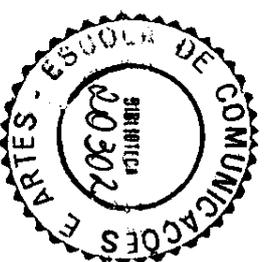


**quando
o moderno
não era
um estilo
e sim
uma causa**

anatole kopp

Nobel • Edusp



Agradecimentos	9
Prefácio à edição brasileira	11
Introdução	13
<i>Capítulo I</i>	
Um estilo ou uma causa? ou a quem pertence o mundo?	15
<i>Capítulo II</i>	
Do Império alemão à República de Weimar	26
<i>Capítulo III</i>	
Em direção ao sol, em direção à liberdade	42
<i>Capítulo IV</i>	
A reconstrução do modo de vida na URSS. Dos anos vinte aos anos trinta	74
<i>Capítulo V</i>	
Um meio ambiente para mudar a vida	98
<i>Capítulo VI</i>	
A França; Le Corbusier e dois ou três outros	118
<i>Capítulo VII</i>	
A cidade funcional. De Moscou a Atenas ou as esperanças frustradas ..	146
<i>Capítulo VIII</i>	
"Vejo um terço da Nação mal alojada, mal alimentada, mal vestida" 162	
<i>Capítulo IX</i>	
Meu nome é William Edwards	181
<i>Capítulo X</i>	
Emigração de arquitetos. Arquitetura da emigração	204
Conclusões	249

É proibida a reprodução.

Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida sem a permissão por escrito dos editores através de quaisquer meios: xerox, fotocópia, fotográfico, fotomecânico. Tampouco poderá ser copiada ou transcrita, nem mesmo transmitida através de meios eletrônicos ou gravações. Os infratores serão punidos através da Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973, artigos 122-130.

AGRADECIMENTOS

Cada um daqueles cujo nome se segue me deu sua ajuda. Quero agradecer a todos, mas também deixar claro que sou o único responsável pelas idéias aqui apresentadas.

Joëlle AUBERT YONG, professora de russo, Paris; Dore ASHTON, The Cooper Union, New York; Edith AUJAME, arquiteta, Paris; Roger AUJAME, Fundação Le Corbusier, Paris; Shulamit BAR ZEMAR, estudante, Jerusalém; Eva BERARD ZARZYSKA, Escola de Línguas Orientais, Paris; Hans BLUMENFELD, arquiteto, Toronto; Frédérique BOUCHER, Ministério do Urbanismo, Paris; Alvin BOYARSKY, Associação de Arquitetura, Londres; Loraine BROWN, Georges Masson University, Fairfax; Jane CHASE, Centro Nacional da Pesquisa Científica, Paris; Catherine COOKE, The Open University, Cambridge; Jean-Louis COHEN, Unidade Pedagógica de Arquitetura n.º 1, Paris; Lois CRAIG, M.I.T., Cambridge; Eric DLUHOSCH, M.I.T., Cambridge; Mounette DUTHILLEUL, Paris; Marc EMERY, L'Architecture d'Aujourd'hui, Paris; Marina EPSTEIN ROSNER, Technion, Haifa; Lise FONTAINE JACOB, professora de russo, Paris; Jean-Pierre GIORDANI, Universidade de Paris VIII; Daniel HAVKIN, Technion, Haifa; Gilbert HERBERT, Technion, Haifa; Heintz HIRDINA, historiador da arquitetura, Berlim, R.D.A.; Karin HIRDINA, Universidade Humboldt, Berlim, R.D.A.; Alger HISS, New York, EUA; Jean JEROME, Paris; Stéphane JONAS, Universidades de Estrasburgo; Carmen JUNG, arquiteta, Berlim-Oeste; Kurt JUNGHANN, Universidade Humboldt, Berlim, R.D.A.; Nadieja KRACHENINNIKOVA, arquiteta, Moscou; Christine KUTSCHKE, Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar; Hélène LARROCHE, Centro G. Pompidou, Paris; Yoram MAJOREK, Arquivos Sionistas, Jerusalém; Victor NEKRASSOV, escritor, Paris; Anne PAPART, Universidade de Helsinki; Danièle PAULY, Escola de Arquitetura de Estrasburgo; Ruth PICKER, Jerusalém; Leonid POUZIS, economista, Moscou; Ulrich REINISCH, Universidade Humboldt, Berlim, R.D.A.; Ruth RIGBY, Universidade de Jerusalém; Lillette RIPERT, professora, Marselha; Elsa ROLLWAGEN, Universidade de Paris VIII; Clara SCHIEFER, Universidade de Paris VIII; Christian SCHADLICH, Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar; Claude

*Eu conto porque é velho,
e assim arrisca-se a ser esquecido
ou considerado como válido
somente para o passado.
Mas não são inúmeros aqueles
para quem tudo isso é novo?*

Berthold Brecht

SCHNAIDT, *Unidade Pedagógica de Arquitetura n.º 1*, Paris; Oleg SCHVID-KOVSKI, *Instituto de História das Artes*, Moscou; Lotte SCHWARZ, *educadora*, Paris; Emanuel TALL, *Movimento Unificado de Kibutz*, Tel Aviv; Klaus-Jürgen WINKLER, *Hochschule für Architektur und Bauwesen*, Weimar; Dietrich WORBS, *arquitecto*, Berlim-Oeste; Rebecca ZURIER, *historiadora da arte*, Washington.

A preparação deste livro beneficiou-se do apoio material dos seguintes organismos: *Direção de Arquitetura do Ministério do Urbanismo e da Habitação*, Paris; *Kennan Institute for Advanced Russian Studies*, Washington D.C. *Center for Advanced Studies in the Visual Arts*, Washington D.C. *Graham Foundation*, Chicago.

As seguintes Bibliotecas e Centros Ide Documentação foram utilizados: *Bibliothèque Nationale*, Paris; *Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts*, Paris, *Fondation Le Corbusier*, Paris; *Bibliothèque Marxiste de Paris*; *Bibliothèque du Congrès*, Washington D.C.; D.C.; *New York Public Library*; *M.I.T. School of Architecture Library*; *Cambridge Bibliothèque Lenine*, Moscou; *Bibliothèque de l'Université Humboldt*, Berlim, R.D.A.; *Bauhaus Archiv*, Berlim-Oeste.

A. K.

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Eu tive a sorte de conhecer a maior parte dos países europeus. Em alguns casos tratou-se de simples visitas; em outros, as circunstâncias de meu nascimento e os imprevistos da vida na Europa da minha época fizeram com que eu vivesse em alguns desses países, cuja língua aprendi. Conheci também os Estados Unidos da América, primeiro como estudante, depois como militar e finalmente como pesquisador. E em todos esses países esforcei-me para ver a maior parte das realizações dessa arquitetura que, quase três quartos de século após seu nascimento, continuamos — e não sem razão — a chamar de "moderna".

Mas a América Latina continuava sendo uma desconhecida para mim e os poucos números das revistas de arquitetura francesas consagrados ao Brasil (essencialmente aos edifícios monumentais de sua capital) contribuíram muito pouco para informar-me sobre o assunto.

Essa ignorância acaba de ser sanada.

Acabo de passar quase três meses no Brasil, convidado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para uma série de cursos. O presente livro, que eu concluí pouco antes de partir para o Brasil, constituiu a linha mestra de meu curso na FAU. Minha estadia no Brasil permitiu-me entrar em contato com certos aspectos da arquitetura brasileira, tanto de hoje quanto do passado, bem como com algumas das pessoas que a fazem e que a ensinam. Graças a eles, esse período foi para mim rico em satisfações e ensinamentos, tanto arquitetônicos quanto humanos. Sendo assim, muito obrigado a todos!

Anatole Kopp

INTRODUÇÃO

"De um lado do abismo, encontramos o sistema decrépito do pensamento europeu — um ecletismo sem fundamento, que dispõe sempre de milhares de receitas artísticas — pronto a buscar a verdade em qualquer lugar, desde que seja no passado.

Do outro lado abre-se uma nova via, que ainda é preciso desbravar, terras desconhecidas que é preciso colonizar.

A concepção de mundo do arquiteto contemporâneo forja-se no contato com sua época para que se elaborem os *novos métodos do pensamento arquitetônico*."

M. Ia. Guinzburg

In: *Sovremennaia Arkitektura*, n.º 4, 1926 (Moscou).

Este livro não pretende ser objetivo. Ele é — admito — a expressão de uma atitude que poderia ser qualificada como passional. Passional em relação àquela arquitetura que no decorrer dos anos vinte e trinta era chamada de "moderna" por razões cronológicas e que continua a ser chamada assim — quase três quartos de século após seu nascimento, por hábito sem dúvida, mas também e sobretudo porque o início do século vinte, e particularmente os anos que se seguiram à primeira guerra mundial, viram aparecer idéias, projetos sociais, correntes culturais e movimentos políticos dos quais se ouve periodicamente dizer que estão mortos e que os problemas que eles pretendiam resolver foram resolvidos por outros meios já há algum tempo.

Mas ao examinar de perto, o que se vê é que não foram resolvidos ainda os problemas que assim se pretendiam, e que a "modernidade", tal como concebida nos anos imediatamente após a guerra (a primeira, claro), é em muitos aspectos ainda a "modernidade" de hoje, se não pelas respostas que ela fornecia em seu tempo, ao menos pelas questões que ela colocava e que ainda se colocam atualmente.

Pois quem pode afirmar que no decorrer desses três quartos de século resolvemos os problemas da habitação, da vida nas cidades, do lazer, dos transportes ou da localização planejada dos locais de moradia e trabalho, para não falar das relações sociais antagonistas, antagonismos esses que se inscrevem no espaço e contribuem para modelá-lo? Essas questões dizem respeito à imensa maioria da população de nosso planeta, ao seu futuro; e foram o objeto da reflexão apaixonada de numerosos arquitetos e urba-

UM ESTILO OU UMA CAUSA? OU
A QUEM PERTENCE O MUNDO?

nistas nos anos vinte e trinta. Sem solução, apaixonam ainda. Donde a minha atitude um pouco passional, que alguns leitores poderão reprovar neste livro. Mas é possível ficar frio ao evocar o grande combate sócio-arquitetónico das décadas que se seguiram à grande guerra? Não creio.

Este livro *não* é uma História da Arquitetura Moderna. Elas já existem e não me pareceu necessário escrever outra. Depreender-se-á da leitura que áreas inteiras do que se convencionou chamar de história da arquitetura moderna sequer são evocadas. Os arquitetos e os urbanistas, os críticos, os sociólogos, os economistas dos quais trataremos nas páginas que se seguem são aqueles para quem a arquitetura "moderna" não era apenas formas depuradas e técnicas contemporâneas, mas também e sobretudo a tentativa de participar, ao nível da construção do ambiente, na transformação da sociedade.

Este livro foi escrito em 1985/1986. Ainda há pouco tempo admitia-se geralmente que, entre a arquitetura "moderna" das décadas de vinte e trinta e as preocupações sociais e políticas dos meios "progressistas" da época, existiam relações de causa e efeito e que, de certa maneira, uma era a expressão da outra no domínio do ambiente. Todos os meios de comunicação — da imprensa especializada em arquitetura até a televisão — nos dizem hoje que isso não era verdade e que o único objetivo real dos "modernos" era articular entre si paralelepípedos erguidos sobre pilotis, repetindo assim "em grande escala" os jogos arquitetónicos de Malevitch. Todo seu discurso sociopolítico teria sido apenas uma maneira de impressionar, de conseguir que o poder do momento lhes fizesse encomendas. O objetivo deste livro é mostrar que não foi assim, e que aqueles que com justiça devem ser chamados de "modernos" eram exatamente o que aparentavam ser.

Para essa demonstração que procuro fazer, apóio-me apenas sobre exemplos de alguns países europeus; sobre os dos Estados Unidos de uma determinada época — a do New Deal — e da Palestina, hoje Israel. Existem exemplos em outros países; refiro-me em especial à Tchecoslováquia, Polónia, Holanda e Hungria. Quando esses exemplos forem estudados, acredito que confirmarão as teses defendidas neste livro.

Anatole Kopp
Paris/Bonnieux

Salvo indicação em contrário, as traduções do russo para o francês são de Anatole Kopp, Joëlle Aubert Yong e Lise Fontaine Jacob. As traduções do alemão para o francês e do inglês para o francês são de Anatole Kopp, exceto as do alemão devidas a Claude Schnaidt e indicadas como tal nas notas.

Se examinarmos o que se constrói hoje, o que se mostra nas exposições, o que se publica nas revistas especializadas e até mesmo na grande imprensa, podemos considerar que a arquitetura — como na "*Belle Époque*" da Escola de Belas Artes — não é mais do que um simples jogo de formas e volumes. Nas explicações que cada vez mais arquitetos nos fornecem a respeito de suas obras (ou que os seus comentadores fornecem por eles) reina o mais completo mistério sobre o que se passa no interior delas. Ao que parece, o uso a se fazer de um edifício limita-se à sua observação do exterior. Quanto à arquitetura "moderna", ela nos é apresentada cada vez mais como sendo apenas o cenário das "utopias sociais" das primeiras décadas do século XX e sobretudo — sabe-se agora — "o horror escondido no coração dessas utopias".⁽¹⁾ Por que eternamente só querer ver "Les Minguettes"⁽²⁾ ou "Pruitt-Igoe"⁽³⁾? Por que tentar fazer crer que as operações desse tipo, todas datando de depois da Segunda Guerra Mundial, constituem o único produto autêntico da arquitetura "moderna"?

Não são essas realizações, edificadas durante os anos cinquenta e sessenta sob a pressão conjunta das necessidades habitacionais do pós-guerra e dos apetites financeiros dos especuladores imobiliários, que podem testemunhar sobre as intenções e ideais da "arquitetura moderna". E às suas realizações autênticas que é preciso retornar, realizações inseparáveis do contexto histórico da época, a do entre as duas guerras mundiais.

Parece que estamos hoje no domínio do pensamento arquitetural, de volta à situação que existia antes do surgimento do Movimento Moderno. Vários arquitetos entravam numa evolução em marcha à ré que os conduziu, depois de maio de 1968 aos dias de hoje, a percorrer em passos largos as etapas que separam a crítica caricatural esquerdista-marxista da arquitetura como expressão exclusiva do poder dos monopólios, característica do período de sessenta e oito, às favelas como forma superior da liberdade e da vontade criadora "das massas" e, daí, passando pela "Arquitetura sem Arquiteto", pelo "Faça você mesmo", pela exaltação da cidade antiga (mas esquecendo seus miasmas, seu lixo e suas epidemias), pela recusa do progresso técnico, pelos jogos de palavras e trocadilhos arquitetónicos do "Pós-Modernismo" ao "Neoclassicismo", chegando — e sem dúvida essa é apenas uma etapa provisória — à arquitetura considerada exclusivamente sob seus aspectos plásticos, sem nenhuma referência a qualquer programa funcional e aos valores de uso das construções.

Parece então chegado o momento de voltar a falar nesse movimento que, durante os anos vinte e trinta, na agitação do pós-guerra, viu um pe-

queno número de arquitetos dispersos pelo mundo, mas unidos em torno de certo número de idéias-força, empreender o que foi uma verdadeira revolução arquitetônica (revolução que, aliás, na mesma época ocorreu em todos os domínios da cultura) e para os quais o "moderno" não era um *estilo* mas sim uma *causa*.

O que há em comum, à primeira vista, entre Bruno Taut, Hannes Meyer e Walter Gropius na Alemanha; André Lurçat e Le Corbusier na França; Moiseï Guinzburg, os irmãos Vesnine e Ivan Leonidov na URSS? Sem dúvida, todos eles surgiram na cena da arquitetura na década de vinte, mas o mesmo pode ser dito de vários de seus adversários; assim, não são as datas que importam, mas a idéia que aqueles que seriam os militantes e pioneiros da nova arquitetura faziam de seu papel numa sociedade que acabava de assistir, assistia e assistiria ainda a profundas transformações.

Entre a revolução industrial dos séculos XVIII e XIX e a revolução econômica, social e política de Outubro de 1917 na Rússia, o modo de produção havia mudado. O que Le Corbusier chamara de "Sociedade Maquinista" estruturara uma categoria social que a imensa maioria dos arquitetos se obstinava em ignorar, mas a qual a vanguarda arquitetônica considerava com razão como sua clientela potencial, não enquanto indivíduos, mas enquanto grupo social ocupando um lugar preciso na sociedade. Nas tomadas de posição desse grupo, através da expressão de suas necessidades elementares e imediatas, mas também através de suas utopias que, como as de Fourier⁽⁴⁾ ou de Tchernychevski⁽⁵⁾, descreviam não só a sociedade ideal do futuro, mas também seu meio ambiente construído, o que se exprime são necessidades de "massa" às quais só uma produção arquitetônica também de "massa" pode tentar responder. Assim se passou de uma arquitetura reservada às realizações únicas e excepcionais à arquitetura aplicada à solução das necessidades desse novo cliente coletivo constituído basicamente dos trabalhadores nas indústrias e escritórios.

« O contexto econômico, social e político no qual aparece essa ideologia "moderna" na arquitetura e no urbanismo deve ser levado em conta. É o contexto do pós-guerra de 1914-1918. Na Rússia, a Revolução de Outubro de 1917 levou os bolcheviques ao poder, que passava assim às mãos dos representantes daqueles para quem não existia até então nem arquitetura nem urbanismo. Na Europa Ocidental regiões inteiras estão em ruínas. Os sobreviventes do grande massacre esperam que com a volta da paz a vida seja melhor. A Terceira Internacional reagrupa a vanguarda do movimento operário para o qual a revolução russa constitui de agora em diante um modelo universal. Em todos os países da Europa atingidos pela guerra desenvolvem-se vastas campanhas reivindicando uma vida melhor, uma transformação das relações sociais. Grandes parcelas da população acreditam na iminência de transformações sociais e políticas fundamentais. Na Hungria, na Alemanha, faltou pouco para que essas transformações se realizassem e a repressão que se seguiu a esses fracassos avivou a vontade de mudar. Dessa época freqüentemente tenta-se reter apenas o aspecto dos "anos loucos", da busca desenfreada de prazeres após o grande pavor da guerra, que é um dos componentes do estilo "Arts-Déco". Mas o outro aspecto, o da crença profunda nas transformações iminentes, foi sem dúvida

alguma mais importante entre as massas despossuídas e entre certos intelectuais (entre os quais arquitetos e urbanistas) que nesse momento se aliaram ao movimento operário.

É nesse contexto que aparecem os "funcionalistas", o "Novembergruppe", na Alemanha; Le Corbusier e o movimento do "L'Esprit Nouveau", na França. É a revolução que proporciona aos futuristas russos um campo de ação política e social. A Casa *Dominó* foi concebida por Le Corbusier:

"Sob a impressão das devastações causadas pela guerra na região de Flandres. Esse esqueleto em concreto armado deveria permitir uma reconstrução rápida, enquanto que os apartamentos seriam instalados pelos habitantes segundo suas necessidades."⁽⁶⁾

Para Gropius, para toda a equipe da Bauhaus, mas também para toda uma série de arquitetos alemães que dela não eram membros, as circunstâncias políticas e sociais do pós-guerra são determinantes nas tomadas de posições arquitetônicas e urbanísticas que adotam. É uma prefeitura social-democrata, a de Frankfurt, que dará a Ernst May a possibilidade de realizar alojamentos numa escala e seguindo métodos inéditos até então; o holandês Mart Stam estabelece ligações com os arquitetos "racionalistas" soviéticos; André Lurçat, próximo ao partido comunista e membro da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários (AEAR) irá trabalhar na URSS, assim como os suíços Hannes Meyer e Hans Schmidt, o que será feito também por Ernst May após sua experiência em Frankfurt; Moholy-Nagy que vive a revolução húngara de 1919 integra-se à Bauhaus; Victor Bourgeois será um dos arquitetos do movimento operário belga e um ardente entusiasta dos "Construtivistas" russos. Mesmo na distante América as primeiras realizações de habitações ditas "sociais" aparecerão no quadro da política do P.W.A. (Public Works Administration) durante o período mais socializante da história dos EUA, o do New Deal, o passo que, perseguidos por Hitler, numerosos alunos da Bauhaus irão exercer suas atividades na Palestina.

Na França, o nível relativamente baixo de urbanização e industrialização detém a tomada de consciência desses problemas por um maior número de pessoas, mas os arquitetos franceses do movimento "moderno", que se contam nos dedos da mão, não desistem de imaginar soluções arquitetônicas e urbanas para uma demanda que ainda não se expressa, mas que pressentem próxima. Sem dúvida, entre a URSS — onde um projeto global de reconstrução de toda a sociedade é desencadeado e no qual a arquitetura e o urbanismo constituem instrumentos entre outros — e a França — onde as circunstâncias isolam os novos arquitetos nas áreas de experimentação ou da produção, as diferenças são grandes, mas também existem pontos em comum: o papel predominante reservado à indústria na produção arquitetônica e artística, em detrimento do artesanato; a pesquisa de soluções de massa para as necessidades de massa; a crença nas virtudes pedagógicas do ambiente construído considerado como um instrumento de transformação social — como um "condensador social" dirão os arquitetos da vanguarda soviética — mas sobretudo a fé na iminência das transformações sociais. Esse é um dos pontos essenciais da ideologia "progressista" da década de vinte: o mundo mudará radicalmente, e logo uma sociedade

mais justa, mais fraterna, mais igualitária surgirá das ruínas da antiga; quando Aragon escreve:

"E eu estava entre eles compartilhando sua cólera
Acreditando que a aurora se aproximava a cada sombra mais clara,
A cada passo dentro da noite acreditando no desenlace".⁽⁷⁾

É essa espera e essa esperança que ele exprime. É nessa espera e considerando essas esperanças que os arquitetos de vanguarda das décadas de vinte e trinta, alguns mais conscientemente, outros sem dúvida menos conscientemente, preparam-se no papel ou experimentando em escala real as soluções que eles acreditavam ser as da nova sociedade em gestação.

A arquitetura moderna é esses Siedlungen — o termo grandes conjuntos ainda não fora inventado — que agrupavam na Alemanha e na Áustria, ao redor de infraestruturas sociais, culturais e técnicas, centenas e às vezes milhares de habitações populares. Eram o resultado do pensamento social progressista alemão do século XIX e começo do século XX, que de Bebel a Rosa Luxemburgo esboçara não só os princípios de organização de uma outra vida política, econômica e cultural diferente, mas também uma idéia da vida cotidiana livre das convenções e aberta para o futuro, em oposição àqueles impostos pelas "Mietskasernen" (casas para alugar das grandes cidades alemãs). "Utopia social" em alguns de seus aspectos é verdadeira, mas experimentada e realizada na primeira "Cidade-Jardim" ("Garden Town") alemã (Hellerau, perto de Dresde), nos imóveis com cozinha coletiva construídos por iniciativa dos sindicatos antes da Primeira Guerra Mundial e, enfim, no vasto espaço social, verdadeira contra-sociedade em certa medida auto-suficiente, constituído pelo poderoso movimento operário alemão já de antes da guerra de 1914-1918.

Esses conjuntos em Berlim, Dessau, Frankfurt, Hamburgo, Magdeburgo e vários outros lugares, dos quais os arquitetos chamavam-se Bruno Taut, Martin Wagner, Walter Gropius, Mart Stam, Otto Hasler, Fred Forbat, Ernst May, Hans Scharoun, etc., foram construídos entre 1926 e 1931. Por que os críticos atuais da arquitetura "moderna" não os revisitam antes de condenar toda a arquitetura "moderna" a partir dos poucos exemplos que eles conhecem (ou que escolheram deliberadamente)? É verdade que a linguagem formal desses conjuntos não testemunha "essa vontade de tornar porosas formas tão plenas e desabrochadas que ao vê-las não podemos deixar de pensar nas belas empregadas pesadas, lentas, de André Hardelet".⁽⁸⁾ Ela testemunha, ao contrário, sobre a vontade de dar aos habitantes dos cortiços industriais alemães condições de vida decente, expressa tanto pela forma geral dos conjuntos quanto por suas formas propriamente arquitetônicas, tanto pela arborização e arranjos paisagísticos como pela pesquisa cromática de interiores e exteriores, particularmente cuidada em um arquiteto como Bruno Taut, assim como pelo estudo aprofundado de cada um dos detalhes que pudesse contribuir para a melhoria da vida cotidiana, cujos aspectos materiais não faziam esquecer a dimensão psicológica e emocional.

Os arquitetos dos Siedlungen alemães tentaram resolver o problema da habitação de massas (um termo pelo qual devemos pedir desculpas, sem dúvida, tanto ele pode parecer vulgar e prosaico para certas pessoas); para isso usaram técnicas que na época ainda eram novas, aumentando assim a

produtividade e diminuindo os prazos e custos; colocaram ao serviço da população equipamentos coletivos que substituíam certos utensílios domésticos, então inacessíveis à maioria das famílias, e trouxeram para o conjunto dos usuários esses elementos da natureza dos quais é de bom-tom zombar atualmente — o ar puro, o sol e o verde — tão tragicamente ausentes das habitações operárias da Grande Berlim, dessa Berlim de pedras, a "Steineres Berlin" que Werner Hegeman descreveu como a maior "Mietskasernestadt" do mundo⁽⁹⁾, com seus pátios interiores sucessivos de cinco metros de largura por seis andares de altura, seus quartos enterrados no subsolo e sua média de 4,5 habitantes por cômodo, mas com — obrigado, senhores arquitetos da Berlim Imperial — fachadas molduradas e impecavelmente alinhadas ao longo de ruas sem sol e sem luz, é verdade, mas não sem essa famosa urbanidade tão cara aos criadores de hoje, aos propagandistas da "Cidade européia de pedra" que é necessário conservar, restaurar e reparar.

Esses arquitetos não tinham por objetivo a realização de uma obra-prima pessoal, mas a edificação em grande escala de tudo aquilo que os habitantes da cidade de pedra sempre estiveram privados. Era normal portanto que as concepções arquitetônicas ligadas a essa nova maneira de construir seguissem no essencial as linhas políticas da esquerda da época, que houvesse colaboração para atingir um objetivo comum. São as municipalidades socialistas que edificam a maior parte dos conjuntos "modernos", os sindicatos operários sendo parte integrante das cooperativas de habitação e construção e é a esquerda (*comunistas inclusive*) que apoiará a Bauhaus de Weimar no parlamento de Thuringe, e a condenação por Gropius de "todos os partidos políticos"⁽¹⁰⁾ em nada muda o fato de que os partidários do progresso social e político foram também os que sustentaram uma arquitetura voltada para a satisfação da grande massa de usuários potenciais.

Quando a Revolução de Outubro de 1917 abolira, durante os "Dez Dias que Abalaaram o Mundo"⁽¹¹⁾, o regime imperial, parecia que a revolução política era relativamente fácil de ser realizada e que o velho aparelho de Estado obscurantista e corrompido opusera apenas uma fraca resistência às forças da Revolução. Mas, após o triunfo destas, faltava realizar uma tarefa infinitamente mais complexa: dar ao povo russo, grosseiro, inculto, em sua maioria camponês, uma cultura nova à altura da Revolução e do projeto de sociedade que ela implicava. Esse conceito de "cultura" adquiriu, entre os teóricos dos anos vinte, um sentido bem mais amplo do que tinha habitualmente. Longe de se limitar à simples aquisição de conhecimentos, o que se chamava durante os anos vinte, na URSS, de "revolução cultural", abrangerá todas as áreas da vida.

"Em que consiste hoje nossa tarefa, o que devemos aprender em primeiro lugar, em que direção devemos tender? É preciso aprender a trabalhar bem — com precisão, com limpeza, com economia. Precisamos desenvolver a cultura do trabalho, a cultura da vida, a cultura do modo de vida"⁽¹²⁾.

É esse conceito fundamental de "cultura do modo de vida" que estará na base de todas as teorias arquitetônicas e artísticas da década de vinte. É ele que faz nascer na arquitetura formas de habitação inteiramente novas e fundadas sobre as idéias que os revolucionários — alguns deles, pelo

menos — faziam da sociedade do futuro. Para construir essa sociedade, fundada, como tinham explicado todos os teóricos do socialismo, sobre novas relações de produção, resultantes da apropriação coletiva das máquinas, indústrias, instrumentos de comércio e bancos, mas fundada também sobre novas relações entre os indivíduos, os grupos sociais e os sexos, era indispensável transformar os hábitos e os comportamentos forjados pela sociedade antiga. A revolução cultural assumia por isso o aspecto de uma ação deliberada no domínio do que na Rússia era chamado de "BYT" ou "Modo de vida", e a "Reconstrução do modo de vida" era uma das tarefas prioritárias a que se impuseram os artistas em geral e os arquitetos em particular. Para os arquitetos modernos, que na URSS se proclamaram "construtivistas", a habitação antiga era reflexo da antiga célula familiar e do papel desta última dentro da sociedade. Ela devia, segundo eles, ser substituída por uma nova forma de alojamento que seria ao mesmo tempo uma imagem das novas relações humanas e o molde que contribuiria para criar essas novas relações. Assim deveria surgir o que Moisei Guinzburg chamava "um novo organismo arquitetural", o "Dom-Kommuna" ou Casa Comunitária.

Não é, portanto, um objetivo formal que os arquitetos modernos da União Soviética objetivavam. O que os interessará em primeiro lugar não será inventar formas originais e inéditas, ou copiar o Ocidente, acusações que lhes serão feitas quando, no decorrer dos anos trinta, o processo do movimento moderno acontece em arquitetura, assim como em todos os outros domínios da cultura. As formas tornadas possíveis pela utilização das técnicas e materiais surgidos com a Revolução Industrial serão para eles antes de tudo instrumentos, ferramentas dessa "reconstrução do modo de vida" da qual eles se consideram, em igualdade com outros militantes da cultura e da política, como os operários especializados.

"Na altura do décimo aniversário de Outubro — informa a revista dos arquitetos construtivistas "Sovremennaja Arkhitektura" (Arquitetura Contemporânea) — a atividade do construtivismo (está) claramente definida e consiste, para o arquiteto contemporâneo, na criação dos novos condensadores sociais de nossa época. (...) O construtivismo se dispõe a desenvolver sua atividade sobre a base dessa finalidade social e de uma cultura arquitetônica de alto nível." (13)

Em 1925 será constituída em Moscou uma organização que agrupa os arquitetos que se intitulam "construtivistas", agrupamento esse que se dá com base num programa de ação e numa plataforma teórica que será publicada no primeiro número da "Arquitetura Contemporânea". Essa nova associação — a União dos Arquitetos Contemporâneos — será uma organização militante por um "novo modo de vida socialista" e sua tradução arquitetônica. Ela fará reuniões regulares, organizará exposições, manterá relações com diversas organizações ou personalidades progressistas estrangeiras, entre elas a Bauhaus e Le Corbusier. Em nenhum país a ação política e social da arquitetura afirmar-se-á com tanta força quanto no decorrer do período "moderno" da arquitetura soviética.

A França não conheceu as transformações políticas e econômicas da Rússia, e nem mesmo aquelas, menos fundamentais, ocorridas na Alemanha. O movimento "moderno" nunca teve nela a importância que teve nesses dois países. O imediato pós-guerra foi relativamente calmo e a crise

econômica do início dos anos trinta infinitamente menos violenta que na Alemanha, devido, sem dúvida, ao caráter mais rural e menos industrializado do país. E o movimento "moderno" que na URSS e na Alemanha foi feito por grupos de profissionais — mesmo se esses grupos foram sempre minoritários dentro das suas profissões — na França foi, essencialmente, obra de duas personalidades: Le Corbusier (associado na prática arquitetônica a seu primo Jeanneret) e André Lurçat. Outros arquitetos franceses são, é verdade, classificados entre os "modernos": Mallet-Stevens, Roux-Spitz, o decano Auguste Perret e alguns outros. Mas neles o "moderno" se limita à busca de formas novas e à utilização de técnicas e materiais contemporâneos, o que os situa em uma categoria diferente dos arquitetos "modernos", no sentido que tinha essa palavra para Gropius ou Hannes Meyer, para Guinzburg ou os irmãos Vesnine.

Nem Le Corbusier, nem André Lurçat chegaram a constituir ao redor deles um grupo permanente. O escritório de Le Corbusier foi mais um ponto de passagem para estagiários estrangeiros do que um espaço de reflexão (o que acontecia, em certa medida, após a Segunda Guerra Mundial); quanto ao atelier-escola fundado por André Lurçat, ele não durou o tempo suficiente para exercer uma influência efetiva. São portanto essas duas pessoas que, na França, representarão a arquitetura "moderna" no sentido que atribuímos a esse termo.

Na Polônia, na Tchecoslováquia, na verdade na maior parte dos países da Europa, pequenos grupos de arquitetos questionarão o conceito tradicional da profissão; esse movimento se estenderá até a longínqua Palestina, onde os imigrantes vindos da Europa tentarão construir um "projeto de sociedade" que alia certos aspectos das utopias pré-revolucionárias russas com os princípios arquitetônicos importados da Alemanha e da Europa Central. Sobre esse assunto, o arquiteto de origem alemã Richard Kauffmann, que, de 1920 até sua morte em 1958, consagrará o essencial de sua atividade ao estudo dos novos estabelecimentos agrícolas coletivos (Kibbutz) que aliam uma nova concepção da vida em sociedade a uma prática agrícola de vanguarda em um quadro arquitetônico adaptado e expressando essas concepções, escreverá:

"Eles (esses estabelecimentos) surgiram diretamente do entusiasmo e da livre vontade de nosso povo, tanto tempo sem lar, e que quis reconstruir sua antiga residência em condições de justiça social e em liberdade." (14)

Em 1977, sob o patrocínio do Conselho da Europa, foi inaugurada em Berlim-Oeste uma grande exposição intitulada "Tendências dos Anos Vinte". Essa foi a última vez onde esse período tão difamado depois e frequentemente apresentado como a fonte primária dos processos arquitetônicos do pós Segunda Guerra Mundial foi considerado, sem reservas, positivo. Mas aparecia ao mesmo tempo destacado de seu contexto histórico, tratado como um movimento puramente artístico. As poucas fotografias de desempregados, de sopas populares ou de espartakistas em armas constituíam apenas um cenário, nada articulado com o conteúdo da exposição nem às explicações dadas às "Tendências" que, segundo ela, foram as dos anos vinte. No mesmo momento e na mesma cidade abria-se outra exposição, mais modesta, mas cobrindo o mesmo período (apenas na Alemanha). Retomava o título de um filme alemão de antes da guerra consagrado

à Berlim dos anos vinte, do desemprego e da miséria: "Wem Gehört die Welt?" (A quem pertence o mundo?)⁽¹⁵⁾

A quem pertence o mundo? Essa era uma das questões centrais dos anos vinte; a quem pertence e a quem irá pertencer? Para muitos pioneiros da nova arquitetura, a resposta era clara: ao povo, às massas, aos trabalhadores, ao maior número. Sob essas variações terminológicas se escondiam a idéia comum da transformação social iminente ou em curso e a ascensão da arquitetura a funções novas e superiores. A exemplo de Marx, para quem a filosofia que se havia limitado a descrever o mundo iria contribuir para transformá-lo, os criadores artísticos da vanguarda dos anos vinte, entre eles os arquitetos, acreditavam que a arte, a arquitetura e a organização urbana deixariam de ser um reflexo da sociedade existente para se tornarem um dos instrumentos privilegiados de sua reconstrução.

É nesse sentido que se inclinam na URSS os "artistas produtivistas" membros da Frente de Esquerda da Arte (Levyi Front Iskusstva) que se exprimem através da revista LEF, dirigida por Vladimir Maiakovski. Para eles, a arte não deve mais se limitar a descrever a vida; ela deve organizar a própria vida. "O modo de vida é nossa nova frente", dizem eles. Eles militarão por "uma arte-organização da vida".

Para alguns adeptos do marxismo ortodoxo, essa concepção de uma "arte-organização da vida", essa arquitetura à imagem de uma sociedade que ainda não existe, parece ser contrária ao que é uma das teses centrais da estética marxista, a do "reflexo", segundo a qual a obra de arte só poderia ser o reflexo da sociedade existente e não poderia, portanto, representar a do futuro e menos ainda contribuir para sua instauração.⁽¹⁶⁾ Se acrescentarmos a essa idéia limitadora do papel da arte na sociedade esse outro pressuposto do marxismo ortodoxo segundo o qual a sociedade só se coloca os problemas que ela pode resolver em um dado momento, chegaremos necessariamente à conclusão de que aqueles que acreditavam poder prever as necessidades sociais futuras e imaginar estruturas construídas que seriam ao mesmo tempo sua imagem e molde, eram utopistas, sonhadores, simpáticos e generosos talvez, mas que certamente não perceberam os verdadeiros problemas, assim como antes deles os socialistas chamados de "utópicos" por aqueles que se proclamaram depositários de um socialismo que qualificaram de "científico".

Não entraremos aqui nesse debate teórico. O que parece importante, voltando ao problema desses arquitetos de entre as duas guerras, é que eles acreditavam nessas idéias, se colocaram do lado daqueles que queriam transformar o mundo e pensaram que essas transformações necessitavam de novas formas arquitetônicas e urbanas. Os "condensadores sociais" dos arquitetos soviéticos, as Casas Comunitárias, os clubes operários, as indústrias transformadas segundo L. Lissitzky em pólos da nova cultura, não são o reflexo da sociedade soviética tal qual ela existia quando esses "novos organismos arquitetônicos", como os chama o arquiteto construtivista M. Guinzburg, são propostos e às vezes realizados. Eles eram espaços construídos para uma sociedade que ainda não existia. O mesmo aconteceu com o "Gesamtkunstwerk" (a obra-de-arte coletiva) de Walter Gropius, a "Ville Radieuse" (Cidade Radiosa) de Le Corbusier e muitos outros projetos situados nesse espaço estreito que às vezes separa a utopia de ontem da realidade de amanhã. De qualquer modo, mesmo se pecaram por otimismo, os

construtivistas e os funcionalistas dos anos vinte acreditavam que a história lhes reservara uma missão; para realizá-la eles aceitaram riscos que a imensa maioria de seus colegas não soube ou não quis aceitar. Esses riscos custaram caro. A falta de encomendas, as dificuldades materiais, a incompreensão, os ataques dissimulados, o exílio, os deslocamentos pelo mundo, as carreiras recomeçadas em diferentes países, as perseguições que foram mais freqüentes que o sucesso que alguns conseguiram alcançar no final de suas vidas, longe do país que os vira nascer, tendo sido obrigados às vezes, por princípio ou por prudência, a abandonar uma parte de suas crenças — ou de suas ilusões. Sem dúvida aceitar riscos não é em si prova da justeza das convicções dos que os assumiram, mas ela sem dúvida prova sua sinceridade e boa-fé.

Os realizadores da revolução arquitetônica dos anos vinte e trinta compartilharam com outros as pesquisas sobre o emprego de materiais e técnicas novas surgidas com a Revolução Industrial; junto com outros tentaram encontrar formas arquitetônicas que não estivessem em contradição com esses materiais e técnicas, como acontecia com as formas do passado, mas, ao contrário, que se harmonizassem com elas; junto com outros fizeram explodir o espaço geométrico fechado e abriram-no para o exterior, para a luz, para o verde; mas o que eles foram os únicos a tentar foi a superação do funcionalismo elementar e puramente utilitário que efetivamente marcou certas realizações dos anos vinte e trinta. Para eles, a função da arquitetura não se limitava à satisfação das necessidades biológicas primárias; eles consideravam sua função exatamente como a de parceiros de uma sociedade nova na qual o que Le Corbusier chamava das "Alegrias Essenciais" não seria mais um privilégio, mas sim um direito.

Não se trata, é claro, de afirmar, através do exemplo de alguns arquitetos, que todos os que poderiam ser classificados como "modernos" entre as duas guerras mundiais foram também militantes políticos da "esquerda" de sua época. Tal afirmação seria absurda. Mas não é menos verdadeiro que muitos deles estavam próximos, se não da ação, ao menos das preocupações das correntes progressistas de seu tempo.

É esse aspecto sócio-político de uma parte da corrente "moderna" na arquitetura que constitui a linha divisória entre aqueles habitualmente incluídos nessa corrente. Preocupações formais e técnicas para alguns, formais e técnicas mas também sociais para outros, e são esses que, na minha opinião, foram os arquitetos "modernos" no sentido pleno da palavra. Certo, hoje é fácil (e legítimo) criticar alguns aspectos do movimento "moderno", como por exemplo a fascinação exercida sobre o conjunto desse movimento pela estética da máquina; como a afirmação simplista que pretende que o útil seja forçosamente belo e, conseqüentemente, o belo seja o resultado exclusivo das preocupações utilitárias; ou ainda a negação pura e simples da existência de qualquer problema formal e a redução da forma à solução ótima de um problema colocado pelo programa. Em todos esses pontos, todos eles relacionados ao problema da forma, pode-se hoje criticar o pensamento "moderno" na arquitetura. Mas, mesmo nesse domínio da expressão formal, é preciso ter em mente que, face à crítica feita na mesma época pelos adversários do "moderno", eram estes últimos que tinham razão. As críticas que lhes eram feitas em sua época eram em nome de princípios acadêmicos mortos, em nome de uma tradição considerada

imutável, em nome de um passadismo nacionalista e retrógrado. Basta consultar os artigos de certa imprensa na França referindo-se à arquitetura “antinacional” e “bolchevique” de Le Corbusier, da imprensa nazista em relação à arquitetura “moderna” alemã “judeu-bolchevique” ou a imprensa arquitetônica stalinista referente aos construtivistas, acusados de estarem ao mesmo tempo ao serviço do trotskismo e do capitalismo! O objetivo dessas críticas não era colocar em evidência os limites das teses dos “modernos” em matéria de criação de formas; seu objetivo não era desenvolvê-las e ultrapassá-las, mas sufocá-las, ainda embrionárias, de maneira a impedir sua aplicação e enriquecimento. Esse resultado foi, aliás, obtido na maioria dos países da Europa — voltaremos a isso mais tarde — e o ambiente que hoje é criticado com razão é muito mais o produto da sua asfixia prematura do que dessas idéias mesmo.

“Wem Gehört die Welt?” A quem pertence o mundo? Antes de mais nada, às multidões anônimas que povoam os casebres das grandes cidades, aos trabalhadores, às massas que, se esperava, viriam a ser os verdadeiros atores da história, a estas responderam, cada um a seu modo e segundo a situação existente em seu país, os pioneiros da arquitetura “moderna”, colocando seus conhecimentos, seu talento e seu entusiasmo a serviço do que eles acreditavam ser o “sentido da história”. É por isso que o “moderno” não foi para eles *um estílo*, mas *uma causa* pela qual freqüentemente sacrificaram aquilo que, para a maior parte de seus colegas, constituía justamente a gratificação que se poderia esperar do exercício tradicional da profissão de arquiteto: dinheiro e fama.

Notas do Capítulo I

1. LE DANTEC, Jean-Pierre. *L'architecture d'Henri Gaudin*. In: *L'Architecture d'aujourd'hui*. Setembro de 1984.
2. “Les Minguettes” — Grande conjunto habitacional construído nos anos sessenta na periferia de Lion. Freqüentemente tomado como exemplo de “mau” habitat social. Parcialmente demolido em 1984, em uma operação de renovação.
3. JENKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. Nessa obra ele dá o dia e a hora da morte da arquitetura “moderna”:
 “A arquitetura ‘moderna’, escreve ele, morreu em Saint Louis (Missouri) no dia 15 de julho de 1972 às 15:32 horas, quando o infame conjunto Pruitt-Igoe, ou ao menos alguns de seus edifícios, recebeu seu *coup de grâce* com o auxílio de cargas de dinamite. (...) Pruitt-Igoe foi construído de acordo com os ideais dos C.I.A.M. (...) Ele se compunha de elegantes paralelepípedos de 14 andares com “ruas no ar” (ao abrigo dos automóveis mas não da criminalidade), sol, espaço, verde — as três ‘alegrias essenciais’ do urbanismo segundo Le Corbusier. (...) O estilo purista evocador do ambiente hospitalar destinava-se a introduzir, por virtude do exemplo, essas mesmas qualidades no espírito de seus habitantes”.
4. FOURIER, Charles (1772-1837). Filósofo francês. Considerado um “socialista utópico” por Marx e Engels, que se diziam “socialistas científicos”.
5. TCHERNYCHEVSKI, Nicolas (1828-1889). Escritor e político russo. Considerado como tendo pertencido ao movimento “populista” (Narodniki).
6. Citado por VAN MOOS, Stanislas in: *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*. Paris, 1968.

7. ARAGON, Louis. *Le roman inachevé*. Paris, s.d.

8. Ver nota n.º 1.

9. HEGEMANN, Werner. *Das steinerne Berlin — Geschichte des größten Mietskasernenstadt der Welt*. Berlim, 1930.

10. Ver a tese de VITALE, Elodie. *L'enseignement au Bauhaus de Weimar*. (1919-1925). Université de Paris VIII, 1985.

11. REED, John. *Ten days that shook the world*. (Dez dias que abalaram o mundo). 1919 e múltiplas reedições sucessivas. Ainda considerado na URSS como um clássico.

12. TROTSKI, Léon. *Les questions du mode de vie*. Publicado pela primeira vez no “Pravda” em 1920. Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

13. In: *Sovremennaja Arkhitektura* (Arquitetura Contemporânea), n.º 3, Moscou, 1927.

14. BEZALEL JEWISH NATIONAL MUSEUM em cooperação com KEREN HAYESOD. (Catálogo da exposição *From planning to reality, an exhibition of the work of Richard Kauffmann for his sixtieth birthday*). Jerusalém, 1947.

15. Ver o catálogo da exposição: “Wem Gehört die Welt?” (A quem pertence o mundo?) *Kunst und Geschaft in der Weimar Republik*. Berlim, 1977. O título “Wem Gehört die Welt?” foi tomado de empréstimo a um filme realizado na Alemanha em 1931 por Slatan DUDOW e Bertold BRECHT: “Kule Wampe oder wen gehört die Welt?” Ver capítulo IV.

16. HIRDINA, Karin. *Pathos der Sachlichkeit. Traditionen materialistischer Asthetik*. Berlim, R.D.A., 1981, pp. 63, 64.