo concretos. O desfecho formal (o exterior) está já contido nas necessidades do interior do edifício: «la leçon de la machine est dans la pure relation de cause à effet»²⁰.

Declarou-se, assim, a morte das «receitas» formais de pronta prescrição, que se «colavam» às fachadas independentemente do miolo. Bradava-se, ao invés, o primado do funcionalismo: «form follows function», o exterior é resultado do interior²¹. Estética e ética apresentavam-se indissociáveis, pois, tal como o axioma funcionalista enunciado por Sócrates séculos antes havia estabelecido, «o belo é o bom (útil)»²². A demanda da «verdade» (arquitectura não «camuflada» ou, na fórmula proposta por de Le Corbusier, «une esthétique de pureté, d'exactitude»²³) tornou-se inseparável da demanda do bem: «cet esprit de vérité, c'est la force d'un homme»²⁴; «si la maison est toute blanche, le dessin des choses s'y détache sans transgression possible [...]. Le blanc de chaux est extrêmement moral.»²⁵ Definiu-se o belo como verdade revelada e, portanto, como aquilo que é bom, ou seja, útil (subordinação da forma à função): «l'object realiste efficace est beau»²⁶.

Anunciou-se a falência do conceito de «estilo», entendido como «la modalité accidentelle, superficielle, surajoutée pour faciliter la composition de l'oeuvre, accolée pour masquer les défaillances, multipliée pour créer le faste»²⁷. A desornamentação militante –

¹⁷ VATTIMO, Gianni – *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. do italiano. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 49. (ed. original: 1985).

¹⁸ OZENFANT; JEANNERET – *Depois do cubismo*, p. 46.

¹⁹ GROPIUS, Walter – *Bauhaus: nova arquitectura*, p. 46.

²⁰ LE CORBUSIER – *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 114.

²¹ Cf. WRIGHT, Frank Lloyd – *When democracy builds*. Chicago: University of Chicago Press, 1945, p. 81.

²² PULS, Maurício – *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 66.

²³ LE CORBUSIER – *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. IV.

²⁴ LE CORBUSIER – *L'art décoratif...*, p. V.

²⁵ LE CORBUSIER – *L'art décoratif...*, p. 193.

²⁶ LE CORBUSIER – *L'art décoratif...*, p. 190.

²⁷ LE CORBUSIER – *L'art décoratif...*, p. IV.

«less is more», segundo o axioma de Ludwig Mies van der Rohe²⁸ –, colocou-se ao serviço da cruzada higienista e ética contra os revivalismos «falseadores» da «verdade» dos materiais. «Puisque l'iconolâtrie se dresse et s'étale puissante comme un cancer, soyons des iconoclastes»²⁹ – escrevia, em tom panfletário, Le Corbusier, em 1925. Tratava-se de reivindicar mais do que uma postura anti-historicista. Preconizava-se uma atitude a-histórica. Para o autor de *Vers une architecture* (1923), «une conviction: il faut recommencer à zero»³⁰. Ora, a «redução da existência ao presente nu» corresponde, como sublinha Gianni Vattimo, «à eliminação da dimensão histórica»³¹. Os que se designavam como «pioneiros»³² tinham «desde 1914», como concluía a crítica apologética, «corajosamente rompido com o passado e aceite a idade da máquina em todas as suas implicações: novos materiais, novos processos, novas formas, novos problemas»³³.

Contudo, este (aparente) corte com o passado foi concebido pelo Movimento Moderno de modo mais complexo do que se pressuporia à primeira vista. A apologia da era da máquina, a defesa da arquitectura como materialização racional das necessidades de cada presente conviveu com a busca de princípios invariáveis, postos já em prática no passado. Conjugou-se o elogio da *tabula rasa* com o louvor da «legítima tradição» (Walter Gropius), a que «expressa a experiência suprapessoal de gerações consecutivas», assentando em «conceitos de valor objectivo» e não em «conceitos individualistas como “gosto” e “sentimento”»³⁴.

A ideia de progresso aliou-se à crença na atemporalidade ou, mais concretamente, legou-se no presente o dever de reatualizar o eterno. Compreendem-se os motivos. Note-se que a «estética do usuário» (o funcionalismo sócrático) conduz a uma variabilidade e a uma parcialidade que o determinismo e a apregoada universalidade do Movimento Moderno não poderiam aceitar. Com efeito, segundo Sócrates, a beleza constituiria uma propriedade subjectiva (um objecto só será belo para o seu usuário) e relativa (o mesmo objecto pode ser belo e feio, dependendo da utilidade que ele tem para aquele que o contempla). Os arautos da «nova arquitectura» escudaram-se na tese contrária, proposta por Platão («estética do produtor») ³⁵. A beleza seria uma propriedade objectiva (é essência e não aparência), universal (válida para todos) e imutável (atemporal).

Assim se entende que, sem contradição, Le Corbusier – apontado como o pedagogo do Movimento Moderno – coloque, na mesma página em *Vers une architecture*, uma imagem do Parthenon (rotulado como «produto de selecção aplicado a um standard»³⁶) e outra de um automóvel moderno³⁷. Ou que reconheça, nas obras dos engenheiros, os mesmos princípios aplicados por Bramante e Rafael³⁸. E, em última análise, é a convicção

²⁸ Sobre este arquitecto, Cf. BLASER, Werner – *Ludwing Mies van der Rohe*. Trad. do alemão. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1991. (ed. original: 197?).

²⁹ LE CORBUSIER – *L'art décoratif...*, p. 12.

³⁰ LE CORBUSIER – *L'art décoratif...*, p. 217.

³¹ VATTIMO, Gianni – *O fim da modernidade. Nihilismo e hermenéutica na cultura pós-moderna*, p. 86.

³² Cf., por exemplo, PEVSNER, Nikolaus – *Os pioneiros do desenho moderno*.

³³ PEVSNER, Nikolaus – *An outline of European architecture*, p. 214.

³⁴ GROPIUS, Walter – *Bauhaus: nova arquitectura*, p. 88.

³⁵ PULS, Maurício – *Arquitetura e filosofia*, 89-91.

³⁶ LE CORBUSIER – *Toward an architecture*, p. 178.

³⁷ LE CORBUSIER – *Toward an architecture*, p. 180.

³⁸ LE CORBUSIER – *Toward an architecture*, p. 113.

na existência de uma beleza objectiva e imutável que o leva a condenar os «estilos», como modalidade «superficial» (aparente, logo subjectiva) e «acidental» (relativa, logo com um prazo de validade). O Movimento Moderno radicava, afinal, como o próprio Nikolaus Pevsner reconheceu, numa «back-to-Fundamentals attitude»: «the basic principles were rediscovered»³⁹.

À luz do que acima se expôs, parece-nos pertinente insistir no conceito de utopia para a caracterização do Movimento Moderno, abordagem já seguida, nomeadamente, por Manfredo Tafuri⁴⁰ e Franco Borsi⁴¹. A presença dos dois vectores basilares do que Paul Ricoeur designa como «estrutura funcional»⁴² da utopia – a extraterritorialidade e o desenvolvimento de perspectivas alternativas – não oferece dúvidas. Projecta-se para «lugar nenhum». A «verdadeira» arquitectura não conhece barreiras espaciais; ergue-se para uma pátria universal («des frontières tombent et tous les sites nous sont connus»⁴³). Habita-a o homem-tipo, ou seja, aquele que de modo objectivo se abstractizou, se reduziu à essência (necessidades objectivas universais) e despiu de aparência (subjectividade, particularidade). E é desta pátria que ainda não existe – «une preuve tangible que nous sommes bien loin du terme de l'évolution commencée, c'est qu'une langue universelle n'est point encore en usage»⁴⁴ – que se observa e se contesta a realidade, comparando o que se é com o que se poderia ser e (sublinhe-se) com o que já se foi.

Neste sentido, o Movimento Moderno aproxima-se da utopia regressiva. Situou cronologicamente um momento de «queda» ou «desvio»: «a arquitectura, há cem anos, perdeu o sentido de sua missão; passou a ser não mais que uma arte decorativa de baixa categoria»⁴⁵. Em seguida, reivindicou o direito a um novo começo, ou melhor, à regeneração, ao regresso à condição de autenticidade originária, ao retomar de um fio que só não se partiu porque, como se apontava em *Depois do cubismo*, «os engenheiros, os construtores retomaram com uma grandeza tranquilizadora seu destino grave»⁴⁶.

Por fim, um outro aspecto da estrutura da utopia que importa trazer à colação prende-se com «o problema da autoridade»⁴⁷, o debate da sua legitimidade, a discussão do poder em si. O Movimento Moderno enfrenta este tópico tanto pela via da refutação como da concepção de uma alternativa. Rejeita-se, fundamentalmente, a autoridade da «École des Beaux-Arts». Declara-se a falência do ensino académico, responsável pela crise da disciplina – «a arquitectura estaria morta (pois a Escola a matou)»⁴⁸ – e pela situação dos arquitectos da actualidade: «não aprenderam a conceber volumes primários. Nunca lhes ensinaram isto na École des Beaux-Arts»⁴⁹. No outro «mundo possível» é o método

³⁹ PEVSNER, Nikolaus – *An outline of European architecture*, p. 219.

⁴⁰ TAFURI, Manfredo – *Projecto e utopia*. Trad. do italiano. Lisboa: Editorial Presença, 1985. (ed. original: 1973).

⁴¹ BORSI, Franco – *Architettura e utopia*. Trad. do italiano. Paris: Edições Hazan, 1997, p. 47-55.

⁴² RICOEUR, Paul – *Ideologia e utopia*. Trad. do inglês. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 88. (ed. original: 1986).

⁴³ LE CORBUSIER – *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 37.

⁴⁴ LE CORBUSIER – *L'art décoratif d'aujourd'hui*, p. 111 [itálico meu].

⁴⁵ OZENFANT; JEANNERET – *Depois do cubismo*, p. 43.

⁴⁶ OZENFANT; JEANNERET – *Depois do cubismo*, p. 44.

⁴⁷ RICOEUR, Paul – *Ideologia e utopia*, p. 89.

⁴⁸ OZENFANT; JEANNERET – *Depois do cubismo*, p. 44.

⁴⁹ LE CORBUSIER – *Toward an architecture*, p. 105-106.

de ensino da Bauhaus que impera, oferecendo, à primeira vista, o oposto do universo codificado e normativo das «beaux-arts». Mas nesta utopia não se elimina a autoridade.

Veja-se que a passagem de uma «estética do usuário» (Sócrates) para uma «estética do produtor» (Platão) se resume, no fundo, a uma questão de transferência de poder. À semelhança do autor de *A República*, o fundador da Bauhaus desqualifica o usuário como juiz da arte⁵⁰: «A arquitectura necessita de liderança convicta, se mister até em oposição ao dono da construção. Seus interesses não podem ser decididos por clientes ou Gallup Polls [sondagens] cujos julgamentos só iriam recomendar o que já é do conhecimento de todos»⁵¹. À pergunta «o arquitecto é servo ou líder?», Walter Gropius respondeu substituindo a conjunção disjuntiva pela copulativa: «O bom arquitecto deve servir o interesse público e mostrar ao mesmo tempo verdadeira liderança»⁵².

A concepção do arquitecto como guia ou organizador, agente privilegiado de transformação social e política, e a confiança na capacidade de uma linguagem arquitectónica reactualizada instaurar novos modelos de existência (antecipando ou substituindo a «revolução») constituíram o cerne do utopismo do Movimento Moderno e, por conseguinte, o terreno onde primeiro germinaram as sementes da sua «descrença». Como frisou Manfredo Tafuri, «a crise da arquitectura moderna não resulta de “cansaços” ou “delapidações”: é antes a crise da função ideológica da arquitectura»⁵³.

3. O Movimento Moderno como hipótese de século

A designada «crise» do Movimento Moderno residiu, na nossa perspectiva, na progressiva consciência de que a actualização de sintaxe operada, ao invés de uma resposta universal, constituiu, tão só, uma hipótese entre outras possíveis e não necessariamente a melhor. Esta «crise» manifestou-se em dois planos. Impulsionou a reescrita da história do Movimento Moderno e abriu novos itinerários para a prática da arquitectura.

No segundo âmbito, proclamou-se o reencontro da arquitectura com a história, o meio, o homem comum e imperfeito. O campo historiográfico concentrou-se, por sua vez, em trazer para a luz os silêncios sobre os quais a narrativa unificadora do Movimento Moderno se havia edificado. Como afirma Fernando Catroga, «só as inesperadas emergências do recalçado (afinal, o que outrora foi conhecido) põem em causa a textura criada pela retrospectiva»⁵⁴. Com efeito, demonstrou-se que a ideia de um «Movimento Moderno» havia assentado numa visão espartilhada e seleccionada da teoria e da experiência arquitectónicas, inclusivamente da produzida pelos próprios «pioneiros». Além disso, o maior conhecimento do percurso político-ideológico dos principais representantes do Movimento Moderno⁵⁵ problematizou a generalizada crença na sua «inocorrutibilidade».

⁵⁰ PULS, Maurício – *Arquitectura e filosofia*, p. 95.

⁵¹ GROPIUS, Walter – *Bauhaus: novarquitectura*, p. 135.

⁵² GROPIUS, Walter – *Bauhaus: novarquitectura*, p. 136-137.

⁵³ TAFURI, Manfredo – *Projecto e utopia*, p. 121.

⁵⁴ CATROGA, Fernando – *Os passos do homem como vestolho do tempo. Memória e fim do fim da história*. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 25.

⁵⁵ Demonstrou-se que a aceitação, por parte de Mies van der Rohe, da encomenda do projecto do *Reichsbank* (Julho de 1933), meses depois da subida de Adolf Hitler ao poder, não configurou, como se julgava, um caso excepcional. Documentaram-se inúmeros percursos similares: «em Junho de 1934 [...], Gropius escreveu várias

Na esteira de um revisionismo historiográfico de postura inclusiva e problematizante⁵⁶, reconheceu-se a existência, entre outras, de tendências orgânicas, empiristas e expressionistas durante as quatro primeiras décadas do século XX⁵⁷. Evidenciou-se, assim, que os trilhos apontados por Walter Gropius, Le Corbusier ou Mies van der Rohe não foram os únicos caminhos possíveis ou disponíveis para a modernidade arquitectónica. A primeira metade do século XX está longe de nos oferecer um hiato na utilização dos materiais autóctones, na valorização do contexto, no recurso à monumentalidade e ao ornamento, na materialização de um espaço simbólica e historicamente vivenciado. A crescente atenção concedida, por exemplo, a Alvar Aalto inscreve-se nessa reabilitação «justiceira». No conjunto do pensamento arquitectónico, o racionalismo teria «apenas» o estatuto circunstancial de «borbulha», como lhe chama Pedro Vieira de Almeida⁵⁸.

Os títulos dos livros que se dão à estampa a partir da Segunda Guerra Mundial chegariam, por si só, para elucidar a viragem interpretativa realizada. Robert Venturi celebra a *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Charles Jencks redescobre *Modern Movements* [no plural] *in Architecture* (1973). Kenneth Frampton escreve *Modern architecture: a critical history* (1980). Tom Wolfe proclama o regresso *From Bauhaus to our house* (1993) e Josep Maria Montaner declara *La modernidad superada* (1997).

A caracterização do Movimento Moderno como hipótese, como um dos mundos possíveis na arquitectura do século XX conduz-nos à recuperação do conceito de «estilo».

cartas a Goebbels, defendendo a «germanidade» da nova arquitectura e chamando-lhe uma síntese «das tradições clássica e gótica», além de ter projectado salões de exposições para os nazis. Wassili Luchardt, Herbert Bayer, Hugo Häring e outras figuras descomprometidas dos anos vinte realizaram um trabalho muito duvidoso. Le Corbusier passou o ano de 1941 em Vichy, tentando persuadir o regime fantoche a dar-lhe trabalho; Frank Lloyd Wright viajou com a maior alegria pela Rússia num dos mais infelizes períodos da sua história – durante as purgas; Philip Johnson, apoiando todos os grupos demagógicos, um após outro, chegou mesmo a visitar Hitler em Danzing, pouco depois deste ter invadido a Polónia». Cf. JENCKS, Charles – *Movimentos modernos em arquitectura*. Trad. do inglês. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 48. (ed. original: 1973).

⁵⁶ Veja-se, nomeadamente: NORBERG-SCHULZ, Christian – *Intenciones en arquitectura*. Trad. do inglês. 2.ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998. (ed. original: 1963); TAFURI, Manfredo – *Teorias e história da arquitectura*. Trad. do italiano. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988. (ed. original: 1968); JENCKS, Charles – *Movimentos modernos em arquitectura*. Trad. do inglês. Lisboa: Edições 70, 1985. (ed. original: 1973); DE FUSCO, Renato – *Historia de la arquitectura contemporánea*. Trad. do italiano. Madrid: Celeste Ediciones, reimp. 1994. (ed. original: 1974); TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco – *Architettura contemporanea*. Milão: Electa, 1992. (ed. original: 1976); FRAMPTON, Kenneth – *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Trad. do inglês. 3.ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987. (ed. original: 1980); KOSTOF, Spiro – *A history of architecture: settings and rituals*. 2.ª ed. Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 1995. (ed. original: 1985); SOLÀ-MORALES, Ignasi de – *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995; MARIA MONTANER, Josep – *A modernidade superada. Arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Trad. do espanhol. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. (ed. original: 1997); NORBERG-SCHULZ, Christian – *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Trad. do inglês. Barcelona: Editorial Reverté, 2005. (ed. original: 2000); ALMEIDA, Pedro Vieira de – *A arquitectura no Estado Novo: uma leitura crítica. Os concursos de Sagres*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 187-204; PORTAS, Nuno – *Arquitectura(s). História e crítica. Ensino e profissão*. Porto: FAUP, 2005.

⁵⁷ Salientam-se, pelo seu carácter pioneiro, as seguintes obras: ZEVI, Bruno – *Verso un'architettura organica*. Torino: Einaudi, 1945; ZEVI, Bruno – *Frank Lloyd Wright*. Trad. do italiano. 4.ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1990. (ed. original: 1947); ZEVI, Bruno – *História da arquitectura moderna*. Trad. do italiano. Lisboa: Arcádia, 1973. (ed. original: 1950).

⁵⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de – *O tronco da arquitectura. Do racionalismo como borbulha*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2002, p. 40.

Apesar da sua condenação pelos intelectuais orgânicos do Movimento, como modalidade «superficial» e «acidental» (ou seja, como *hipótese*), a inter-relação de um trio de aspectos potenciou, julgamos, a transformação do Movimento Moderno em «estilo», transformação de que tiveram consciência os seus próprios protagonistas⁵⁹.

Por um lado, destaca-se a sobrevivência, bem adentro do século XX, da cultura arquitectónica do século XIX, marcada – tanto no que concerne ao desenho de edifícios como à sua apreciação – pelo entendimento da construção como questão meramente formal e exterior, desvalorizando-se a componente tectónica (dissociação estrutura/fachada; a imitação como procedimento operativo; debate dominado pela noção de «estilo»). Com ou mais ou menos pujança, a mundividência oitocentista prolongou-se na generalidade dos países europeus e exportou-se, também, para algumas escolas norte-americanas⁶⁰.

Em segundo lugar, sublinhamos o papel da mencionada «historiografia operacional»⁶¹ do Movimento Moderno, contrária quer à aplicação de uma concepção abrangente de «moderno», quer ao reconhecimento da sua genealogia plural. Levando mais longe a propensão didáctica do Movimento Moderno para a auto-codificação (lembrem-se os «cinco pontos» de Le Corbusier), recuperou o conceito de «estilo», procurando, assim, tornar credível uma imagem de unidade e de irreversibilidade:

A ideia de estilo, que começou a degenerar quando os «revivals» destruíram as regras do Barroco, voltou a ser algo real e fértil. Hoje nasceu já um único estilo moderno. [...] Este estilo contemporâneo que existe em todo o mundo é unitário e inclusivo, não fragmentário nem contraditório como tanta da produção da primeira geração de arquitectos modernos. [...] A sua importância pode comparar-se com justiça à dos estilos do passado.⁶²

[O] «novo estilo do século XX, que, precisamente por ser um autêntico estilo, e não uma moda passageira, é universal»; «o estilo de Gropius e dos outros pioneiros continuará a ser válido»⁶³.

O Movimento Moderno é um estilo genuíno e independente. Este facto é muito promissor. Há mais de cem anos que não existia nenhum estilo nessa acepção⁶⁴.

A literatura publicada acabou por se matricular no terreno intermédio da crítica, situado entre a história e o manifesto. Deste modo, a interpretação oferecida sobre a génese e o desenvolvimento da arquitectura moderna resvalou para uma leitura maniqueísta (o «decadentismo revivalista» oitocentista *vs* a «regeneração» novecentista), factualista, demonstrativa (sucessão de comentários ilustrados a edifícios) e formalista (análise limitada a descrições formais e/ou à comparação/contraste de soluções formais entre o «antes» e o «agora»).

⁵⁹ Walter Gropius, por exemplo, atribuiu a generalizada ideia da existência de um «estilo Bauhaus» à incorrecta interpretação da sua obra. GROPIUS, Walter – *Bauhaus: novarquitectura*, p. 32-33.

⁶⁰ SOLÀ-MORALES, Ignasi de – De la memoria a la abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición *beaux arts*. In *Inscripciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 31-43.

⁶¹ MARIA MONTANER, Josep – *Arquitectura e crítica*. Ed. revista. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 47-74. (ed. original: 1999).

⁶² HITCHCOCK; JOHNSON – *El Estilo Internacional*, p. 31.

⁶³ PEVSNER – *Os pioneiros do desenho moderno*, p. 171.

⁶⁴ PEVSNER – *An outline of European architecture*, p. 220.

Finalmente, cumpre realçar o processo mediante o qual se estabeleceu uma equivalência entre Movimento Moderno e «Estilo Internacional». A expressão teve origem em 1932, no âmbito da Exposição Internacional de Arquitectura Moderna, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque⁶⁵. Os organizadores do evento – o historiador Henry-Russell Hitchcock e o arquitecto Philip Johnson – foram os co-responsáveis pelo catálogo (*Modern Architects*) e os autores do livro *The International Style: architecture from 1922*. Este, editado no mesmo ano em clara fundamentação⁶⁶ e complemento da amostra exibida no MoMA, atingiu uma enorme repercussão e consagrou a nomenclatura.

O modo como se concretizou a montagem da exposição denota a intenção, aliás assumida, de estabelecer um denominador comum, de definir os «princípios» do novo «estilo» arquitectónico: a expressão de volumes, mais do que massas; a regularidade da composição, em vez da simetria; a ausência de ornamentação⁶⁷. Em prol deste objectivo, seleccionaram-se, cuidadosamente, autores e obras, marginalizando as posturas modernas (construtivistas, futuristas, expressionistas e orgânicas) que colidiam com o figurino aclamado: uma arquitectura cúbica, padronizada, horizontalizante, de coberturas planas, de fachadas envidraçadas e despidas.

Os edifícios eleitos foram fotografados frontalmente, a preto e branco, reforçando a desejada homogeneidade. As poucas reproduções de construções discordantes actuavam como anti-modelos. A sua presença era pedagógica. O que a breve prazo se viria a tornar um chavão na resistência aos «caixotes» – o apelo a favor de uma distinção entre o «verdadeiro» e «falso» moderno – cultivou-se também, como se constata, nas falanges modernas de ponta. No catálogo editado afirmava-se: «Um estudo destes princípios em relação à maioria dos modelos e fotografias da presente exposição permitirão ao visitante compreender o que se quer dizer com Estilo Internacional e como é que ele difere do modernista ou meio-moderno estilo decorativo»⁶⁸.

Em *The International Style: architecture from 1922*, as «dissidências» apareciam claramente denunciadas nas legendas das respectivas ilustrações. Lembre-se o prédio de rendimento projectado por Lois Welzenbacher (Innsbruck, Áustria, 1930), escarnecido pela sua «esquina curvada, [que] nem pode justificar-se funcionalmente, nem parece que seja necessária»⁶⁹. A respeito do nova-iorquino arranha-céus McGraw-Hill (Hood e Fouilhoux, 1931), declarou-se que «o pesado coroamento ornamental resulta numa lamentável e ilógica ruptura com o sistema de regularidade geral e acrescenta massa inútil ao conjunto»⁷⁰. «O desenho é acertado, se exceptuarmos a grossura das carpintarias de madeira e da cornija»⁷¹ – alvitrou-se acerca do clube de estudantes riscado por Sven Markelius e Uno

⁶⁵ Sobre esta exposição, Cf. KHAN, Hasan-Uddin – *Estilo Internacional...*, p. 65-87; RILEY, Terence – *The international style: exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. Nova Iorque: Rizzoli, 1992; MARIA MONTANER, Josep – *Depois do Movimento Moderno*, p. 13-14.

⁶⁶ O projecto da exposição nasceu, na realidade, da ideia de lançar um livro popular sobre arquitectura moderna. Cf. RILEY, Terence – *The international style*, p. 12-13.

⁶⁷ MODERN ARCHITECTS, Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1932, [catálogo], p. 14-15; HITCHCOCK; JOHNSON – *El Estilo Internacional*, p. 32.

⁶⁸ MODERN ARCHITECTS, p. 15.

⁶⁹ HITCHCOCK; JOHNSON – *El Estilo Internacional*, p. 249.

⁷⁰ HITCHCOCK; JOHNSON – *El Estilo Internacional*, p. 179.

⁷¹ HITCHCOCK; JOHNSON – *El Estilo Internacional*, p. 197.

Ahren (Estocolmo, 1930). Avaliações análogas foram lacradas, com maior ou menor violência, sobre mais punhado de obras.

Exposição, catálogo e livro obedeciam, como se conclui, a uma só lógica: os imóveis eram julgados de acordo com o afastamento/obediência face ao cânone estipulado. Tal método de análise, puramente formal, era, afinal, o das *Beaux-Arts*, a narrativa académica da codificação estilística que os arautos do Movimento Moderno censuravam. Os organizadores não se esquivaram a admitir que «é difícil evitar uma certa aparência de dogmatismo»⁷², nem mesmo a sugerir – ao jeito de letreiros como «desenho fácil de estandardizar»⁷³ – a cópia dos «bons» exemplos. O consentimento, ou até incentivo, da aplicação de fórmulas visuais preconcebidas contradizia a principal máxima moderna: o funcionalismo.

Entendem-se, com facilidade, as razões da mutilação da cartilha do Movimento Moderno no cenário norte-americano. Interessava importar as contribuições europeias; suprimindo-lhes a dimensão revolucionária. Ao subalternizar a verdadeira radicalidade do Movimento – uma nova metodologia de pensar, projectar e implantar a arquitectura, encarando-a como factor social –, o «Estilo Internacional» constituiu, tão só, a sua versão domesticada, apta para consumo interno e pronta para devolver ao remetente.

Se, por um lado, o ano de 1932 sagrou a visibilidade e o apogeu da nova arquitectura, por outro, veio a traduzir-se no primeiro passo para o seu enfraquecimento. O paralelismo com o dadaísmo é notório. Quando a indústria artística absorveu e incorporou o *Dada*, declarando a anti-arte como arte, expondo-a em museus e rotulando-a como movimento artístico, o dadaísmo esgotou-se como antagonismo encerrado em si mesmo. De modo análogo, o Movimento Moderno encarnou o seu próprio arquí-inimigo: a casca estilística.

4. Desafios historiográficos em aberto

As consequências da revisão do conceito de «moderno» permanecem, em boa parte, por aplicar ao quadro arquitectónico dos regimes autoritários e totalitários⁷⁴. Mais urgente do que obter um consenso ou compromisso entre as duas interpretações do percurso do Movimento Moderno no pós-Segunda Guerra Mundial (continuidade *vs* ruptura/trans-formação da tradição moderna), seria, pois, complexificar a justificação da sua «crise» nas ditaduras modernas, durante as décadas de trinta e quarenta.

Tal itinerário historiográfico deveria contemplar, a nosso ver, a problematização, à luz do que acima se expôs, de três teses dominantes: a) a adopção de um moderno «pragmático», «superficial», «parcial» seria uma característica exclusiva dos regimes autoritários/totalitários, interessados em construir uma imagem de actualidade, sem, no entanto, querer abraçar a essência (metodológica e ideológica) do Movimento Moderno; b) a oposição entre o «fazer moderno» e o «fazer regional/nacional» nasceria da reacção dos

⁷² HITCHCOCK; JOHNSON – *El Estilo Internacional*, p. 33.

⁷³ Afirmção tecida sobre a estação de serviço da Dapolin, obra de Hans Borkowsky (Kassel, Alemanha, 1930). Cf. HITCHCOCK; JOHNSON – *El Estilo Internacional*, p. 127.

⁷⁴ Nesta linha destacam-se: ALMEIDA, Pedro Vieira de – Raul Lino, Arquitecto Moderno. In *Raul Lino. Exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 115-188; SOLÀ-MORALES, Ignasi de – Clasicismos en la arquitectura moderna. In *Inscripciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 143-157.

autoritarismos/totalitarismos ao purismo apátrida do Movimento Moderno; c) depois de um período de maior ou menor «tolerância» ao moderno, estes sistemas políticos teriam encontrado a «sua» arquitectura, aplicada com uma maior ou menor colaboração ou repressão dos «dissidentes», mas que, em todo o caso, se pautaria por uma recusa do moderno e pelo consequente «deslize» ou «retrocesso» para receitas conservadoras (o «casamento», mais ou menos forçado, da arquitectura com o meio, a história e a tradição, incluindo a inventada).

Apresentamos, em seguida, três propostas interpretativas alternativas. Notarão que elas servem de conclusão ao presente artigo. Assim acontece porque elas sintetizam as ideias fundamentais atrás expostas. Quer isto dizer que, na nossa óptica, a chave da renovação da leitura do património arquitectónico dos regimes autoritários/totalitários reside no desmontar do «Movimento Moderno» e no consequente reconhecimento de que foram múltiplos os caminhos da modernidade arquitectónica.

Em relação ao primeiro ponto, considera-se suficientemente demonstrado que a adopção parcial do catecismo do Movimento Moderno (o «moderno de fachada», o formalismo) constituiu um fenómeno de dimensões internacionais que, longe de ser uma propriedade cultivada por este ou aquele extremo do espectro político, configurou, antes de mais, um dilema interno do próprio Movimento. Recorde-se, a título paradigmático, a reacção francesa – dada à estampa, desde o início da década de trinta, nas páginas da reputada revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* – contra «le nouveau formalisme»: le formalisme des “grandes parois nues” enrobant les constructions, des pastiches “des pontons de navires [ou] des réservoirs d’eau”, des “fenêtres horizontales”, de ces bâtiments qui se présentaient “sous forme de grands cubes blancs ou colores, troués de fenêtres et de portes d’un aspect uniquement plastique”. Insistia-se então na distinção entre «[les] bons modernes (tradicionalistes) et les formalistes groupés autour de Le Corbusier»⁷⁵.

Em segundo lugar, a dicotomia entre moderno e regional/nacional não constituiu nem um exercício de retórica gerado *a posteriori* por vozes conservadoras, nem tão-pouco uma querela exclusiva de regimes políticos onde a componente nacionalista se exacerbou com particular intensidade. Pelo contrário, tal antagonismo – forjado à custa da marginalização de outras propostas modernas que se afastaram da reverência racionalista, privilegiando uma aproximação expressionista ou orgânica – começou por ser cultivado pelo próprio Movimento Moderno, reduzido, de modo estratégico, a sinónimo de «Estilo Internacional» e esvaziado, nesse preciso momento (com alguma ironia), do seu conteúdo socialista/comunista.

Por último, se a revisão do conceito de «moderno» permitiu reconhecer a modernidade de propostas que se afastaram da *tabula rasa* e se dedicaram à reutilização dos materiais locais e às reinterpretações da história e da tradição (precisamente a linha de pesquisa que seria aclamada a partir da Segunda Guerra Mundial), não podemos continuar a analisar a arquitectura dos autoritarismos/totalitarismos segundo critérios de correspondência face ao modelo (aliás utópico) do Movimento Moderno. Julgamos, por isso, pertinente equacionar a arquitectura dos regimes ditatoriais do século XX como uma via alternativa

⁷⁵ Artigo de Marie Dormoy publicado em Dezembro de 1931 na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. O referido artigo é analisado, por ocasião do 60.º aniversário do periódico, por Jean-Claude Vigato em *Architecte d'aujourd'hui ou artiste? L'Architecture d'Aujourd'hui*. Paris. N.º 272 (Dez. 1990) p. 66.

de modernidade que, não rejeitando globalmente as bandeiras do Movimento Moderno (novas possibilidades técnicas e uma metodologia associada a noções de progresso e eficácia), o procurou «nacionalizar». Por outras palavras, conquanto seja possível questionar a forma mais ou menos crítica com que os regimes autoritários/totalitários concretizaram o «matrimónio» da arquitectura com o meio e a tradição, cumpre reconhecer que este itinerário de pesquisa e trabalho não constituiu um apanágio seu. Pelo contrário, foi comum a outras famílias de arquitectura moderna que se distanciaram do «Estilo Internacional», justamente aquelas que a historiografia e a crítica da arquitectura recuperaram e valorizaram quando se tornou evidente a crise do Movimento Moderno.

Urge, assim, complexificar a visão que descreve um salto de um estágio caracterizado por um antagonismo de trilhos (a-história *vs* historicismo) para um momento de pacífica reconciliação. O modelo fornecido pela geometria euclidiana – duas rectas ou nunca se cruzam (paralelas) ou se tocam apenas uma única vez (intersecção num ponto) – é, neste caso, um fraco recurso para explicar a realidade histórica. O acordo entre ambos os caminhos foi sendo testado e praticado – com um grau superior ou inferior de liberdade de experimentação; com um maior ou menor posicionamento crítico; com objectivos mais ou menos desalienantes – antes da década de cinquenta e nos diversos horizontes político-ideológicos.