

A INFLUÊNCIA DOS MOVIMENTOS VANGUARDISTAS – EXPERIMENTAÇÕES, SENTIDOS E EXPRESSÕES A sedução russa*

*THE INFLUENCE OF AVANT-GARDE MOVIMENTS –
EXPERIMENTATIONS, SENSATIONS AND EXPRESSIONS.
The Russian Seduction*

Resumo: o artigo sugere um pequeno mergulho na produção realizada no seio das vanguardas artísticas do início do século XX, sobretudo a intensa produção das escolas russas durante o governo Lênin, antes da ocupação stalinista. Período de valorosa efervescência cultural, política e ideológica das diversas expressões no campo das artes e da arquitetura soviética, culminando em manifestações como o raísmo, o suprematismo e o construtivismo, tais experimentos foram boicotados ao longo da história oficial ocidental. No entanto, a erudição, a subversão, a potência e o caráter visionário exercitado por variados artistas na época irão influenciar uma série de movimentos e produções arquitetônicas na era moderna e contemporânea.

Palavras-chave: Vanguardas russas, Arte, Arquitetura.

Abstract: the article takes the reader to a trip into the avant-garde art production on the early twentieth century, especially the production of russian schools during the Lenin government, before the stalinist occupation. Those times were highlighted by a thriving cultural, artistic and ideological development on various aspects of the soviet art and architecture. Therefore, giving birth to new expressions such as raismo, suprematism and constructivism, which had been spurned throughout the western official history. Besides, the erudition, subversion and the visionary's strenght of character of the artists from different fields would bring about a wide range of architectonic production in the modern and contemporary age.

Keywords: Russian avant-garde, Art, Architecture.

“Eu não procuro, encontro.”

Picasso

Não pretendemos aqui penetrar os universos particulares dos principais movimentos e vanguardas artísticas do século passado com riqueza de detalhes (já bastante publicada em outros estudos), inclusive alguns desses grupos em suas manifestações artísticas e arquitetônicas são citados e referenciados em muitos trabalhos acadêmicos. Porém, nos instigamos pelo sentido político, social e artístico desses movimentos enquanto força de ruptura com os sistemas vigentes, pelo seu caráter de recriação e desejo de mudança coletiva.

Entendemos também que as novas dimensões com relação ao espaço-tempo refletidas nas arquiteturas e nas cidades contemporâneas podem ser compreendidas e contagiadas a partir de leituras de expressivas correntes, muitas vezes visionárias, de conexões

artísticas do início do século XX, sejam o cubismo, o futurismo ou o expressionismo, principalmente a produção russa (suprematismo, construtivismo), até as articulações e mobilizações engendradas por significativos grupos da década de 1960.

Alguns exemplares e experimentos de arquiteturas que transitaram nas ditas manifestações de vanguarda, inclusive, serão vertentes totalmente marginalizadas ao longo da tirania imposta pelo *international style*² e pelos rígidos padrões institucionalizados na época, momento no qual os códigos de uma arquitetura supostamente “elevada” exprimem a coalizão de valores “eruditos” dos detentores do poder, aquilo que Graham (2006, p. 446) comenta como “gosto do alto escalão do *establishment*, com valores da profissão arquitetônica como instituição”.³

Segundo a tese de doutorado do arquiteto paulista Pitanga do Amparo, intitulada *O Grande Boicote Ocidental*, os principais críticos de arquitetura (Frampton, Joedicke e Giedion) nunca deram o devido destaque para a influência das vanguardas russas no ocidente, a exemplo do construtivismo e do suprematismo presente nas obras de Kázimir Maliêvitch, Ivan Leonidov, Vladimir Tatlin, El Lissitsky, entre outros. Inclusive Frampton irá se retratar 25 anos após a publicação de *Histórica Crítica da Arquitetura Moderna*, de 1980, admitindo sua “falha histórica”, ao tomar conhecimento das pesquisas de Camilla Gray e de Vittorio De Feo, ambas publicadas nos anos 1960, sobre os experimentos da escola russa e da arquitetura construtivista. Nessa tese, Amparo irá sustentar que a Bauhaus e o De Stijl holandês foram subprodutos dos Estúdios Superiores Técnico-Artísticos Vkhutemas, que o Centro George Pompidou e o próprio Archigram se valem de mecanismos aparentes já apontados pela torre de Tatlin, de 1919 (Figura 1), e que a obra pós-soviética de Le Corbusier teria sido diretamente influenciada pelos projetos do arquiteto russo Ivan Leonidov.⁴

Quando observamos o pavilhão da extinta URSS projetado por Konstantin Melnikov (1890-1974), segundo figuras 2 e 3, para a Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris, realizada em 1925, nos deparamos com uma arquitetura deveras impactante para a época, tanto do ponto de vista estético e formal quanto do ponto de vista tecnológico, abusando das fendas em diagonais, dos balanços e das formas geométricas limpas. Segundo Oleg Shvidkovsky (1971), Melnikov capturou para dentro do pavilhão um largo fluxo de espaço externo – “sua dinâmica ousada, a franca simplicidade de seus materiais e a leveza do pavilhão, como também sua rápida montagem, contrastou com a monumentalidade teatral dos pavilhões vizinhos”. É considerada uma espécie de obra síntese dos aspectos mais progressivos da arquitetura soviética produzidas até aquele momento.

A fenomenal produção russa, antes da ocupação stalinista, se desenvolveu em um período de intensa efervescência cultural e ideológica. Tudo se inicia em 1870, quando um excêntrico mecenas e apreciador de arte, Sava Mamontov, começa a reunir em

sua residência os mais variados artistas (arquitetos, compositores, pintores, poetas) que discordavam da produção tradicional desenvolvida na Academia de Artes de Petesburgo. Este grupo era denominado “Os Errantes” e defendia a produção de uma arte voltada para o povo. A partir desse período, inúmeros grupos efêmeros e correntes as mais diversas começam a surgir na União Soviética, até desembocar em um primeiro movimento mais consolidado – o Raísmo. Entre seus principais representantes e líderes, está uma mulher – Natalia Goncharova (1881-1962) – suas experimentações já se relacionavam com o tema “futurista”, a dinâmica da máquina e a exaltação da velocidade, como podemos observar nas pinturas das figuras 4 e 5. Outra corrente deveras importante é o suprematismo empreendido por Kázimir Maliêvitch (1878-1935), tendo como base primeira o período cubo-futurista (1911), expressado na obra “O Amolador de Facas”, de acordo com a figura 5. Alexander Rodchenko e Varvara Stepanova transitavam entre a pintura, a escultura, a fotografia e o designer gráfico, executando as primeiras fotomontagens na época (ver figuras 7 e 8). O construtivismo encabeçado por Vladimir Tatlin (1885-1953) é, frequentemente, associado a todas as tendências e vanguardas russas, que tiveram no poeta Maiakovski (1893-1930) seu principal líder, teórico e articulador, além de terem sido oficialmente sustentadas pelo comissário para instrução (leia-se educação) do governo de Lênin, Lunacharsky. (Argan, 1992, p. 325)

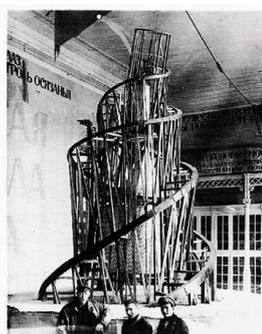
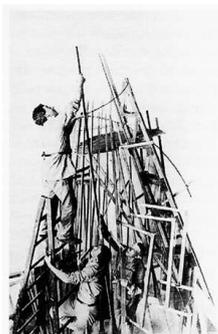
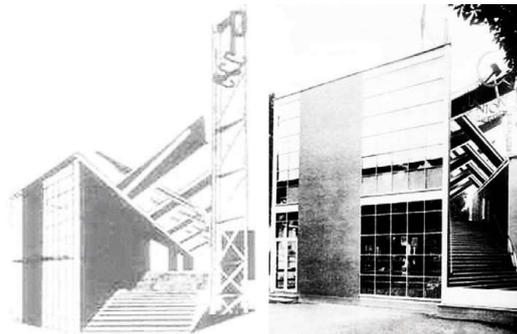


Figura 1 e 2: A “Torre Eiffel Proletária” (1919) de Tatlin.

Fontes: www.educatorium.com



Figuras 3 e 4: O Pavilhão da Rússia na EXPO Paris (1925), de Melnikov.

Fonte: Collares (2005).



Figuras 4 e 5: As primeiras pinturas de Natalia Goncharova.

Fonte: www.pco.org.br



Figura 6: O “Amolador de Facas” (1912) de Kázimir Maliêvitch – o prenúncio do cubo-futurismo.

Fonte: www.pucsp.br

Kandinsky (1886-1944), Pevsner (1886-1962), Gabo (1890-1977) e Chagall (1887-1985) também participaram da intensa movimentação na Rússia, seja na organização de museus e escolas, seja em trabalhos com a comunidade de artistas, embora tenham fluído consideravelmente na Europa Ocidental. De acordo com Argan (1992, p. 329) esses artistas, assim como Maliévitch, estavam mais preocupados com a “função espiritual” (o mundo da não representação e da não objetividade) e educativa de suas proposições – seus instrumentos eram as escolas e os museus – enquanto que, para os construtivistas, a ação artística deveria ser governamental e acabava se desenvolvendo com mais intensidade no campo da planificação urbana, do projeto arquitetônico e do desenho industrial.



Figura 7: À esquerda - fotomontagem de Alexander Rodchenko.
Figura 8: À direita - Rodchenko e Stepanova na Rússia em 1920.
Fonte: www.constructordie.wordpress.com

Aqui podemos ter uma amostra do sumário proposto por El Lissitzky (1929, apud Graham, 2006, p. 439), com objetivo de socializar e funcionalizar os meios da produção artística e arquitetônica:

- a negação da arte como um assunto meramente emocional, individualista e romântico;
- trabalho objetivo, empreendido com a esperança silenciosa de que o produto final será visto como um trabalho de arte;
- trabalho consciente dirigido a uma meta na arquitetura, que vai ter um efeito artístico conciso com base em critérios objetivo-científicos bem preparados;

Tal arquitetura vai elevar ativamente o padrão de vida geral.

Embora apresente um certo rigor na sua formulação, isso não se configurava como uma regra. A arte era realmente vista como um meio de transformação da vida naquela

sociedade. A dita “arte revolucionária” que acontecia de modo efervescente na Rússia se alinhava não somente com os ideais dos artistas, mas com uma busca coletiva que tinha no seu acontecimento presente a possibilidade de externá-la às ruas, às praças e a qualquer cidadão – as “chamas do viver” - como apontado pelo manifesto realista-construtivista de Gabo e Pevsner: “não procuramos consolação nem no passado nem no futuro. O hoje pertence ao fato, teremos isso em conta ainda amanhã. Deixamos para trás o passado como um cadáver putrefado. Deixamos o futuro aos profetas. Para nós, tomamos o hoje”⁵. Este espírito contagiava inúmeros grupos que se formavam nas escolas, nas oficinas, por qualquer parte, mesmo nas diferenças de pensamento, a arte coletiva daquele momento, em especial na arquitetura, era a vida construtiva (mas não utilitária) em todas as manifestações dos modos de vida. Os cartazes representados pelas figuras 9, 10 e 11 expressam com vigor o espírito de uma arte construtiva.

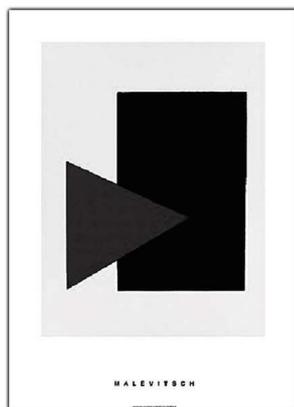


Figura 9: A poética suprematista de Kázimir Maliévitch – “retângulo preto e triângulo azul” (1915).
Fonte: www.pco.org.br



Figura 10: El Lissitzky – “golpeie os brancos com a cunha vermelha” (1920).
Fonte: www.worldwhitewall.com

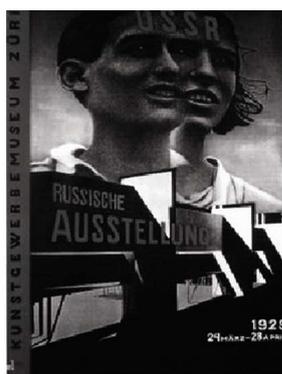


Figura 11: Cartaz – “uma arte construtiva que não decora, mas organiza a vida” (1929).
Fonte: www.nfc.ca

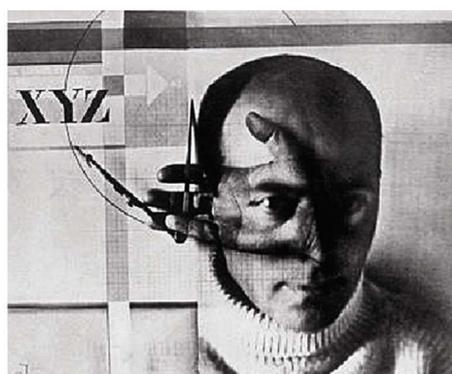
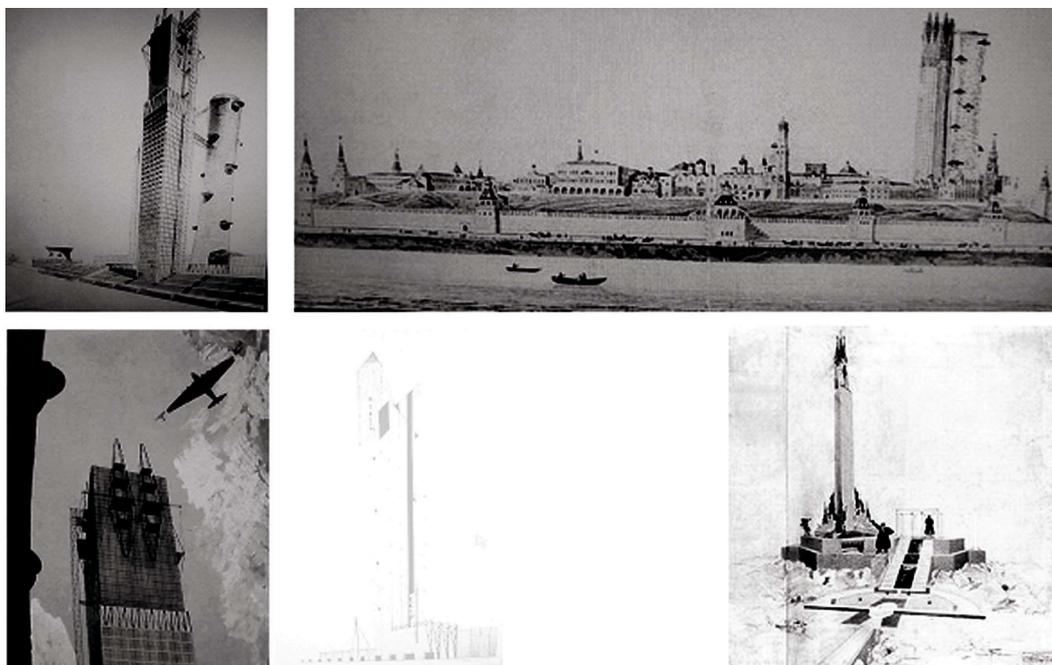


Figura 12: Auto-retrato e montagem (1924) – o construtor.
Fonte: www.nfc.ca

O multiartista El Lissitzky (1890-1941) - professor, arquiteto, engenheiro, fotógrafo, designer, tipógrafo, ilustrador – foi o criador do sistema *Proun*, influenciado pelos estudos suprematistas elaborados por Maliêvitch, sobretudo os *Planitas*. É um dos arquitetos russos mais difundidos fora de seu país de origem – ver auto-retrato na figura 12. Outro representante de expressividade na arquitetura chama-se Ivan Leonidov (1902-1959), estudante da Vkhutemas. Responsável por projetos de grande maturação espacial e de incrível genialidade, suas criações envolviam cidades inteiras, como podemos observar nas figuras 13, 14, 15 e 16.

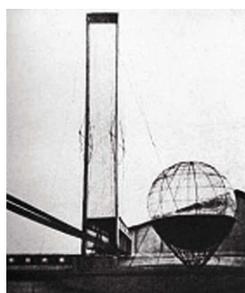
Além da escola soviética Vkhutemas, fundada por Kandinsky em 1918, instituição responsável pela formação de mais de 70 arquitetos fervorosos nesse tipo de arquitetura de vanguarda, surge, durante o governo de Lênin, a Associação de Novos Arquitetos (ASNOVA), muito mais vinculada ao Estado socialista. Em 1919 o grupo The Affirmers of the New Art (UNOVIS) é formado no Colégio de Arte do Povo, tendo como membros El Lissitzky e Maliêvitch, e em 1921 o Instituto de Cultura Artística (INKhUK) torna-se um importante centro, também criado por Kandinsky⁶. Em 1925 é fundada a União de Arquitetos Contemporâneos (OSA), momento no qual começam a ser incorporados métodos científicos às práticas arquitetônicas. Após a morte de Lênin e queda de Lunacharsky, aparece em cena um grupo pró Stalin denominado Associação dos Arquitetos Proletários - URSS (VOPRA), que começa a criticar os projetos e a arte idealizada dos movimentos antecessores, muitas vezes denominada equivocadamente de arte burguesa ou elitizada.



Figuras 13, 14 e 15: Acima e à esquerda - concurso de projetos para sede de uma indústria em Moscou (1934).
Figura 16: À direita - desenhos de Ivan Leonidov ainda como estudante da escola soviética Vkhutemas.
Fonte: www.utopia.ru

A Vkhutemas continha oito cursos que passaram a funcionar como faculdade: pintura, escultura, arquitetura, trabalhos em metal, trabalhos em madeira, trabalhos têxteis, artes gráficas e cerâmica. Até então, as vanguardas eram institucionalizadas nesses centros, porém permaneciam livres, abertas e democráticas. As informações e a arte eram, de fato, socializadas. Inclusive, qualquer cidadão que desejasse poderia estudar nas escolas artísticas, sem necessitar ter formação específica. O cerne, a base da educação nessa época na União Soviética perpassava pela produção artística, iniciando-se nas artes plásticas. Não havia a figura do especialista ou uma separação entre arte e técnica ou ainda uma ruptura na propagação dos diferentes ofícios⁷. Tudo se misturava e se contaminava. As arquiteturas incorporavam o grafismo, a pintura, o design, a fotografia e vice-versa.

A prática de concursos públicos e a promoção de processos de trocas entre os estúdios de arquitetura, inclusive os estrangeiros, era extremamente rica do ponto de vista de uma cena em constante explosão de ideias. Ivan Leonidov, estudante e também professor na Vkhutemas, era um arquiteto bastante atuante e participou de vários concursos na época, uma mostra disso são os projetos das figuras 17, 18 e 19. O concurso para o Teatro de Estado de Jarkov, por exemplo, obteve um alto nível de participação: dos 144 trabalhos inscritos, 100 foram produzidos por escritórios e grupos de arquitetos de fora da União Soviética, demonstrando que esse país estava totalmente aberto em suas relações com o mundo externo, principalmente no seu estreitamento com a França e a Alemanha. Inclusive, no livro de El Lissitzky, *La reconstrucción de la arquitectura em la URSS*, de 1929, há indicação de uma série de trabalhos desenvolvidos por Bruno Taut e Ernst May no final da década de 1920, principalmente no campo da urbanística. O concurso para o Palácio dos Soviets, realizado em 1931, também recebeu um número bastante considerável de propostas – foram 160 projetos, entre arquitetos russos e estrangeiros como Le Corbusier, Walter Gropius, August Perret e Erich Mendelsohn. Apesar do projeto vencedor elaborado pelo arquiteto russo Boris Iofan, representante das tendências acadêmicas tradicionalistas, corresponder a um retrocesso enquanto expressão arquitetônica⁸, o projeto apresentado por Le Corbusier é considerado uma obra-prima do funcionalismo e um exemplar da influência e expressão do construtivismo russo (ver figuras 20, 21 e 22).



Figuras 17 e 18: Instituto Lênin (1927). Ivan Leonidov.
Fonte: www.utopia.ru

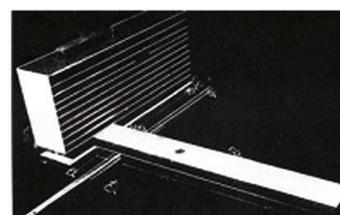
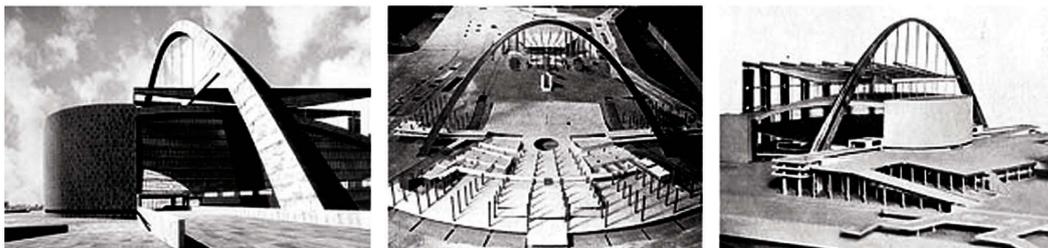


Figura 19: Tsentrosoiuz (1928), Concurso de Projetos, Moscou. Ivan Leonidov.
Fonte: www.kmrtSPACE.com



Figuras 20, 21 e 22: Projeto para o Palácio dos Soviats em Moscou (1931). Le Corbusier.
Fonte: Collares (2005).

Embora as propostas e experimentações russas tenham revolucionado o pensamento sobre a arquitetura e se configurado como um movimento sem precedentes no século XX, muitos projetos sequer saíram do papel. Essas vanguardas se desenvolveram mais intensamente entre 1913 e 1930, período que corresponde à fase de revolução e pós-revolução russa. Portanto, a economia estava substancialmente afetada e instável, inviabilizando a materialização de inúmeras obras arquitetônicas. Algumas, naturalmente, foram construídas, principalmente as de caráter mais coletivo – clubes de trabalhadores, garagens, indústrias, centros culturais e habitações, a maioria projetada por Melnikov. Vale lembrar também que, pelo refinamento e avanço das propostas e soluções arquitetônicas, extremamente visionárias e, por vezes, quase que “extraterrestres” em suas formulações técnico-artísticas, muitas obras não foram possíveis de serem concretizadas em função da falta de uma tecnologia apropriada. A engenharia praticada na União Soviética naquela época não conseguiu acompanhar a erudição de seus arquitetos.

Kázimir Maliévitch é quase um ser mitológico, o pai da abstração absoluta. Enquanto pintor começou a pesquisar os fenômenos pictóricos em função do movimento e do peso que eles produziam. Interessou-se substancialmente pelas duas dimensões da natureza. Em um de seus manuscritos⁹, ele escreve que sua intenção nessa pesquisa é estudar o futuro, “construir sobre a base deste saber os edifícios pictóricos”. Maliévitch e boa parte dos artistas da vanguarda russa iniciaram seus trabalhos estudando as obras cubistas de outros artistas ocidentais como Picasso, Cézanne, Matisse. O universo cubista não apenas transfigurava a realidade, mas representava uma força de ruptura com a pintura até então produzida no ocidente, através dos contornos agressivos, de ângulos pronunciados e pela poética geométrica reconstrutiva que irá influenciar as concepções analíticas da própria arquitetura. Segundo Huchet (2005, p. 192), o cubismo propõe uma abertura crítica tanto sobre os formadores quanto sobre os componentes estruturais dos objetos e dos corpos, desempenhando uma espécie de modelo analógico voltado à prática projetual. Nesse sentido, este autor faz uma analogia entre o procedimento cubista e a arquitetura, chegando à seguinte reflexão: “[...] quando nos deparamos com edifícios que tridimensionalizam os procedimentos analíticos do cubismo, décadas depois, como nos projetos de Frank Gehry, Daniel Libeskind, entre outros, é como se o

cubismo processual do projeto arquitetônico tivesse esperado sessenta anos para sair da toca.” (HUCHET, 2005, p. 193)

Inúmeros procedimentos cubistas, inclusive a colagem, a introdução de materiais não pictóricos e a dimensão tridimensional irão servir de motor de arranque para as pesquisas futuras de Maliêvitch, a exemplo do suprematismo dinâmico – figuras 23 e 24. Sua obra “O amolador de facas”, de 1912, é considerada um exemplar de uma pequena fase russa que seria chamada de “cubo-futurismo”, culminando, posteriormente, na poética do suprematismo – “a supremacia do puro sentimento”. Em 1922 ele publica na Alemanha aquele que seria considerado o manuscrito suprematista, sob o título: “O mundo da não objetividade”.



Figuras 23 e 24: Suprematismo dinâmico (1916).
Fonte: www.ocisco.net

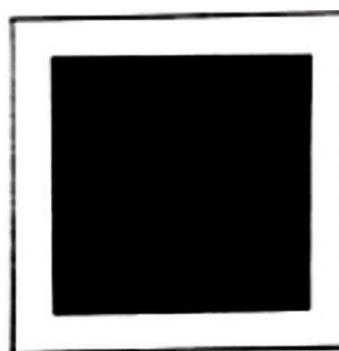


Figura 25: O quadrado negro (1915) – abstração pura, Kázimir Maliêvitch.
Fonte: www.ocisco.net

Em seus processos de trabalho, Maliêvitch não se preocupa com a utilidade ou a questão meramente estética de seus experimentos, embora evoque a força da visualidade plástica e defenda uma arte livre e independente de finalidades práticas. Seu pensamento está há anos-luz a frente de seu tempo, exaltando fenômenos incompreensíveis, percebendo e cavando uma posição nova nas artes,

que se engajará na via liberta próxima da ciência, que entrará em contato com essa última ou seguirá a via nova, praticando sem interrupção os furos no túnel e no futuro, evitando, assim, o vazio e conteúdo da crista, que estão na origem da guerra entre o futuro e o passado que se encarrega de cativar este a fim de dispor sobre esse terreno novo as velhas pequenas colunas clássicas da cultura ultrapassada, do ponto em movimento. [...] As centenas de milhares de versts¹⁰ percorridas ao longo dos séculos de movimento da humanidade desejam iluminar seu caminho com as tochas de Nero. Mas não o será assim, pois haverá a eletricidade e a plenitude luminosa da luz não objetiva. (MALIÊVITCH, 1924)

Sobre essa abstração e sentido de não objetividade, Argan (1992, p. 324) reflete que a transformação proposta por Maliêvitch é radical, sem dúvida: ele é um teórico fenomenal e está fundamentalmente preocupado com a práxis de um pensamento e com a formação intelectual das novas gerações que irão construir as bases do socialismo. Mas

ao mesmo tempo, Maliêvitch não está assim tão alinhado com a exaltação ideológica e a propaganda dos ideais revolucionários, como podemos ver a seguir:

Maliêvitch nega tanto a utilidade social quanto a pura esteticidade da arte; aliás, se a esteticidade educa ou agrada, ela entra na categoria do necessário ou do útil. Como o conhecimento da realidade através das coisas é relativo e parcial, é preciso tender ao conhecimento do mundo como não-objetivo; e, se a arte é meio para a redução do objeto a não-objetividade, é também o meio para a redução do sujeito a não-subjetividade. [...] A verdadeira revolução não é a substituição de uma concepção de um mundo decadente por uma nova concepção: é um mundo destituído de objetos, noções, passado e futuro, uma transformação radical em que o objeto e o sujeito são igualmente reduzidos ao 'grau zero'. (ARGAN, 1992, p. 324-325)

De uma forma ou outra, essa concepção, o “grau zero”, um mundo “sem objetos” conceitualmente estruturado, se alinha muito bem com a dita “causa proletária”, porque implica naquilo que Argan (1992, p. 325) chama de “a não-propriedade das coisas e noções”.

De fato, o espírito da vanguarda só poderia ser simbolizado pelo deserto de Maliêvitch, expresso no quadrado negro da figura 25. Tafuri (1979, p. 136-137), nesse ponto, levanta algumas considerações importantes, exatamente nessa diferenciação entre o sentido das vanguardas e o aspecto do experimentalismo. São muito diferentes. Embora nos dois processos haja inovações e rupturas consideráveis, na atitude experimental há a proteção de uma sólida rede – “as suas inovações podem também ser generosamente projetadas para o desconhecido, mas o trampolim que permite o impulso para o salto está solidamente fixo à terra” (idem, p. 137). Nas vanguardas não. A verdadeira vanguarda é totalmente desterritorializada, não há sequer redes, nada é *a priori*, seu ato é radical, não há destino – “o naufrágio é por elas encarado e aceito, desde o início, não só como um perigo, mas como um destino inelutável, de resto livremente escolhido” (ibidem). O trabalho de Maliêvitch não apenas desmonta, decompõe ou inova, mas subverte.

Ele propõe novos sistemas espaciais na arte que influenciarão significativamente a arquitetura – um “devir-espacial das artes visuais” (HUCHET, 2005, p. 191). Os *planitas*, desenhos que transitam entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, são ao mesmo tempo pintura e arquitetura. Zaha Hadid investiga essa forma de composição suprematista e de pensamento arquitetônico em quase todo o processo projetual de seus trabalhos, como podemos observar nas figuras 26 e 27 – a influência do trabalho de Maliêvitch nas primeiras experimentações da arquiteta iraquiana, ainda enquanto estudante da Architecture Association, em Londres. Em 1992, o estúdio da arquiteta realizou uma exposição no museu Guggenheim, na sede internacional do capitalismo - a cidade de New York -, onde revisita seus próprios estudos e desenhos experimentais baseados no construtivismo russo e no Arkhitektonics de Maliêvitch – *The Great Utopia*. (HADID, 2002, p. 80). Ver figuras 28, 29 e 30: algumas instalações e exposições baseadas nos experimentos russos.

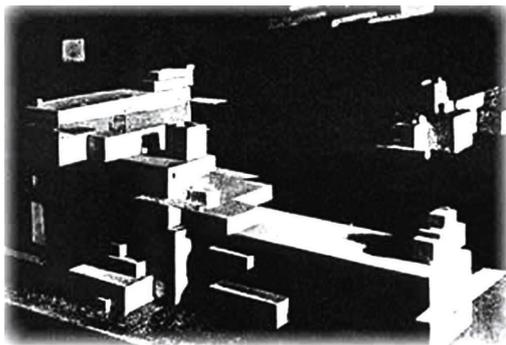


Figura 26: Arkhitektonics de Maliévitch (1924-28).
Fonte: Zaha Hadid (2002)



Figura 27: Maliévitch's Tektonik (1976-77) de Zaha Hadid.
Fonte: Zaha Hadid (2002).



Figura 28: Instalação suspensa de Vladimir Tatlin reconstruída em 1965 em exposição no MAM de Paris.
Fonte: www.tate.org.uk

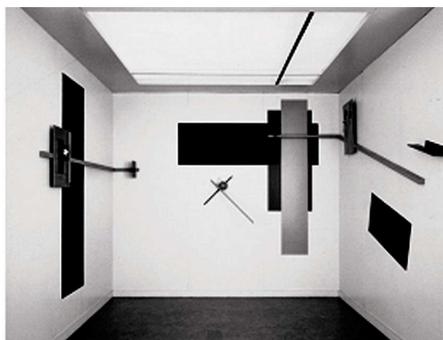


Figura 29: Prounenraum (1923) - instalação tridimensional de El Lissitzky reconstruída em 1971.
Fonte: www.tate.org.uk



Figura 30: Explosões de Zaha Hadid - desenhos apresentados na exposição The Great Utopia (1992), no MOMA de NY, baseados no suprematismo russo.
Fonte: Zaha Hadid (2002).

El (Eleazar Markovich) Lissitzky e Vladimir Tatlin são os que, de fato, injetaram a poética suprematista de Maliévitch na arquitetura. Para Tatlin, que era artista plástico, a intervenção arquitetônica ou urbanística precisava de uma ação política e deveria estar a serviço da revolução, ser fabricada para o povo. A pintura e a escultura, por exemplo, são entendidas enquanto construção e não mera representação, portanto ambas expressões devem ter os mesmos procedimentos técnicos da arquitetura, operando, simultaneamente, na esfera visual e funcional (ARGAN, 1992, p. 326). A arte deveria ser informativa, um veículo de comunicações entre as pessoas. Nesse sentido, sua famigerada torre vem bem a propósito – o monumento à Terceira Internacional, de 1919, consolida toda a exaltação do construtivismo russo. Sobre a torre, El Lissitzky (1929 apud AMPARO, 2005, p. 66) faz o seguinte comentário: “é uma das primeiras tentativas de criar uma síntese entre o técnico e o artístico. A tentativa de toda nova arquitetura de dissolver o volume e criar uma penetração espacial entre externo e interno encontra, já aqui, sua expressão. Aqui foi criado o verdadeiramente novo para um conteúdo novo”. Uma construção em diagonal e espiralada em estrutura de treliça

metálica (pensada para ter mais de 600 m de altura), que brinca com a interpenetração espacial e o senso de gravidade. Os construtivistas se preocupavam com o real instrumental, desde a materialidade espacial de Tatlin às instalações de ferro suspensas de Rodchenko, passando pelas experimentações cinéticas (figura 31) de Gabo e Pevsner que, inclusive, irão influenciar a produção do atelier de Moholy-Nagy na Bauhaus.

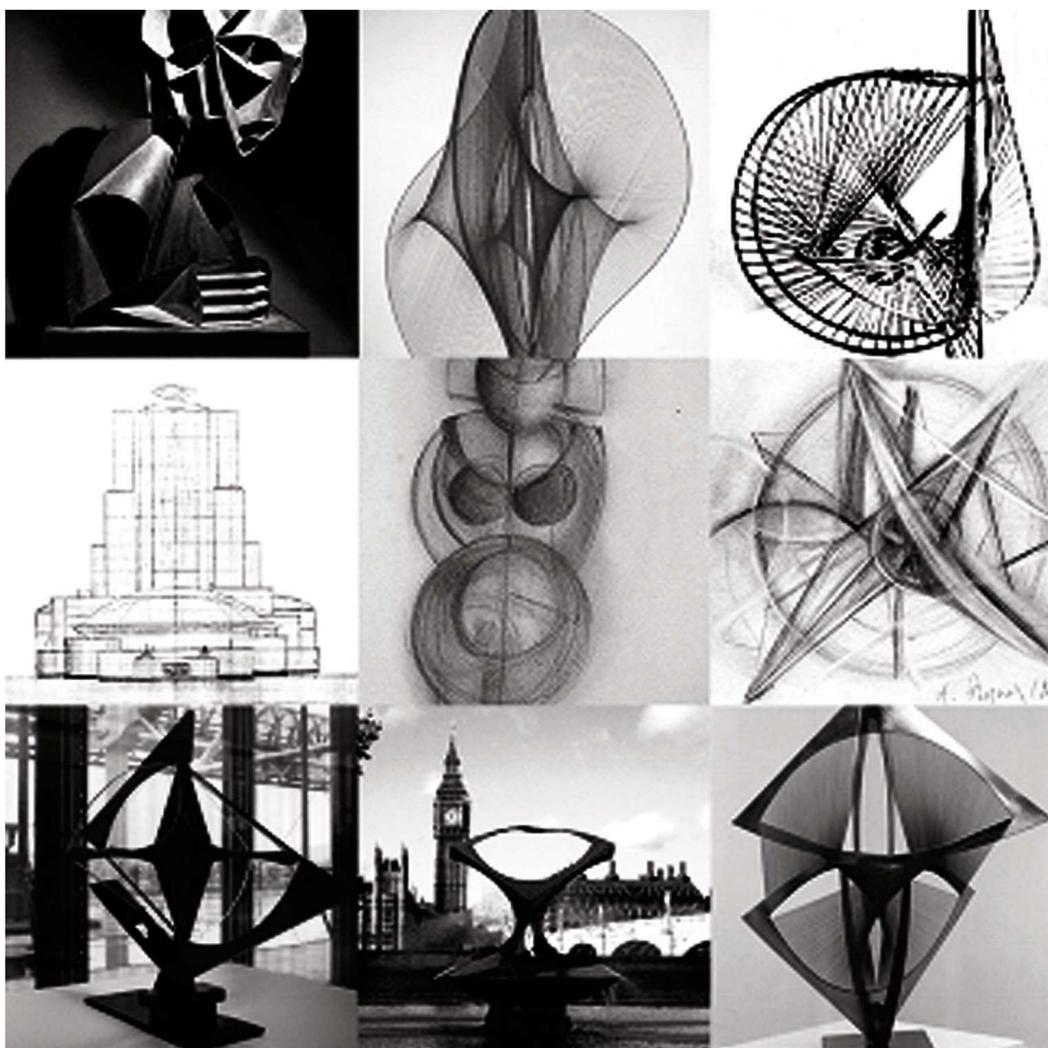
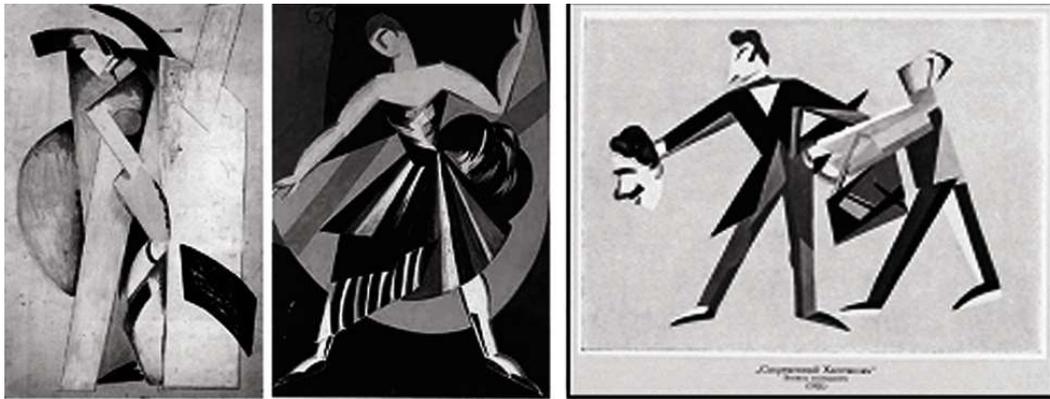


Figura 31: Acima, uma série de esculturas cinéticas de Gabo e Pevsner.
Fonte: www.desarte.wordpress.com

El Lissitzky, por exemplo, criou o suprematismo tridimensional – um avançado sistema de composição espacial chamado *Proun* – elementos de intensa movimentação provocados por panos de balanço e tensão estrutural de seus corpos, que hora repousam sobre alicerces, hora tendem ao campo gravitacional, com possibilidades de simultâneos eixos de projeção. Tais desafios estruturais e gravitacionais podem ser apreciados no projeto para a Tribuna Lênin (1920) ou nos *Cloudprops* na Praça Nikitsky (1925), uma estética de estimado rigor formal, mas de incrível ligação com a tecnologia, além de ser

bastante avançada para a época – ver figuras 37 e 38. O projeto de Ivan Leonidov para o Instituto Lênin (1927), por exemplo, é quase de tirar o fôlego, pela ousadia estrutural e formal. Essa filosofia plástica contaminava também as artes gráficas, o design, o mobiliário, a moda, entre outras manifestações, como podemos verificar nos figurinos desenhados por Aleksandra Ekster, conforme figuras 32, 33, 34, 35 e 36. (KOPP, 1985)



Figuras 32, 33 e 34: Figurinos de Aleksandra Ekster - estudos em composição não figurativa (1916); dançarina espanhola (1919); traje masculino (1921).
 Fonte: www.zn.ua



Figuras 35 e 36: À direita - projeto de cenografia para a peça Fausto (1927) e estudos de iluminação e cenário teatral (1930).
 Fonte: www.zn.ua

A semântica da interpenetração dos sólidos e dos volumes, os estudos e desenhos axonométricos, o dismantelamento do objeto arquitetural, a revelação da estrutura interna do edifício na representação de suas plantas gráficas (cortes, elevações, perspectivas) permitindo uma visão aberta e quase que lacerada da arquitetura, a fluidez de suas linhas de superfícies ou a fragmentação dos planos são fenômenos intrinsecamente trabalhados nos projetos das vanguardas russas e que muitos arquitetos na contemporaneidade nem sequer incorporaram em seus processos. Por outro lado, o

construtivismo russo e sua instabilidade formal influenciaram significativamente aqueles arquitetos que Philip Johnson denominou desconstrutivistas.¹¹ No entanto, por ironia do destino, estes experimentos russos desenvolvidos em solos socialistas não deixam de ser os verdadeiros precursores do *high-tech* disseminado hoje em dia pelo capitalismo internacional, pela política de arranha-céus e pela lógica das megaestruturas na cidade. Tal herança é bem explícita, por exemplo, na obra de Zaha Hadid, de acordo com as figuras 39, 40 e 41.



Figura 37: Cloudprops na Praça Nikitsky (1925) de El Lissitzky.
 Fonte: www.stroganoffdesign.ru

Figura 38: Acima à direita - Tribuna Lênin (1920) de Tatlin.
 Fonte: www.stroganoffdesign.ru

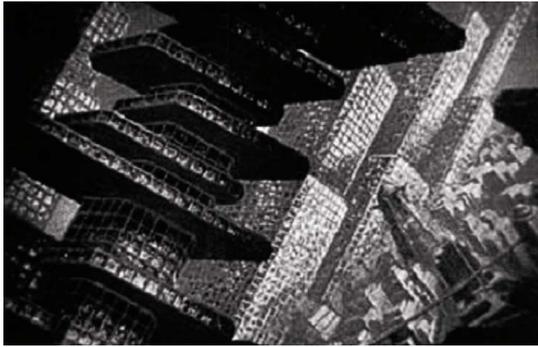
Figura 39: À esquerda - herança "proun" na obra de Zaha Hadid - estação de esqui na Áustria (2002).
 Fonte: El Croquis (2004).



Figuras 40 e 41: Herança supematista nos processos de Zaha Hadid - a paisagem como planta. Estudos para o projeto do Centro de Arte Multimídia Zollhof 3 (1993), e Centro de Ciências (2000), ambos na Alemanha.
 Fonte: El Croquis (2004).

Assim como a arquitetura futurista do visionário Antonio Sant'Elia (1888-1916), o manifesto futurista apresentado em terras italianas pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, em conexão com outros artistas da época, propõe uma subversão radical da cultura e dos costumes sociais a partir de um interesse ideológico na arte. A exaltação à estética da máquina, à velocidade e às ligações mecânicas está presente em vários projetos de Sant'Elia, a exemplo da proposta para o cemitério de Monza (1912), *la Stazione per treni e aerei* (1913) ou a emblemática *Città Nuova* (1914) – criações que ilustram desenhos de caráter monumental com programas arquitetônicos para as grandes massas. Tais imagens de cidade se assemelham à atmosfera proposta pelo alemão Fritz Lang (1890-1976) em *Metropolis*, o primeiro filme de ficção científica da história do cinema rodado entre 1925 e 1926. Além da crítica às relações de poder entre os trabalhadores e os donos dos bens de produção (conflitos, segregação e luta de classes), as paisagens em *Metropolis* são quase que aterrorizantes, em um primeiro momento. Uma literal selva de pedra coroada de arranha-céus e torres interligadas por passarelas em meio ao trânsito de veículos voadores, carros flutuantes e metrô. A arquitetura em *Metropolis* consegue transmitir as relações de poder, de opressão e de subserviência na qual são submetidos seus habitantes. A massa de trabalhadores vive abaixo da superfície e são escravos da máquina e do próprio tempo que são obrigados a controlar, enquanto que os jardins acima são espaços destinados apenas aos patrões; abaixo do subterrâneo, para além da “morada” dos operários, apenas as antigas catacumbas. O tempo, a roda, a máquina, a cidade, a torre de Babel, o construtor, o criador, a clonagem, o homem-máquina e o robô são mais do que ícones simbólicos ou pontos isolados de uma imaginação acerca do futuro – “entre o cérebro que planeja e as mãos que constroem, deve haver um mediador. [...] é o coração que deve provocar um entendimento entre eles” (METROPOLIS, 1927). O mediador é o filho do criador, o senhor da *Metropolis*, que habita por entre as sombras dos edifícios. O cenário de Lang navega para muito além da tecnologia e da coexistência de uma quase confusão formal. Entre a cinzenta névoa cenográfica de uma cidade em constante movimento, a poética do cineasta também evoca o “estado da alma” e flerta substancialmente com a utopia. Ele inventa uma cidade e um tempo. O ápice do filme, na minha percepção, é o momento no qual a massa de trabalhadores em revolta está ávida pela destruição das máquinas e deseja a liberdade. Mas quem, de fato, controla essas máquinas? Quem, de fato, manipula as massas? Ver algumas imagens do filme através das figuras 42, 43, 44 e 45.

É de se considerar que a proposta de destruição de cidades históricas ou de museus e a ruptura com as tradições antecessoras, pronunciadas pelos futuristas, não tivessem lá muito abrigo na própria Itália, país de vigoroso contexto culturalista histórico e de forte herança do racionalismo moderno. Segundo Tafuri (1979, p. 58), as vanguardas artísticas do século XX afastaram a história para construir uma nova história.



Figuras 42 e 43: Imagens do filme Metropolis (1925) de Fritz Lang.
 Fonte: www.abismoinfinito.wordpress.com



Figuras 44: Imagens e ilustrações do filme Metropolis (1925), de Fritz Lang. Homem-máquina, processo de robotização, clonagem e a reinvenção de um tempo.
 Fonte: www.metropolis1927.com



Figuras 45: Imagens e ilustrações do filme Metropolis (1925), de Fritz Lang. Homem-máquina, processo de robotização, clonagem e a reinvenção de um tempo.
 Fonte: www.metropolis1927.com

E prossegue: “o anti-historicismo das vanguardas modernas não é, portanto, o produto de uma escolha arbitrária, mas é a saída lógica de uma experiência que tem o seu epicentro na revolução brunelleschiana e as suas bases no debate que durante mais de cinco séculos se desenvolveu na cultura europeia”. No mais, a arte, em quase todas as vanguardas desse período, passa pelo crivo dos processos tecnológicos face à era da máquina e, em suas bases de experimentação, racionaliza seus próprios métodos artísticos. A destruição dessa racionalização e dessa historicidade, segundo Tafuri, encontra abrigo na tábua rasa do movimento dadaísta. A antiarte, o contrassenso, a anarquia, o *ready made*. Uma proposta tão radical, inclusive, não encontra conexões com o artefato construtivo da arquitetura, embora a corrente dadaísta sustente que o único lugar para a ação seja a cidade.

Sobre essa questão, Argan (1992, p. 352) considera, tanto o De Stijl quanto o Dada, movimentos aparentemente contraditórios, mas que, de fato, representam expressões que assumem a postura de propor a feitura de uma tábua rasa em todas as feições e linguagens figurativas institucionalizadas pelos cânones hegemônicos da época. Ambos os movimentos desejavam desmistificar os valores constituídos (embora os dadaístas sejam mais irônicos e exaltem muito mais uma estética da casualidade e da desordem), seja a arte antiga ou presente, sejam as leis mercadológicas, e propuseram uma outra orientação na produção artística voltada à uma espécie de “ato estético puro”.

O De Stijl e seu manifesto neoplasticista, lançado em 1918 na Holanda, pregam a liberdade da arte sem vínculos formais com uma sistematização preestabelecida. E, se a cidade é o palco de ações e dos acontecimentos, a arte deve estar concentrada no sujeito - o objetivo da natureza é o homem. “Na metrópole o belo exprime-se de um modo mais matemático - por isso ela é o lugar onde se pode desenvolver o temperamento artístico matemático do futuro: o lugar do nascimento do novo estilo”. (TAFURI, 1979, p. 69) Suas concepções arquiteturais possuem alguma relação intrínseca às vanguardas russas. Seus processos projetuais revelam um tratamento das formas plásticas, principalmente nas obras de Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Gerrit Rietveld, nas quais podemos perceber uma subversão da estática dos planos ortogonais, decomposições oblíquas, um dinamismo cromático no uso das cores primárias e uma estética dinâmica vinculada à apreensão estrutural. As criações arquitetônicas produzidas no seio desse movimento possuem colaboração intensa de pintores, escultores, cenógrafos e artistas gráficos que participam ativamente do processo de concepção nos primeiros momentos do projeto. Resultado: uma arquitetura dinâmica, embora simples e de formas limpas.

Sobre a abstração de Mondrian, Deleuze (2007) faz uma observação muito interessante: em suas pinturas o quadro deixa de ser um organismo ou uma organização isolada para se tornar uma divisão do ambiente que vai ser exposto e é nesse sentido que seus

“quadros” não são decorativos, mas, sobretudo, arquitetônicos. Sua pintura abandona o cavalete. A arquitetura dos planos e a intenção da pintura e do regime de cores do artista se fundem e se confundem.

Erich Mendelsohn (1887-1953) e Bruno Taut (1880-1938) também transitaram pela Rússia em várias oportunidades, sejam nos projetos de reconstrução de cidades, sejam nos concursos internacionais de arquitetura, e fizeram parte de uma corrente que se desenvolveu, sobretudo, no pós-guerra alemão – o expressionismo arquitetônico europeu. É o momento que os arquitetos se organizam e se agrupam na Alemanha com o objetivo de fazer de suas arquiteturas a nova expressão de uma sociedade. Assim como os russos, eles tentam buscar o apoio do Estado, como o *Novembergruppe* e o *Conselho de Trabalho para a Arquitetura*, que se configuram como núcleos de pesquisa e de experimentação na construção civil através da produção arquitetônica e urbanística voltada para atender as necessidades de vida do povo alemão, em total postura crítica contra as formulações propiciadas pelos especuladores imobiliários.

De um modo geral, as produções dos arquitetos expressionistas servem para consolidar as aspirações de uma sensibilidade não repressiva, a partir do momento que, em suas formas e expressões dinâmicas, intensificam a espacialidade figurativa e plástica das massas e volumes (inclusive no uso das cores) em detrimento de uma formulação domesticada. Embora, posteriormente, alguns de seus maiores representantes tenham sido cooptados pelo rigoroso racionalismo arquitetônico alemão, a poética e a modelagem propiciada pelo cimento (tijolo revestido de betão e estuque), por exemplo, serão vigorosas nas obras de Mendelsohn. As curvaturas e os desenhos da Torre Einstein (figura 46), um observatório e laboratório de Astrofísica em Potsdam, construída em 1923, revelam a fruição formal do arquiteto, quase uma escultura em sua plástica exponencial, que recusa a racionalidade do geometrismo cartesiano e busca a expressão das forças e tensões na morfologia dinâmica de seus contornos. *O Armazém Schocken*, de 1928, e os croquis para o museu de Berlim, também revelam essa riqueza plástica – figura 47. Para Argan (1992, p. 247), a arquitetura expressionista deslocou o problema da funcionalidade da pura técnica construtiva e da resposta às exigências práticas emergenciais daquele período, a exemplo dos conjuntos habitacionais, das casas populares e de alguns edifícios de uso coletivo, para o plano de uma outra funcionalidade – a visual e a comunicativa. Segundo Argan, a contribuição essencial dessa movimentação no universo da arquitetura é exatamente a concepção do espaço como algo que se constrói com a forma e “não mais algo que em que se constrói a forma”. O edifício também é entendido como protagonista do cenário urbano.

O pavilhão em vidro, de Bruno Taut, para a exposição de Werkbund - Colônia (1914), é tão emblemático que foi elevado a um dos símbolos apropriados pelo capital globalizado na contemporaneidade. Talvez sua forma sublime e de efeito exuberante represente, para

os fabricantes da cultura do simulacro, aquilo que as elites dos países de capitalismo neoliberal desejam encontrar em suas viagens de entretenimento pelo mundo. Até em um dos inúmeros paraísos artificiais de Dubai (City of Arabia) existe uma reprodução ampliada desse prédio de Taut, em meio a arranha-céus, cópias nefastas de frontões e capitéis greco-romanos, templos egípcios, a sempre reverenciada Veneza e, pasmem, uma floresta de dinossauros aos moldes do *Jurassic Park*. A campanha publicitária entoou: “Vamos voltar no tempo! Explore tudo isso! Um mundo de sonhos e fantasias! Viva essa magia todos os dias!” Uma manipulação de desejos. Microfascismos.



Figura 46: Erich Mendelsohn – Torre Einstein (1919-23).
Fonte: Arquitetura no século XX (1996).



Figura 47 e 48: Croquis Museu de Berlim e Armazém Schocken (1928).
Fonte: Arquitetura no século XX (1996).

Segundo Amparo (2005), este *revival* historicista do pós-modernismo possui um viés fascista embutido. Nesse frenesi contemporâneo de estetização de tudo, de espetacularização da arquitetura, de simulacros e simulações, de institucionalização de todas as categorias, quase tudo está cooptado pelos cânones da plutocracia.

Um alinhamento do fascismo italiano, do nazismo alemão e do stalinismo russo, em seus poderes oficiais naquele período, não permitiu que as manifestações dessas artes de vanguarda continuassem explorando a potencialidade de seus experimentos. Obviamente que a orientação política e o senso de liberdade de pensamento promovida por tais organizações, escolas e grupos de entusiastas eram perigosos demais para os regimes ditatoriais que emergiam nesses territórios. Para Stalin, a arte não tem autonomia, quem que dirá seus autores, e deve ser instrumento de propaganda política e de divulgação do novo Estado. Os temas são impostos e qualquer manifestação artística deve ser oficial. Ponto. Isso é bastante nítido nas ilustrações coroadas de réplicas de pilares gregos nas propagandas e cartazes de Stalin, nas quais se lê: “pilares para o povo”.

Considerações transitórias: arquiteturas de fronteira, transgressão e pensamento crítico

Não é à toa que arquitetos contemporâneos como Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Lars Spuybroek (NOX), entre outros, irão beber na fonte das vanguardas russas e se apropriar de alguns conceitos integrados à produção de seus projetos arquitetônicos, ainda que limitados às desconstruções formais. Zaha revisita a dimensão da montagem tridimensional e “arquitetônica” de Maliévitch (mais próxima de sua fase cubo-futurista) e propõe a exploração da mutação em *Maliévitch 's Tektonik*, ainda enquanto estudante da *Architectural Association*, em Londres (1977). Tschumi se abriga da obra *Ponto, linha e superfície* de Kandinsky (1925) como processo conceitual para estruturação de seus pontos de *folies* no projeto do *Parc La Villette*, em Paris (1984) – fragmentando uma suposta unidade e implementando noções que ele chama de disjunção arquitetônica (TSCHUMI, 1996). Alguns fragmentos das obras de Iakov Chernikov, Naum Gabo, Antoine Pevsner e Vladimir Tatlin estão presentes em alguns projetos do NOX, a exemplo de uma torre em estrutura “espiralada” na Holanda – *Beachness* (1997) ou as experimentações em *De Goethic Stijl* (2000), uma casa virtual inspirada nas linhas formais e esculturais de Gabo e nas composições aritméticas de Theo van Doesburg. Nas produções desse escritório de arquitetura, também podemos perceber a influência de movimentos coletivos engendrados a partir da segunda metade do século XX. As relações entre a *action painting* de Jackson Pollock (em especial *Autumn Rhythm*, 1950) e a psicogeografia alavancada nos mapas elaborados pela Internacional Situacionista (mais precisamente o trabalho desenvolvido por Guy Debord com Asger Jorn, *Memories*, 1959; e a *New Babylon* de Constant, 1963) irão influenciar a obra *Paris Brain* (2001), uma proposta de análise e intervenção urbana para área oeste de *La Défense* – um esquema que aponta para a coexistência entre mega-arquitetura e microurbanismo – figuras 48 e 49. (SPUYBROEK, 2004, p. 246)



Figuras 49 e 50: Diagrama e esquema trans-urbano para o Paris Brain Project (2001), elaborado pelo NOX. Simultaneidade de corpos que se metamorfoseiam sempre à beira da transição.
Fonte: SPUYBROEK (2004).

No entanto, o entendimento das estruturas espaciais ainda encontra-se aprisionado em análises tradicionais e axiomáticas, quando não orientadas por lógicas imobiliárias e de planejamentos estratégicos, e não tem conseguido acompanhar a verdadeira dinâmica urbano-antropológica implementada por essa grande rede aberta que é a cidade contemporânea. Evidentemente, há exceções. O desafio persiste em verificar quais as influências das vanguardas no contexto atual que não se limitem apenas às explorações espaciais e formais, mas que tenham potência para provocar uma maior efervescência cultural e artística com possibilidades de experiências ilimitadas, outras formas de multicomunicação, novos fluxos de circulação emergente, explosão de fronteiras e a busca pela identificação de outras manifestações cotidianas no desenho das cidades. Essa gama de multiplicidades abre espaço para apropriação de um campo heterogêneo, híbrido e desterritorializado, típico de uma sociedade que vive sob outras relações de dimensão e proximidade (disjunção espaço-tempo), não mais restritas somente ao espaço físico.

A noção de limites sofreu severas transformações nas últimas décadas. Seja no acesso às cidades, seja nas superfícies de expressões de suas arquiteturas, seja na dissipação de fronteiras. As mídias digitais, as interfaces eletrônicas e a tela do computador apontam para outros horizontes. Uma superexposição da representação da cidade contemporânea em vias de um espaço-tempo tecnológico. (VIRILIO, 1993, p. 10) Nesse sentido, nos deparamos com limites físicos e materiais de um mundo palpável, construído de sólidas paredes e estruturas perfeitamente localizáveis e agenciadas pela urbanística, mas também nos defrontamos com um mundo imaterial e incorporeal, formado por representações, imagens e simulações. Mundo de transparências, aparências e arquiteturas de sobrevoo. “[...] se ontem o arquitetônico podia ser comparado à geologia, à tectônica dos relevos naturais, com as pirâmides, às sinuosidades neogóticas, de agora em diante pode apenas ser comparado às técnicas de ponta, cujas proezas vertiginosas nos exilam do horizonte terrestre”.. (VIRILIO, 1993, p. 21)

O discurso de Paul Virilio aguça uma questão que se reflete muito mais nas formações de territorialidades nas metrópoles, nas quais são travados diálogos permanentes sobre a conformação de uma nova paisagem urbana. Olhares que se deparam com técnicas de ocupação geográfica, construções de todos os níveis, obras de apurado comportamento estrutural materializada graças aos avanços da engenharia e sua infinidade de materiais, traçados urbanos, rotas e caminhos dimensionados, mesmo que duros e fixos - um território onde podemos transitar fisicamente. Do outro lado, se abre um mundo amparado pelo cetro de uma ciência tecnológica não menos desviante: um cenário de câmeras, de vídeos, de ampliações imagéticas, de revelações que rompem com as superfícies do tecido urbano. Não é maravilhoso sobrevoar Roma da tela do seu computador, através do Google Earth? As redes de mapas virtuais e cartográficos

de cidades, num primeiro momento, podem parecer verdadeiros milagres digitais, mas nos abrem cenários que antes só podiam ser penetrados pelo transeunte que se permitia descobrir os ângulos e frestas de uma cidade, tal qual um *flâneur/flaneur*, um caminhante que constrói e explora sua própria paisagem.

Não se trata apenas de um discurso reducionista, enquanto representação de dimensões, escalas, proporções. A questão está nas formas de percepção desse “novo mundo” e de como se dá a produção da arquitetura nesse contexto de tecnologia super avançada: *softwares* paramétricos, *scripts*, *hiperlinks*, modelagem e prototipagem rápidas, diagramas digitais, impressões 3D, entre outras ferramentas. Com esses processos tecnológicos, muitos devaneios suscitados nos seios das vanguardas do início do século XX puderam ser concretizados, porém sem a ideologia de outrora.

Partindo para uma análise menos formalista e, talvez, mais abstrata daquilo que se pode chamar de limites da arquitetura, que são tantos e de diferentes naturezas, nos defrontamos com o teor crítico. Há alguns posicionamentos de autores e arquitetos que procuraram travar diálogos mais profundos com essa questão, a exemplo de Tafuri (neomarxista) ou Tschumi (competência projetual e discursiva).

Para Tschumi, parte da teoria e crítica contemporânea de arquitetura tem se aprisionado em discussões muito simplificadas e limitadas ao formalismo, ao funcionalismo e ao racionalismo. Ele critica as concepções delineadas em relações de causa e efeito, sustentando que é preciso suscitar as diferenças e evocar arquiteturas de fronteira; arquiteturas que vão além do caráter construtivo, arquiteturas que se desenvolvem no limiar da transgressão e do pensamento. Ao afirmar que “não há arquitetura sem desenho, da mesma forma que não há arquitetura sem textos” (TSCHUMI, 2006, p. 174), evoca o caráter de uma certa expressividade arquitetônica que, muitas vezes, está presente em intervenções de caráter experimental ou “obras menores”, porém não menos importantes, ou projetos que nunca foram construídos, mas que tiveram o poder de influenciar substancialmente o pensamento de uma práxis arquitetônica, ou ainda textos teóricos de fundamental importância no campo reflexivo. Questões que, possivelmente, não se fazem tão evidentes no cenário do debate arquitetônico, ou pelo menos não tem o merecido destaque, apesar de alguns apelos midiáticos.

Para Tschumi, se na prática construtiva o edifício tem uma relação direta com a questão da utilidade, a arquitetura não o tem necessariamente. E faz um ataque feroz às peças publicitárias dos mercados imobiliários e as apropriações indevidas de símbolos e referências da arquitetura de um outro tempo. Chamar de arquitetônicas as esculturas que se apropriam superficialmente do vocabulário dos frontões e escadas é tão simplório quanto chamar de pinturas as insípidas aquarelas de certos arquitetos ou os desenhos em perspectiva de firmas imobiliárias. (2006, p. 176)

O discurso de Manfredo Tafuri (1935-1994) tem um valor emblemático quando se remete às questões da crítica arquitetônica. Para Tafuri as relações de produção de um pensamento crítico estão na mesma linha de fogo dos questionamentos à uma velha ordem e ao ambiente correlato de uma certa “tradição cultural” e no estreitamento à uma práxis operativa, uma possibilidade de ação. E aponta para um limbo da chamada “crítica especializada”, quando nem sempre se confunde a figura do arquiteto que escreve e que teoriza com o arquiteto que simplesmente atua. É por isso que muitas vezes o “crítico” passa a ser visto com maus olhos, de acordo com a seguinte reflexão deste pensador italiano:

É por esse motivo que o crítico puro começa a ser olhado como uma figura perigosa: daí a tentativa de o etiquetar com a marca de um movimento, de uma tendência, de uma poética. Dado que a crítica que pretende manter uma distância relativamente à práxis atuante, mas não pode fazer do que submeter esta última a uma constante desmistificação para superar as suas contradições ou, pelo menos, para as definir e tornar presentes, os arquitetos procuram controlar essa crítica, e tentam, no fundo, seu exorcismo. (TAFURI, 1979, p. 23)

Toda crítica carrega um cunho de juízo estético, mas também alguma carga ideológica. Se ao longo da história a produção arquitetônica refletiu inúmeros valores determinados por poderes de ordem política e econômica, no século XX há uma espécie de rompimento com algumas categorias, a exemplo da própria tríade vitruviana e o ideal de beleza greco-romano, e o surgimento de uma certa contestação em massa às instituições disciplinares. A linguística estrutural, inclusive, irá se apoderar dos códigos e da oratória formal do arquiteto. Mas os processos de transformação de uma sociedade também em mutação irão refletir explosões arquiteturais que buscam atender os anseios de uma população em massa emergente, como podemos verificar nas concepções programáticas imaginadas pelos futuristas italianos (atitude mais estetizante com base no movimento, na velocidade, na ruptura radical com o passado) e construtivistas russos (mais focados na utopia socialista) ao desenharem os mais diversos edifícios, a exemplo de cozinhas comunitárias, teatros, clubes de trabalhadores, habitações coletivas e até mesmo fábricas e cidades, muito comum na propagação da ideologia socialista europeia dos anos 1930 – a busca de uma estética que atendessem às necessidades dos operários urbanos.

Porém, “nem a arte, nem a crítica revolucionará”, segundo Harold Rosenberg. Segundo Tafuri, há um sintoma que ronda a arquitetura contemporânea que é exatamente este frenesi, este estado, essa busca de uma mudança radical, como se nos sentíssemos ao mesmo tempo dentro e fora de uma tradição histórica e imersos em uma revolução simbólica inquietante. “Também a crítica é obrigada, tal como a arquitetura, a revolucionar-se continuamente a si própria [...]”. (TAFURI, 1979, p. 25) E vai mais longe, aponta para algo que Giulio Carlo Argan já havia colocado em *La crisi dei valori*, um texto de 1964, em que a arte e a arquitetura encontrar-se-iam ancoradas e do-

minadas pelo caráter inebriante da hipótese e muito pouco relacionadas com a ação criadora de experiências.

Segundo Vittorio Gregotti, outro italiano, existem algumas condições intrínsecas ao arquiteto contemporâneo e essas condições estariam relacionadas com uma certa insegurança latente na forma de projetar, pois ainda estaríamos um pouco presos a algumas premissas herdadas da modernidade e isso se reflete numa certa incapacidade de romper com este passado, o que, muitas vezes, nos lança em um conflito um tanto quanto desesperado e direcionado à máxima: o que fazer? E nesse momento nos deparamos com ecletismos e pastiches e, no entanto, temos que assumir uma posição. Gregotti (apud TAFURI, 1979, p. 93), mesmo em seu contexto culturalista do historicismo italiano, admite que “o verdadeiro avanço é sempre descontinuidade, desarticulação”, mas ele próprio se define com tal relativamente a alguma coisa, isto é, relativamente à sedimentação histórica do presente”.

Se lançar em um olhar novo é uma preocupação quase que cotidiana. Mas algo completamente novo escapa a qualquer possibilidade de previsão. Se compreendermos que as grandes utopias arquitetônicas e urbanísticas nasceram nos seios das grandes cidades e se realizaram em manifestações coletivas, poderíamos até constatar que suas obras são, potencialmente, instrumentos de alta relevância crítica. As cidades horizontais flutuantes e o espaço *Proun*¹² de El Lissitzky, o pavilhão russo de Konstantin Melnikov para a Exposição Internacional de Paris em 1925, o genial Ivan Leonidov e sua estética suprematista revelada, entre outros projetos, na proposta para o Instituto Lênin, os planos de reorganização estrutural para a baía de Tóquio idealizada por Kenzo Tange, a *Agricultural City Plan* e as cidades-hélice de Kisho Kurokawa e os metabolistas, sem falar nos desenhos utópicos do grupo Archigram, evidenciam não apenas um simples devaneio, mas uma estética de caráter visionário que estava muito à frente de seu tempo e que exprimia uma necessidade da época, dentro de um contexto urbano. Arquiteturas muito avançadas e que não puderam ser construídas porque a tecnologia do período não permitia. Nesse sentido Tafuri coloca que as grandes utopias na arquitetura se trataram de uma espécie de “amplificação retórica da desordem e das mitologias contemporâneas”. Para ele algumas realizações posteriores ao movimento engendrado pelo Futurismo italiano, a exemplo da *Grande Central Terminal St.* de Nova York ou as grandes conexões do sistema de tráfego dos principais centros urbanos, apenas reorganizaram aquilo que Sant’Elia, entre outros, havia sonhado. As propostas do Archigram, inclusive, não são apenas experimentais, mas revelam um apurado senso de ficção-científica e de uma estética relacionada com um mundo existente permeado pela tecnologia, pela informação, pela multifuncionalidade e, obviamente, pelo caos.

Mais do que meras proposições formais e estruturais, estes grupos acabaram por promover uma ruptura com o tempo presente ao inventar outros lugares, ao questionar a

ordem e os sistemas preestabelecidos, ao propor desligamentos espaciais. O pensamento utópico mostra-se sempre atual e reafirma o lugar da criação como um campo de ação crítica e transformadora. Uma inquietação frente ao amanhã. O tempo futuro como uma linha de força. (CAÚLA, 2006)

Ariadne Moraes Silva é arquiteta, mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPG-AU/FAUFBA), professora assistente da Faculdade de Arquitetura da UFBA, onde coordena o Atelier de Projetos III. Contato: ariadnemoraes@hotmail.com

Notas

- ¹ O presente artigo é parte integrante da dissertação de mestrado intitulada *Entre processos e perceptos – arquiteturas contemporâneas: multiplicidade e heterogeneidade de expressões estéticas*, defendida em 2009 no PPG-AU/FAUFBA, sob orientação do professor dr. Pasqualino Romano Magnavita.
- ² Vale lembrar a realização da exposição *The International Style: Architecture from 1922*, organizada por Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock, no MOMA-NY, em 1932, na qual se tentou promover a disseminação de um estilo internacionalizado – falsamente unitário – com apresentação de mais de 72 obras construídas na Europa e EUA, não referenciando nenhum projeto visionário, nem mesmo os experimentos russos ou futuristas, negligenciando também as produções da Escola de Amsterdã, o expressionismo alemão e a arquitetura organicista. Percebe-se que, ao longo do tempo, as arquiteturas de vanguarda e experimentais foram marginalizadas e as bases revolucionárias do movimento moderno na arquitetura foram reduzidas às formas e à linguagem, sem conectá-las com novas metodologias de pensar e projetar arquiteturas na cidade e de repropô-las como fator social essencial – aspecto de renovação contínua e ideológica defendido pelos grandes mestres. Após a década de 1970 (período que alguns autores consideram como posterior ao ‘moderno tardio’) evidenciam-se algumas correntes pós-modernistas tardias (fundamentalistas, historicistas, contextualistas ou neo-culturalistas) e neo-modernistas. Os primeiros preocupados com a preexistência ou com a disseminação de uma linguagem arquitetônica ao mesmo tempo eclética e carregada de símbolos que atendem a uma quase pasteurização do meio urbano; os segundos tentam retomar alguns princípios idealizados pelos mestres da primeira geração do movimento moderno, porém sem a utopia ou causa social de outrora. Ambas correntes, de modo geral, acabaram sendo cooptadas no processo de espetacularização e mercantilização da cidade contemporânea, seja através da preservação de seus centros históricos ou na exploração empreendida pelo mercado imobiliário especulativo.
- ³ É como se, de acordo com Graham, o Estilo Internacional unificasse os valores de uma classe alta no interesse de um negócio e/ou de um Estado corporativo; uma máquina agenciadora, um código comercial fundido para atender aos interesses das classes e governos hegemônicos economicamente.
- ⁴ Ver entrevista concedida pelo arquiteto Pitanga do Amparo à Haifa Y. Sabbag na *Revista Projeto*, 2005, intitulada: *Vanguarda russa – o grande silêncio do ocidente*.
- ⁵ Em 1920, os irmãos Naum Gabo e Antoine Pevsner escrevem o Manifesto Realista, distribuído numa exposição com seus trabalhos
- ⁶ Kandinsky cria, em todo o país, mais de 22 museus voltados apenas para a arte de vanguarda.
- ⁷ Embora o rompimento entre arquitetura e engenharia seja um processo iniciado no século XVIII, em função da industrialização e consequente inovação tecnológica no trato dos materiais construtivos. Ver Frampton (2000).
- ⁸ Sobre essa questão, De Feo (1979) tece observações nada simpáticas ao projeto de Iofan: “um monumento ridículo, um enorme bolo de noiva para celebrar o infausto casamento entre o socialismo e o classicismo”. Embora o concurso para o Palácio dos Soviets seja considerado um momento ímpar na história da arquitetura, alguns autores relacionam esse feito ao início da decadência do movimento moderno na Rússia. Uma arquitetura com características revolucionárias e totalmente transgressoras em suas concepções não poderia corresponder às expectativas de representação do poder das autoridades políticas da época. Segundo Collares (2005), a retórica do Estado russo nesse período, principalmente após a morte de Lênin e início da ditadura de Stalin, estava ligada aos modelos classicistas e às arquiteturas do passado. Amparo (2005, p. 66-67) destaca esse período, após a proibição, em abril de 1932, de qualquer experimento de arte cubo-futurista e de todo tipo de expressão construtivista ou moderna, como o fim da arte de vanguarda e do próprio comunismo. As escolas russas foram sendo fechadas por decreto e todos foram obrigados a reproduzir aquilo que Amparo chama de “excrecência nazi-facista, ridículo pastiche da arte neoclássica greco-romana”.
- ⁹ Manuscritos datados de março de 1924, encontrado nos arquivos privados de Leningrado. Conferir em <http://www.worldwhitewall.com/kazimirmalevitch.html>
- ¹⁰ Verstas – antiga medida itinerária russa equivalente a 1.067 metros. Nota do autor.

¹¹ Em 1988, Philip Johnson e Mark Wigley organizaram uma exposição no MOMA de Nova York intitulada *Arquitetura Desconstrutivista*. Foram apresentadas obras dos seguintes arquitetos: Peter Eisenman, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Coop Himmelblau, Frank Gehry e Bernard Tschumi.

¹² Criados entre 1919 e 1921, definem-se como 'projetos para afirmação do novo', representações axonométricas de corpos geométricos que possuem formas diversas que ora repousam sobre um alicerce sólido, ora flutuam no espaço cósmico. Elementos em movimento, que provocam deslocamentos e tensões estruturais ao imprimir múltiplos eixos de projeção. Experimentações que possibilitaram desafiar o campo gravitacional e explorar com maior rigor a poética do espaço.

REFERÊNCIAS

AMPARO, Pitanga. Vanguarda russa – o grande silêncio do ocidente [entrevista cedida à Haifa Y. Sabbag]. In: **Revista AU**. São Paulo: Ed. Pini, n. 133, p. 64-71, abr. 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

CAÚLA, Adriana. A cidade utópica no cinema: a invenção de outros lugares. In: **Rua** – Revista de Urbanismo e Arquitetura. Salvador: PPG-AU/UFBA, v. 7, n. 2, p. 8-13, 2006.

COLLARES, Júlio. Exoesqueletos primogênicos: Le Corbusier e o Palácio dos Soviets. In: **DOM-INO** - Revista do Grupo de Pesquisa Arquitetura Moderna Brasileira. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/domino/2005_01/txt05_2005_01.htm>.

DE FEO, Vittorio. **La arquitectura en la URSS: 1917-1936**. Madrid: Alianza Forma, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2007.

EL CROQUIS. **Zaha Hadid (1983 / 2004)**. Edición Conjunta. Madrid: El Croquis Editorial, n. 53, 72 e 103. 2004

FRAMPTON, Kenneth. **Storia dell'architettura moderna**. Bologna: Zanichelli Editore, 2000.

GRAHAM, Dan. A arte em relação à arquitetura. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 429-451, 2006.

GOSSEL, Peter. **Arquitetura no século XX: Peter Gossel, Gabriele Leuthauser**. Koln: Benedikt Taschen, 1996.

HUCHET, Stéphane. Horizonte tectônico e campo "plástico" – de Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Maria Lucia (Org). **Cinco textos sobre arquitetura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 169-233, 2005.

KOPP, Anatole. **Constructivist Architecture in the USSR**. London: Academy Editions, St. Martins Press, 1985.

LISSITZKY, El. **La reconstrucción de la arquitectura en Rusia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970.

MALIÊVITCH, Kázimir. **Na minha experiência de pintor**. [Manuscritos encontrados nos arquivos privados de Leningrado, datados de março de 1924]. 1995. Disponível em: <<http://www.worldwhitewall.com/kazimirmalevitch.html>>.

LANG, Fritz. **METRÓPOLIS**. [Filme] Intérpretes: Alfred Abel, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge e outros. Roteiro: Thea von Harbou. Alemanha, 1927. 1 DVD.

SHVIDKOVSKY, Oleg A (Ed). Chapter 7: Konstantin Melnikov. In: SHVIDKOVSKY, Oleg A. **Building in the USSR 1917-1932**. London: Studio Vista, p. 57-66, 1971. Tradução de L. A. Pitanga do Amparo. [2000]. Disponível em: <<http://www.worldwhitewall.com/konstantinmelnikov.htm>>.

SPUYBROEK, Lars. **NOX: machining architecture**. New York: Thames & Hudson, 2004.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. London, Cambridge: The MIT Press, 1996.

TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e limites II. In: NESBITT, Kate (Org). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, p. 179-182, 2006.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

ZAHA HADID. **The complete buildings and projects**. London: Thames & Hudson, 2002.