

**Nikolaus Pevsner: o artífice do Movimento Moderno
enquanto objeto historiográfico**

Paula Silveira De Paoli

Arquiteta pelo Istituto Universitario di Architettura di Venezia
Mestre e Doutoranda em Urbanismo pelo PROURB / FAU / UFRJ
Técnica em História da Arte do IPHAN / 7ª SR (Bahia)

Rua Pacífico Pereira, 42 / 702
Garcia – Salvador (BA)
CEP: 40.100-170

Tel: (71) 3329-2572

pauladepaoli@ig.com.br

Nikolaus Pevsner: o artífice do Movimento Moderno enquanto objeto historiográfico

Resumo

Uma peculiaridade marcou a escrita da história da arquitetura moderna. Em especial aquela elaborada pela primeira geração de historiadores, em relação à escrita da história das arquiteturas provenientes de outros períodos históricos do passado: a quase contemporaneidade entre a construção física dos objetos arquitetônicos e sua inserção nos discursos historiográficos. Além disso, a elaboração destes discursos foi feita por historiadores que freqüentavam os mesmos círculos que os próprios arquitetos, e partilhavam seu entusiasmo pela causa da arquitetura moderna. Por este motivo, seria possível observar uma permeabilidade entre os discursos dos historiadores e os dos arquitetos. Os discursos dos historiadores também conteriam uma *agenda* para a arquitetura de seu tempo, a mesma presente nos discursos dos arquitetos, em conjunto com os quais os historiadores elaborariam as *metas* – formais e sociais – da nova arquitetura. No quadro da historiografia da arquitetura moderna, Nikolaus Pevsner (1902-1983) ocuparia um papel especial. Alemão de origem judaica, pertencente à primeira geração de historiadores da nova arquitetura, teria sido ele a cunhar, no título de seu livro *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, publicado em Londres em 1936, a expressão *Movimento Moderno*, lançando uma das designações de maior fortuna crítica para as pesquisas formais desenvolvidas por certos arquitetos, considerados reformistas. O termo Movimento mostraria tanto a arquitetura moderna como produto de um processo histórico, quanto o gesto dos arquitetos modernos como *produtores* conscientes da História.

Palavras-chave

historiografia – conceito – Movimento Moderno

Abstract

There is something peculiar about the writing of the history of modern architecture. Specially that one which has been elaborated by the first generation of historians, in relation to the writing of the history of other kinds of architecture, belonging to other historic periods of the past: the construction of the buildings and their insertion in the historiographical discourses were almost contemporary. Besides, the elaboration of these discourses was made by historians who belonged to the same social circles as the architects, and shared their enthusiasm for the cause of modern architecture. For that reason, it would be possible to observe a certain permeability between the discourses of the historians and that of the architects. The discourses of the historians would also contain an *agenda* for the architecture of their time, the same that can be found in the discourses of the architects, together with whom the historians would elaborate the formal and social goals of the new architecture. In the panorama of the historiography of modern architecture, Nikolaus Pevsner (1902-1983) would play a special role. This German Jewish, belonging to the first generation of historians of the new architecture, would have created, in the title of his book *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, published in London in 1936, the expression *Modern Movement*, which is perhaps the expression of greatest use to refer the formal researches carried out by certain architects, considered to be reformers. The word Movement would show that modern architecture was the product of a historical process, as well as it would show the behavior of modern architects as conscious producers of History.

Keywords

historiography – concept – Modern Movement

Nikolaus Pevsner: o artífice do Movimento Moderno enquanto objeto historiográfico

Ao discutirmos “o legado do Movimento Moderno na teoria, crítica e historiografia”, tema da Sessão Temática onde está inserido o presente trabalho, logo de início algumas perguntas se impõem. Qual seria a origem da expressão *Movimento Moderno*? Que idéias ela encerra? O trabalho tem por objetivo investigar estas questões.

Escolhi propositalmente, como ponto de início da investigação, um tema que não possui nenhuma relação aparente com a arquitetura moderna: a reforma ornamental empreendida em várias igrejas baianas ao longo do século XIX, que acarretou a substituição das talhas barrocas por novas talhas, de desenho neoclássico. No livro *A talha neoclássica na Bahia*, dedicado ao estudo desta reforma, Luiz Freire identificou que uma das justificativas usadas pelas irmandades para a substituição das talhas era o desejo de *modernização* das igrejas:

Sempre que uma irmandade ou ordem terceira resolvia reformar a talha de sua igreja, a decisão era anunciada em reunião da Mesa Administrativa e eram apresentados os motivos para o empreendimento. Tais motivos, que denominaremos razões declaradas, diziam respeito diretamente a argumentações estéticas e de falta de integridade física das peças ornamentais. É muito comum encontrarmos nos termos e acórdãos as expressões ‘gosto mais moderno’, ‘à moderna’, ‘ao gosto romano’. [...] É imprecisa a expressão ‘gosto moderno’ frequentemente encontrada nos termos das irmandades que reformaram seus retábulos no século XIX, pois o mesmo argumento aparece justificando a reforma da talha da Igreja da Santa Casa de Misericórdia realizada em 1774. Se compararmos o retábulo da Santa Casa com os que foram concebidos no século XIX ou mesmo com o novo retábulo da capela do Santíssimo Sacramento da antiga Sé, construído em 1792, sob a prescrição de ser ‘à moderna’, verificaremos uma enorme distância formal e estilística. Tal distância nos impõe a relativização do conceito de moderno ou, pelo menos, nos impede de relacioná-lo a um estilo determinado. Ao que parece, a noção de modernidade estava vinculada ao novo, ao desconhecido, ao diferente, ao que foge à tradição, noção de certo modo ainda vigente.¹

Como podemos notar neste trecho, a palavra *moderno* serviu como justificativa para uma série reformas ornamentais, empreendidas em épocas diferentes, e como tal, utilizando linguagens formais diferentes – o barroco-rococó da talha da igreja da Santa Casa de Misericórdia, realizada em 1774, e o neoclássico das talhas realizadas ao longo do século XIX. Deste modo, podemos concluir que o uso da palavra *moderno* não estava atrelado a uma linguagem formal específica, mas ao desejo – explícito – de renovação do existente, de sua substituição por algo *novo*. Podemos concluir também que seu uso era relativamente recorrente, e não pode ser vinculado a um momento histórico específico.

¹ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. op. cit. p.47.

As linhas acima, ao reportarem o uso da palavra *moderno* num contexto tão distante da nova arquitetura produzida pelos arquitetos reformistas da primeira metade do século XX, nos colocam algumas questões ligadas à cunhagem das expressões *arquitetura moderna* e *Movimento Moderno*. Que tipo de operação discursiva teria conduzido à aderência da palavra *moderno* a uma determinada linguagem arquitetônica, de modo tão inextricável que a arquitetura mais recente do que a designada como “moderna”, e entendida como diferente daquela, passou a receber outro nome – “arquitetura contemporânea”?

As origens da arquitetura moderna enquanto objeto historiográfico

Uma peculiaridade marcou a escrita da história da arquitetura moderna. Em especial aquela elaborada pela primeira geração de historiadores, em relação à escrita da história das arquiteturas provenientes de outros períodos históricos do passado: a quase contemporaneidade entre a construção física dos objetos arquitetônicos e sua inserção nos discursos históricos. Além disso, a elaboração destes discursos foi feita por historiadores que, muitas vezes, freqüentavam os mesmos círculos que os próprios arquitetos, e partilhavam seu entusiasmo pela causa da arquitetura moderna. Por este motivo, seria possível observar uma permeabilidade entre os discursos dos historiadores e os dos arquitetos, que não estaria presente nas narrativas da história de arquiteturas provenientes de um passado mais remoto.

No livro *A historiography of Modern Architecture* (1999), o grego Panayotis Tournikiotis elaborou um panorama da historiografia da arquitetura moderna, no qual são estudados os modos como o Movimento Moderno foi construído por certos autores que ele considera centrais. Ele inicia o panorama com uma geração de autores que considera *pioneiros* da historiografia da arquitetura moderna. Esta geração, que para ele seria composta exclusivamente por autores de língua alemã – Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner e Emil Kaufmann – teria elaborado, ao longo dos anos 1930, as primeiras análises da arquitetura moderna sob uma perspectiva historiográfica. Segundo Tournikiotis, estes historiadores teriam produzido a idéia de que as várias pesquisas arquitetônicas de vanguarda, desenvolvidas em vários países e utilizando muitas vezes repertórios formais bastante diferentes entre si, poderiam ser articuladas num único “Movimento” arquitetônico. Isto é, estas pesquisas teriam sido desenvolvidas segundo certos princípios comuns que lhes conferiam coesão e coerência. Esta geração teria atribuído, portanto, a um corpus de obras relativamente esparso e heterogêneo um caráter unitário, apreciado de maneira positiva.

Mara De Benedetti também evidenciou, na *Antologia dell'Architettura Moderna*, o caráter fundador dos primeiros livros de historiografia do Movimento Moderno, que teriam tido um papel central na consolidação da arquitetura moderna, na superação de sua posição de vanguarda em direção à desejada plenitude no cenário arquitetônico da época. A inserção na História teria sido um momento de consolidação da arquitetura moderna:

A partir do final dos anos vinte, numa fase de aparente consolidação do Neues Bauen na Alemanha e da inicial expansão nos outros países da Europa, uma nova tarefa se apresenta como necessária e urgente para os arquitetos e críticos empenhados no front moderno: construir, em torno dos fragmentos e obras até então realizados, um invólucro ideológico tão amplo e sistemático quanto possível, capaz de acolher e re-significar aqueles fatos isolados, de modo a fazer deles a manifestação auroral de uma totalidade ainda não expressa mas coerente. [...] Uma tarefa prática bem mais que especulativa, impostada e desenvolvida principalmente em duas frentes, certamente diferentes entre si, mas sob este aspecto, de certo modo complementares: a organização dos CIAM por um lado, e por outro, os instrumentos e textos da historiografia, então nascente, da nova arquitetura.²

O próprio Sigfried Giedion evidenciaria este papel, ao mesmo tempo fundador e confirmador da arquitetura moderna, que alguns historiadores, dentre os quais ele mesmo, reivindicariam para si. Na introdução à primeira edição de *Space, Time and Architecture*, escrita em 1940, ele afirmaria:

Tentei estabelecer, tanto através da argumentação quanto de evidências objetivas, que apesar da aparente confusão, existe uma unidade verdadeira, ainda que oculta, uma síntese secreta em nossa atual civilização.³

De resto sua atuação, tanto na frente da historiografia da arquitetura moderna, como autor de livros, quanto nos CIAM, dos quais foi o primeiro secretário geral, deixa entrever esta permeabilidade entre os discursos historiográficos e os projetos dos arquitetos modernos, entre a produção da arquitetura e suas narrativas. Percebe-se aqui a complementaridade entre os dois campos, que se alimentam mutuamente. Também na obra de Pevsner esta ligação seria evidente. Foi ele quem cunhou a própria expressão “Movimento Moderno”, usada pela primeira vez no título de seu livro *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, publicado em Londres em 1936, após sua saída da Alemanha nazista. Esta expressão teria um duplo sentido. Por um lado, permitiria a inserção da arquitetura moderna na *História*, rompendo com a bipolaridade dos discursos dos arquitetos modernos entre a arquitetura do século XIX, conotada negativamente, e a arquitetura moderna. Por outro, afirmaria a intencionalidade do gesto de se declarar moderno, conferindo-lhe o peso dos grandes feitos históricos.

Segundo Tournikiotis, o corpus de obras moderno aparecia, nos discursos dos historiadores desta primeira geração, contraposto a situações que lhe eram externas e negativas – em geral o historicismo do século XIX – formando um binômio velho / novo entre a arquitetura “ecclética” e a “moderna”, que depreciaria o “velho” e exaltaria o “novo”, a arquitetura moderna⁴. Desta forma, a historiografia funcionaria como suporte teórico para as ações dos arquitetos, demonstrando a

² DE BENEDETTI, Mara (org.). *Antologia dell'Architettura Moderna*. op. cit. p.705. A historiografia da arquitetura moderna apresentaria esta arquitetura como totalidade no panorama arquitetônico da época, quando sabemos que, na realidade, este panorama era dominado por uma produção arquitetônica de derivação eclética, enquanto a arquitetura moderna constituía uma exceção.

³ GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The growth of a new Tradition*. op. cit. p.VI.

⁴ “Ambos [Kaufmann e Pevsner] começam por notar a existência do que poderíamos chamar esquematicamente de arquitetura A, expressão fiel de seu tempo, descrita em termos negativos [...]. Ambos autores discernem um corte, que assume sua forma específica na obra do primeiro pioneiro a questionar a arquitetura A num dado momento. Eles narram então a lenta transição para a arquitetura B, durante a qual os pioneiros implementam seus projetos-modelo. A arquitetura B também é a expressão fiel de seu tempo, é descrita em termos positivos e representada pela obra de um arquiteto. [...] A arquitetura B é o Movimento Moderno: a arquitetura da razão e da função, a expressão do século XX.” TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. op. cit. p.27.

confiança dos historiadores no projeto moderno⁵. Possuiria um caráter operativo que envolveu algumas gerações de historiadores, cujos livros constituíam-se eles mesmos como *projetos*⁶.

O caráter de *projeto* da historiografia da arquitetura moderna iria conferir certas características a esta historiografia. A primeira delas seria uma escrita teleológica da história, voltada para um *fim*: a conformação das próprias metas da arquitetura moderna, lançadas pelos arquitetos do movimento e incorporadas aos discursos dos historiadores.

A primeira meta seria a recuperação da identidade da profissão do arquiteto, que os arquitetos do Movimento Moderno entenderam ter sido desqualificada no século XIX. A arquitetura moderna foi construída conceitualmente em oposição ao historicismo do século XIX, entendido como crise da profissão frente às novas questões colocadas pela Revolução Industrial, das quais os arquitetos se teriam afastado para dedicar-se à cópia de estilos do passado. Com isso, a arquitetura, ao longo do século XIX, teria perdido espaço para a engenharia, capaz de enfrentar os novos temas projetuais e incorporar os novos materiais, portanto, engajada em seu tempo. A arquitetura moderna representaria, em antítese ao historicismo, a recuperação da centralidade do papel da arquitetura, agindo sobre os novos temas, e utilizando os novos materiais colocados à disposição pela Revolução Industrial. Esta meta seria alcançada através de uma arquitetura independente da cópia dos estilos do passado, que teriam sido reduzidos, no século XIX, à condição de ornamentação aplicada. A principal reivindicação dos arquitetos modernos seria a realização de uma arquitetura depurada dos “ornamentos”, que buscasse um repertório formal radicado em seu tempo.

A segunda meta do Movimento Moderno seria *social*. A arquitetura moderna foi teorizada como resposta à industrialização, que teria subjugado o *indivíduo*. Transformado em operário de fábrica, ele teria sido despido de seu papel criativo, que estivera ligado, no passado, aos modos de produção artesanais. Tratar-se-ia de vencer a alienação do trabalhador frente à produção industrial teorizada por Marx, revalorizando sua especificidade, e recuperando o prazer e a dignidade no trabalho. Além da questão dos modos de produção e seus efeitos nas condições de

⁵ “[...] com a confiança de que pertenciam a uma progressão coletiva da sociedade em direção a um futuro melhor, e, ao mesmo tempo, ao progresso em seus aspectos artísticos e arquitetônicos.” TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. op. cit. p.24. (tradução do autor)

⁶ “O discurso histórico recentemente demonstrou ser um outro aspecto da teoria. Ao ler estes textos, é difícil distinguir entre as interpretações de eventos e fenômenos do passado recente e um tipo de manifesto da arquitetura do futuro imediato. [...] em seus discursos, eles enunciaram regras implícitas e hipóteses a respeito da implementação de um outro conjunto de projetos ainda mais vasto: os de uma nova arquitetura para uma nova sociedade. [...] Há ainda um tipo de denominador comum que une a estrutura de um discurso característico. Teoria e história estão ambas baseadas numa única e coesa estrutura.” TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. op. cit. pp.2-3. Um percurso historiográfico análogo ao proposto por Tournikiotis pode ser observado na dissertação de mestrado de Guilherme Bueno sobre a trajetória da obra crítica de Giulio Carlo Argan e Clement Greenberg. Os textos destes autores constituiriam, segundo Bueno, um *projeto teórico moderno*, elaborado como suporte à ação dos arquitetos: “Nossa hipótese é a de os textos de Argan e Greenberg valerem-se de um mesmo tipo de estratégia. O desenvolvimento sob a forma de um *projeto teórico moderno*. Este surge como mecanismo de apoio à realização da utopia moderna, fornecendo o aporte para um diálogo positivo entre a arte moderna e a esfera pública. [...] Por uma definição de Projeto aplicada por Argan às artes podemos, fazendo uma transposição, entender a natureza da intencionalidade pretendida pela teoria: “[...] le projet est structure. En traçant les lignes maîtresses de la future existence de la société [...] il exprime d’abord la virtualité de la situation presente, sa potentialité.”; “Permitida a dimensão construtiva da história, o passado torna-se valorativo, ao mesmo tempo em que, com uma ação acertada no presente, possam ser criadas condições favoráveis ao futuro.” BUENO, Guilherme. *GIULIO CARLO ARGAN, CLEMENT GREENBERG. A teoria para a arte moderna como projeto*. op. cit. p.3; p.4.

trabalho, as preocupações sociais dos arquitetos modernos estariam ligadas à questão da *urbanização*, que teriam produzido efeitos nocivos sobre as próprias condições de habitação dos trabalhadores.

As duas metas principais da arquitetura moderna resolver-se-iam, nos discursos dos arquitetos, através da idéia da arquitetura como “*condensador social*”. Isto é, do espaço físico como indutor de comportamentos, capaz de operar, por si só, as transformações da sociedade desejadas pelos arquitetos. Deste modo, a solução para todos os males que eles viam no mundo industrial estaria em suas mãos. Esta visão, que tem suas origens na utopia, especialmente na obra dos socialistas utópicos do século XIX, colocaria o arquiteto ao *centro* das questões de seu tempo, valorizando a profissão. Estes dois últimos aspectos, ligados ao engajamento político dos arquitetos modernos e ao cunho social de sua arquitetura, e também suas preocupações urbanísticas, apareceriam na historiografia apenas superficialmente, nas entrelinhas. Os textos historiográficos, embora atuassem como confirmação da arquitetura moderna e adotassem suas metas como bases da construção de seu discurso, iriam deter-se na análise de seus *aspectos formais*, narrando o processo de depuração da arquitetura da ornamentação aplicada.

Este seria o cerne das narrativas do sucesso da arquitetura moderna por parte dos historiadores da primeira geração, aos quais as outras metas estariam subordinadas. Ao creditar aos arquitetos, ou seja, a produtores *de formas*, a capacidade de atuar como reformadores do mundo industrial, reparando as injustiças sociais, os historiadores atribuiriam indiretamente às formas a capacidade de operar as reformas desejadas. Neste sentido, as narrativas das transformações formais sofridas pela arquitetura na passagem do século XIX para o XX pareciam suficientes para exprimir o sucesso da arquitetura moderna frente aos objetivos sociais aos quais se propôs.

A historiografia da arquitetura moderna e a “tradição” historiográfica

A historiografia da arquitetura constituiu-se como disciplina autônoma entre os séculos XVIII e XIX, e até o início do século XX, foi dedicada à narrativa da história de arquiteturas provenientes de um passado remoto. A distância entre a elaboração dos discursos históricos e os “fatos” por ele narrados teria permitido, naquele momento, inclusive reinterpretações bastante radicais da produção arquitetônica de certos períodos históricos, tais como o conceito de *Renascimento*, termo cunhado em algum momento do século XVIII, que não apresenta nenhuma relação com os discursos dos arquitetos do período (eles se autodenominavam *modernos*), ou ainda, o conceito de Barroco, também uma denominação posterior. Antes da historiografia da arquitetura moderna, as narrativas da história da arquitetura eram discursos construídos a posteriori, que atribuíam às obras novas interpretações e sentidos que, por vezes, não guardavam uma relação direta com as intenções afirmadas nos discursos de seus autores. Além disso, a historiografia da arquitetura elaborada entre o século XVIII e o XIX estaria baseada numa *visão idealista* do passado, que

implicaria num julgamento de valor da história, no elogio de alguns períodos em detrimento de outros.

Outra consequência marcante da autonomia da história da arquitetura enquanto disciplina seria o *formalismo* dos discursos. Ou seja, as narrativas historiográficas realizariam das obras uma análise exclusivamente formal, baseada na noção de *estilo*, que se tornou a principal categoria de análise da arquitetura no século XIX. Tal consolidação teria conduzido a uma análise da arquitetura baseada na identificação de *repertórios formais* que corresponderiam aos vários períodos históricos e na denominação destes repertórios formais como “estilos” – entendidos como a “maneira de fazer” própria de cada período. A história da arquitetura consistiria, portanto, numa sucessão de estilos, cujos repertórios formais iriam se modificando para dar origem ao estilo seguinte. Com base neste tipo de construção historiográfica, o *estilo* seria definido a partir do repertório formal utilizado em suas arquiteturas, unicamente. Não seriam considerados, nos discursos historiográficos, o sistema estrutural nem o sistema construtivo dos edifícios a que tal estilo se refere. Também não seria considerada a história cultural do povo que produziu aquelas formas. Estas seriam vistas como testemunhos em si, capazes e suficientes para exprimir uma época. Nas narrativas da história da arquitetura, os *estilos* seriam vistos, portanto, como uma espécie de “*espírito do tempo*”, que deveria perpassar toda a produção arquitetônica dos vários períodos históricos.

No que diz respeito à historiografia da arquitetura moderna, em especial aquela produzida pela geração pioneira, os discursos de Pevsner e Giedion poderiam ser vistos sob dois aspectos, distintos, mas complementares. Por um lado, dentro da hipótese da permeabilidade entre os discursos dos historiadores e os dos arquitetos modernos, podemos dizer que eles assumiriam as metas da arquitetura moderna como articuladoras de seus discursos. Por este motivo, absorveriam dos discursos dos arquitetos os julgamentos de valor com base nos quais a arquitetura moderna se enunciou como tal, avaliando de maneira negativa a arquitetura historicista do século XIX e de maneira positiva arquitetura moderna. Seus discursos teriam como ponto de partida o mesmo binômio velho/novo que articulava os discursos dos arquitetos modernos, compartilhando com estes o entusiasmo pelas conquistas da arquitetura moderna.

Por outro lado, apesar da proximidade em relação ao campo das obras da arquitetura moderna e seus arquitetos, a historiografia seria um *campo autônomo*, e possuiria estratégias discursivas próprias. Por este motivo, os discursos dos historiadores guardariam especificidades que marcam suas diferenças em relação aos discursos dos arquitetos. A principal delas seria a construção de trajetórias, de genealogias da arquitetura moderna que apontam suas origens e as etapas de seu desenvolvimento⁷. Os discursos historiográficos romperiam assim a bipolaridade dos discursos

⁷ Sigfried Giedion explicitaria esta metodologia na introdução de *Space, Time and Architecture*: “Achei preferível, para chegar a uma verdadeira e completa compreensão do desenvolvimento da nova tradição, selecionar em meio ao vasto corpus de material histórico disponível apenas relativamente poucos fatos.” GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The growth of a new Tradition*. 1941. op.cit. p.VI.

dos arquitetos, baseados na contraposição direta entre “velho” e “novo”, e enunciariam a arquitetura moderna como resultado de um *processo histórico*, de uma série de transformações no campo da arquitetura, que teriam permitido a passagem da arquitetura historicista do século XIX (conotada negativamente) para a arquitetura moderna (narrada em termos positivos). O ato de radicar a arquitetura moderna na História, e sobretudo, o fato de apontar as etapas de sua constituição, seria uma peculiaridade da historiografia, ao passo que os arquitetos, ainda que às vezes lançassem mão do passado, buscando ali elementos que confirmassem suas teorias (Le Corbusier o faria da maneira mais decisiva), não construiriam suas narrativas sob a forma de uma evolução sistemática, que culminaria na arquitetura moderna.

Para a elaboração da trajetória histórica da arquitetura moderna, os historiadores que se dedicaram a esta arquitetura iriam retomar certas estratégias discursivas lançadas pela disciplina ao longo do século XIX, radizando suas narrativas no campo – já constituído – da historiografia da arquitetura. Neste sentido, Pevsner e Giedion seriam herdeiros de uma *tradição historiográfica*, da qual absorvem não o objeto da narrativa, que é novo, mas algumas chaves de leitura deste objeto, uma certa maneira de construí-lo, baseada na visão formalista da arquitetura e na noção de estilo. Por uma série de motivos, ambas revelar-se-iam *úteis* para a confirmação do sucesso da arquitetura moderna.

Por outro lado, as narrativas formalistas da arquitetura e o uso da noção de estilo estariam presentes nos discursos sobre a arquitetura moderna *também por parte de seus arquitetos*. Isso indicaria que a permeabilidade entre os campos da historiografia e da elaboração dos manifestos da arquitetura moderna pelos arquitetos não seria uma via de mão única. Neste sentido, não apenas a historiografia incorporaria as valorações da arquitetura moderna próprias dos discursos dos arquitetos (e seu oposto, o historicismo), como também os arquitetos incorporariam, para defender sua arquitetura, estratégias discursivas próprias da historiografia, dentre as quais a noção de estilo. Porém, os arquitetos não incorporariam a noção de estilo a partir dos discursos dos historiadores da arquitetura *moderna*, uma vez que os primeiros livros de historiografia desta arquitetura foram publicados na década de 1930, ao passo que a arquitetura moderna teve o auge de sua efervescência na década de 1920, quando foram publicados seus principais livros-manifesto. Isso quer dizer que foram os próprios arquitetos a utilizar em primeira mão a noção de estilo para designar sua arquitetura. Quer dizer também que estes arquitetos, formados em escolas que transmitiam uma visão de arte e de arquitetura acadêmica, incorporaram esta noção a partir de um campo de historiografia da arquitetura que não estava vinculado aos círculos modernos.

Apesar de todas as ambigüidades que o uso da noção de estilo por parte dos arquitetos modernos comporta, convivendo com sua rejeição, às vezes dura, a necessidade de um estilo do próprio tempo, apto a expressar a era da máquina, seria um dos principais motes de seus discursos. Desta forma, poderíamos dizer que o termo estilo seria usado pelos arquitetos modernos de duas

maneiras, que se alternariam em seus escritos. Uma negativa, associada à ornamentação aplicada característica da arquitetura do século XIX, e outra positiva, associada ao um uso não “ornamental” dos estilos no passado pré-industrial, à sua capacidade de exprimir o “espírito do tempo”, e ao desejo de construir um estilo para a era da máquina.

O uso positivo da noção de estilo por parte dos arquitetos modernos poderia ser interpretado de duas maneiras complementares. Por um lado, esta noção representava a possibilidade de construção de uma narrativa temporal (não a chamarei de narrativa histórica, pois os arquitetos, apesar de lançarem mão de um discurso sobre o transcorrer do tempo para construir sua arquitetura como *moderna* – isto é, oposta à arquitetura do passado – não construiriam narrativas históricas), dentro de certas estratégias discursivas já consolidadas pela história da arquitetura, marcando a posição da arquitetura moderna nesta história (o ato de se declarar moderno é um ato histórico por excelência). O que possibilitaria também a utilização destas estratégias discursivas a seu favor, invertendo o sentido da arquitetura do século XIX, que seria seu outro *pólo discursivo*, o “velho” frente ao qual se caracterizaram como “novos”.

Por outro lado, a noção de estilo guardaria uma *operatividade intrínseca*, por sua capacidade de construir um “espírito do tempo”, de caracterizar um determinado repertório formal como regra, criando a idéia de uma correspondência unívoca entre aquele repertório e o período em que foi executado⁸. Na realidade, a noção de estilo seria restritiva, no sentido de que aqueles repertórios formais não seriam encontrados na totalidade da produção de um período, nem estariam localizados em todas as partes de um edifício, ainda que este edifício pudesse ser classificado dentro de um estilo específico. Mas apesar destas restrições, ela seria pensada como expressão única e inequívoca de seu tempo, o que revelar-se-ia útil para a afirmação do sucesso da arquitetura moderna, confirmado-a como regra, quando, na realidade, ela constituiu uma *exceção* no panorama arquitetônico da primeira metade do século XX

De quanto acima esboçado, emergem os traços mais marcantes da historiografia da arquitetura moderna. Por um lado, a absorção das metas da arquitetura moderna lançadas pelos arquitetos, por parte dos discursos historiográficos⁹. Por outro lado, a adoção de estratégias discursivas próprias do campo da historiografia da arquitetura, narrando a história de um *desenvolvimento formal* da arquitetura, que desembocou na arquitetura moderna. Deste modo, a noção de estilo, que já estava presente de maneira positiva nos discursos dos arquitetos modernos, seria utilizada também nos discursos dos historiadores. A principal característica do “estilo moderno” construído

⁸ Daí seria construído também o desconforto dos arquitetos modernos em relação à arquitetura historicista: um tempo que não possuía um repertório formal que lhe fosse próprio, e que utilizava uma série repertórios provenientes de vários tempos históricos indistintamente, representaria uma anomalia no sistema estilístico, uma espécie de “doença” do fazer arquitetônico do século XIX.

⁹ Por outro lado, esta absorção seria apenas parcial. As metas sociais, ligadas às preocupações *urbanísticas* dos arquitetos, apesar de serem o fim último do Movimento Moderno, não transparecem, ao menos não explicitamente, nos textos historiográficos. Estes concentram-se na história da arquitetura moderna e de seu desenvolvimento formal, não alcançando a escala da cidade e do urbanismo. Quanto às metas sociais, estas fariam uma aparição pequena no texto de Pevsner (ele coloca Morris como uma das origens da arquitetura moderna, principalmente por suas preocupações sociais, mas esta aparição fica restrita a um dos capítulos do livro, e não é explicitada nas etapas posteriores da genealogia.) Não seria uma questão explícita, nem o fio condutor da narrativa, voltada para construir a história da evolução de *formas*, principalmente. Seria apenas uma alusão.

pela historiografia seria depuração da arquitetura dos “ornamentos”, associados à arquitetura historicista¹⁰. Esta teria sido também a principal reivindicação dos arquitetos modernos, e perpassaria os discursos de todos, por mais diferentes que possam ter sido as pesquisas formais em torno deste objetivo. A noção de estilo permitiria também mostrar a produção moderna como “espírito do tempo”, correspondente à totalidade da produção arquitetônica de sua época¹¹. Por estes motivos, o que distingue a historiografia da arquitetura dos discursos dos arquitetos empenhados no front da arquitetura moderna não é a neutralidade dos discursos historiográficos, pois estes também não seriam neutros. Os historiadores compartilhariam o projeto lançado pelos arquitetos modernos, e suas narrativas revelar-se-iam complementares aos discursos dos arquitetos na difusão das idéias acerca da nova arquitetura.

Nikolaus Pevsner: a arquitetura moderna como *Movimento*

Na geração de autores pioneiros da historiografia da arquitetura moderna, Nikolaus Pevsner (1902-1983) ocuparia um papel especial. Alemão de origem judaica, radicado na Inglaterra desde o início dos anos 1930, foi ele quem cunhou, no título de seu livro *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, publicado em Londres em 1936, a expressão *Movimento Moderno*, lançando uma das designações de maior fortuna crítica para as pesquisas formais desenvolvidas por certos arquitetos, considerados reformistas.

A expressão Movimento Moderno poderia ser vista sob alguns aspectos distintos. Por um lado, dentro da hipótese da operatividade da historiografia da arquitetura moderna e de sua aderência às metas presentes nos discursos dos arquitetos, o termo Movimento poderia se relacionado ao caráter de *projeto* que estaria presente no discurso de Pevsner. Analogamente ao desejo expresso por Giedion na introdução de *Space, Time and Architecture* – colocar em evidência, através de seu texto, a síntese que estaria latente na civilização da era industrial – a expressão de Pevsner também viria conferir unidade e coerência a uma série de pesquisas formais relativamente esparsas e individuais de cada arquiteto moderno, ainda que todos agissem segundo alguns princípios comuns expressos em seus discursos – o principal deles seria o abandono da decoração aplicada em favor da elaboração de um “estilo da máquina”, depurado dos ornamentos. A expressão Movimento Moderno permitiria o agrupamento de vários arquitetos reformistas dentro de uma linha de pesquisas comum, expressando a “síntese” que estaria presente na arquitetura moderna. Mas ao mesmo tempo conservaria, apesar da decantação e consolidação que representava sua inserção num discurso historiográfico, o tom de efervescência

¹⁰ A construção da história do “estilo moderno” seria o cerne dos discursos historiográficos. Porém, dar-se-ia de maneira diferente nos discursos de cada historiador. Pevsner, por exemplo, elege um único autor (Gropius), cuja obra representaria o ponto de chegada da trajetória, a síntese mais elevada das pesquisas formais da arquitetura moderna. Já Giedion apontaria para questões teóricas e estágios de desenvolvimento comuns, que assumiriam formas diferentes nas obras de vários arquitetos. Sua narrativa estaria baseada no conceito de geração de autores, enquanto no texto de Pevsner, certos autores específicos funcionam como fulcros destas questões.

¹¹ Esta fora, de resto, uma das metas do Movimento Moderno – constituir de fato a totalidade da produção, não só da arquitetura, como dos objetos de uso cotidiano e da própria cidade.

cultural que cercava estas pesquisas, seu frescor de vanguarda, seu aspecto irrequieto de *work in progress*, “em movimento”¹².

Por outro lado, o termo Movimento permitiria a Pevsner guardar a especificidade do discurso historiográfico em relação àqueles elaborados pelos arquitetos. Indicaria que o desenvolvimento da arquitetura moderna cumpriu uma *trajetória*. Neste sentido, as etapas da genealogia que ele constrói poderiam ser vistas como um *movimento em direção à arquitetura moderna*, ao mesmo tempo em que a inserem na História. A especificidade do discurso historiográfico consistiria justamente em apontar que a arquitetura moderna não foi uma ruptura em relação ao passado, mas o resultado do *processo histórico* de construção da idéia de modernidade, que culminou com uma declaração de ruptura em relação ao passado, presente nos discursos dos arquitetos. Por este motivo, a construção da genealogia da arquitetura moderna seria uma etapa fundamental dos discursos historiográficos, rompendo a bipolaridade entre “velho” e “novo” presente nos discursos dos arquitetos. Pevsner foi o primeiro autor a fazê-lo. Ele declara indiretamente, através do termo Movimento, que o gesto de se declarar moderno foi o produto de uma evolução de idéias, de uma construção histórica, de um *processo*.

Em resumo, o termo Movimento traduziria, por um lado, a adesão de Pevsner à causa da arquitetura moderna. Por outro, lhe permitiria conservar a especificidade de seu discurso como historiador. Ao mesmo tempo em que insere o discurso numa perspectiva histórica, conferindo historicidade ao *gesto* de se declarar moderno, o termo Movimento indica sua *intencionalidade*, chama atenção para a postura ousada ali contida, o desnaturaliza. O ato de declarar-se moderno é um gesto consciente de uma geração que assume para si o dever de construir a História. Para isso, os arquitetos desta geração exacerbaram o uso da palavra *novo*, elevando-o à categoria de manifesto. O uso do termo Movimento mostraria tanto a arquitetura moderna como produto de um processo histórico, quanto o gesto dos arquitetos modernos como *produtores* conscientes da História.

Como já foi visto, a construção de uma genealogia da arquitetura moderna, enunciando as etapas de seu desenvolvimento, seria a principal diferença entre os discursos dos historiadores e os dos arquitetos modernos. Além disso, dentro da hipótese da operatividade da historiografia da arquitetura moderna e de sua aderência às metas presentes nos discursos dos arquitetos, poderíamos observar, em cada etapa, a subsistência daquelas metas, articulando o discurso. Por esse motivo, as primeiras etapas da trajetória de Pevsner conteriam ao mesmo tempo algumas características ele vê na arquitetura moderna (narradas de maneira positiva), e ao mesmo tempo,

¹² Talvez por este motivo, somado à militância explícita que o termo sugere, Pevsner tenha substituído o termo *Movimento* por *Desenho*, no título da 3ª edição revista e ampliada do livro, publicada em 1960, quando ele entendeu que a arquitetura moderna estava consolidada como conquista histórica, ao mesmo tempo em que as conotações políticas que tivera na década de 1920 estavam esmaecidas, não apenas pelo tempo, mas também pela despolitização que a mudança de alguns de seus principais expoentes para os EUA comportou para a arquitetura moderna. Esta mudança mostraria que o termo *movimento* fora estratégico em 1936, no momento da 1ª edição do livro, expressando o engajamento político de Pevsner na causa moderna, que na década de 1960 ele achou que não cabia mais. Ver PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber, 1936. 3ª ed. revista e ampliada. *Pioneers of the Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974. trad. bras. *Pioneiros do desenho moderno de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

um motivo para não ser moderno (conotado negativamente), até chegar à arquitetura moderna plenamente desenvolvida – e plenamente positiva –, representada, para ele, pela obra de Walter Gropius.

Pevsner desenvolveu suas teorias acerca da arquitetura moderna num segundo livro, intitulado *The Sources of Modern Architecture and Design*, publicado em 1968. Neste livro, ele aprofundou algumas das questões contidas no livro *Pioneers of the Modern Movement*, e, em especial, reduziu o número de etapas e de atores que constituíram a genealogia da arquitetura moderna no primeiro livro, exprimindo um percurso mais “depurado”. Subsistiriam, pelo contrário, as metas da arquitetura moderna implícitas na trajetória do primeiro livro, além das conotações negativas atribuídas à arquitetura do século XIX, contraposta à obra dos engenheiros, que foi, para ele, o primeiro impulso de renovação formal da arquitetura na Europa¹³.

Duas idéias centrais articulariam o discurso de Pevsner sobre os propósitos da arquitetura moderna, onde a *indústria* assume um papel central. A primeira seria a “função social” da arquitetura e da arte, que deveriam abandonar o individualismo de uma produção voltada para as elites e constituir um “estilo de massa”, que fosse reproduzível tecnicamente. A segunda seria a “objetividade” formal: o “estilo de massa” traduzir-se-ia em formas que rompem com o passado e baseiam-se em linhas retas. Nestas idéias, que iriam permear a construção de sua genealogia, podemos perceber os ecos das metas da arquitetura moderna. Por um lado, a recuperação da dignidade dos trabalhadores frente à produção, combatendo a alienação dos operários das fábricas. Por outro, a recuperação da identidade da profissão do arquiteto frente à indústria. Para tal, seria necessária uma arte depurada dos “ornamentos”, apta a ser reproduzida industrialmente. É interessante notar que o urbanismo não aparece no discurso de Pevsner, voltado para o desenvolvimento da linguagem formal dada pela arquitetura moderna.

Além disso, a própria escolha das etapas da genealogia seria indicativa da subsistência das metas da arquitetura moderna em seu discurso, onde cada etapa representaria o sucesso frente a uma meta específica. Por exemplo, a escolha de William Morris como início da trajetória – um autor de declarada filiação socialista, para quem o trabalho deveria ser realizado como numa corporação medieval. O modelo de trabalho dado por Morris representaria, para Pevsner, a maneira de resgatar a dignidade do trabalho e do trabalhador, frente à sua desqualificação pela indústria. A valorização do trabalho artesão que permitiria o resgate do prazer no trabalho, contra a “alienação” do operário da era industrial seria, segundo Pevsner, o caráter moderno da obra de William Morris:

O grande impulso nos campos da renovação estética e social veio da Inglaterra, e tem como centro a figura gigantesca de William Morris. [...] Suas teorias] provêm de Ruskin,

¹³ “Mas enquanto o ferro e o vidro, com o novo vocabulário estético que seu uso extensivo impunha, apareciam em edifícios de exposições e plataformas ferroviárias e também em fábricas e edifícios comerciais [...] o arquiteto continuava a evitar os novos materiais e a se satisfazer com efeitos góticos, renascentistas e – cada vez mais – barrocos.” PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. op.cit. pp.17-18.

que abominava o Palácio de Cristal, dizia que uma estação ferroviária nunca poderia ser arquitetura e negava com fanatismo a necessidade da época de buscar um estilo próprio. [... Morris] não era revolucionário. Amava a Idade Média, a natureza e o campo, odiava as grandes cidades.”; “Na Idade Média ‘o trabalho diário era suavizado pela criação diária da Arte’. E assim Morris chegou à sua definição da arte como a ‘expressão, pelo homem, de seu prazer no trabalho.’ [...] A arte deve ser não só ‘do povo’, mas também ‘para o povo.’¹⁴

Por outro lado, para Pevsner, Morris não foi moderno no sentido pleno do termo, pois não voltou suas atividades para a produção industrial, tendo-se dedicado à produção artesanal, no estilo das corporações medievais. Além disso, ele não teria buscado a revolução formal. Portanto, não superou o historicismo, permanecendo ligado às formas do passado:

Morris havia estabelecido a importância estética do ambiente cotidiano. Mas nem ele, nem Webb ou Shaw tinham sentido a necessidade imperiosa de um estilo original do século XIX, isto é, de formas não tomadas do passado. [...] Ninguém na Europa podia fugir inteiramente do historicismo antes da década de 1880.¹⁵

Segundo Pevsner, o primeiro passo em direção a uma arquitetura depurada de “ornamentos” teria sido dado pelo Art Nouveau, que constituiria a etapa seguinte de sua genealogia. Sua importância seria dada pela independência das formas em relação aos estilos do passado:

O Art Nouveau salta a linha divisória entre os dois séculos, e sua significação histórica repousa nas inovações que se voltam para o futuro [no uso de ferro e vidro nas fachadas, por exemplo]. Elas são [...] a recusa a continuar com o historicismo do século XIX, a coragem de acreditar na própria inventividade, a preocupação com objetos de uso em vez de pinturas e estátuas.¹⁶

Por outro lado, para Pevsner, estas formas seriam *individuais*, enquanto voltadas para a produção artesanal dos objetos. Portanto, seriam inadequadas à produção em série. Por este motivo, o Art Nouveau constituiria apenas uma etapa em direção à arquitetura moderna, mas ainda não seria plenamente moderno:

O Art Nouveau se coloca como uma demonstração desafiadora de individualismo. ; Este individualismo vincula a Art Nouveau ao século em cujo final ela está em vigor. Assim, também, a insistência no artesanato e a aversão à indústria.¹⁷

Além disso, o Art Nouveau seria, em sua narrativa, uma “arte individual” também num outro aspecto, que diz respeito à linguagem formal que o caracteriza. Ao mesmo tempo em que o reconhecimento da ruptura em relação ao passado as tornaria *modernas*, a visão de que estariam baseadas em “fantasias” em torno de *linhas curvas*¹⁸ fazia das formas Art Nouveau o exato oposto

¹⁴ PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. op.cit. p.18; p.20.

¹⁵ Idem. p.33.

¹⁶ Idem. p.113.

¹⁷ PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. op.cit. p.106; p.113. ver também pp. 86 e 88, sobre as obras de Gaudí: “Elas são Art Nouveau por evitarem a linha reta e qualquer relação com o passado, e também por serem extremamente pessoais.”; “A arquitetura de Gaudí coloca ainda com maior urgência o problema da abrangência da Art Nouveau enquanto termo de significado analisável e útil.”

¹⁸ “O mundo dos duendes ou fadas devia mesmo falar à sensibilidade Art Nouveau [...] criaturas elementares, guiadas não pela razão mas pelo instinto. Pois a ordem baseada no intelecto é uma das coisas contra as quais a Art Nouveau se colocava, e a seleção

do “racionalismo” que Pevsner considerava a verdadeira expressão da arquitetura moderna. Após o “falso começo” dado pelo Art Nouveau, a etapa seguinte do percurso de Pevsner em direção à arquitetura moderna iniciou-se na Inglaterra, com a *retificação das linhas* Art Nouveau:

*Observando-se os projetos de Mackintosh pode-se entender porque ele tomou de assalto a Alemanha e a Áustria. Estavam presentes a obstinação e a irregularidade Art Nouveau, manejadas com uma sutileza extraordinária, até então desconhecidas. Mas também estava presente um senso de verticais delgadas e eretas, superfícies contínuas que podem muito bem servir como arma para derrotar a Art Nouveau.*¹⁹

Porém, segundo Pevsner os produtos ingleses mencionados nesta etapa não eram produzidos industrialmente. Não caracterizavam, portanto, a síntese entre arte e indústria que foi, para ele, a questão fundamental do Movimento Moderno. O Deutscher Werkbund teria sido o lugar onde travou a batalha entre a “arte individual”, representada pelo Art Nouveau, e um tipo de arte industrializável, necessária, segundo a narrativa de Pevsner, para a confirmação do Movimento Moderno como sucesso frente às questões colocadas por seu tempo:

*Muthesius, mais do que qualquer outro, era responsável por encaminhar o Werkbund na direção do século XX. Teve que lutar contra a oposição de Van de Velde, que defendia a expressão individual, enquanto ele, Muthesius, queria desenvolver formas padronizadas.” ; “Muthesius, na famosa discussão de Colônia em 1914, disse: ‘A arquitetura, e com ela toda a área de atividade do Werkbund, dirige-se para a padronização (Typisierung)... Só a padronização pode ... uma vez mais, introduzir um gosto universalmente válido e seguro’. Van de Velde respondeu: ‘Enquanto houver artistas no Werkbund ... eles protestarão contra qualquer sugestão de um cânone de padronização. O artista, de acordo com a sua essência mais profunda, é um individualista ferrenho, um criador livre e espontâneo.’ [...] Deve ter sido um momento memorável – a Art Nouveau seu auge resistindo às necessidades e declinando das responsabilidades no novo século.*²⁰

Por fim, a Fábrica Fagus de Walter Gropius constituiria a última etapa da genealogia de Pevsner. Seria o máximo exemplo da arquitetura moderna plenamente desenvolvida, além de representar seu sucesso diante de *todas* as metas propostas, fundindo linhas retas e ética social:

*A síntese final de tudo o que foi desenvolvido na arquitetura industrial até aquela época é a fábrica Fagus [...] projetada pelo jovem Walter Gropius, aluno de Behrens. [...] Gropius retomou corajosamente a linha da arquitetura do momento, utilitária e essencialmente anônima, de vidro em moldura estrutural [...]. E ele imbuiu-a da nobreza que vira nas fábricas de Behrens e de uma acuidade social derivada, em última análise, do movimento de Morris.*²¹

consciente dos estilos do passado a serem imitados representava aquele princípio de ordem forçada.” ; “Os designers Art Nouveau voltaram-se para a natureza porque necessitavam de formas que expressassem crescimento não feito pelo homem, formas orgânicas e não cristalinas, formas sensuais e não intelectuais.” PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. op.cit. pp.47-50; pp.72-73.

¹⁹ Idem. pp.142-143.

²⁰ Idem. p.177; p.179.

²¹ PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. op.cit. p.176-177. Ver também p.25: “Morris iniciou o movimento ressuscitando o artesanato como uma arte merecedora do esforço dos melhores; os pioneiros de 1900 foram mais longe ao descobrir as imensas e inexploradas possibilidades da arte mecânica. A síntese de tudo isso, tanto no plano da criação quanto no da teoria, foi obra de Walter Gropius.”

Esta síntese entre estilo purista e ética social, que é o objetivo final da genealogia construída por Pevsner, permitiria a transformação de todos os problemas que ele vê na era industrial em *problemas formais*. Este dispositivo revela-se bastante funcional ao projeto historiográfico de Pevsner, pois faz com que todos os problemas da era industrial possam ser resolvidos, dentro de seu discurso, no campo da arquitetura. Portanto, ao elaborar sua narrativa de confirmação do sucesso da arquitetura moderna frente às metas a que se propôs, ele exprime uma inabalável confiança no poder do arquiteto, que seria capaz de operar por si só as transformações que os círculos reformistas identificaram como necessárias à sociedade industrial. Para ele, a revolução formal promovida pela arquitetura moderna não era simplesmente formal. Era a porta para o mundo novo, para o *homem novo* dos manifestos dos artistas progressistas da década de 1920, do qual Pevsner também fez-se arauto. E os problemas que ele detecta, a degeneração da arquitetura moderna que ele vê no expressionismo e em Ronchamp, por exemplo, são contornáveis no campo das formas, que é o campo em que os arquitetos são capazes de atuar. De modo que o arquiteto mantém-se, para ele, ao centro do mundo industrial. É o seu *artífice*. Este seria o significado último da palavra *movimento* no discurso de Pevsner.

Epílogo: a arquitetura reformista como arquitetura *moderna*

Para concluir, tecerei breves considerações acerca do segundo termo que compõe a expressão Movimento Moderno – a palavra *moderno*. Um rápido sobrevôo sobre as teorias da arquitetura moderna, aí incluindo os escritos dos próprios arquitetos reformistas, na década de 1920, e os escritos dos historiadores da primeira geração, revela que dois adjetivos eram usados para caracterizar esta arquitetura: “novo” e “moderno”, que podem ser entendidos como *sinônimos*, associados ao desejo de se produzir algo diferente do passado. A palavra *novo* é encontrada em expressões como *L’Esprit Nouveau* (O espírito novo), de Le Corbusier, e *Neues Bauen* (Novo Construir), termo com o qual os arquitetos alemães da década de 1920 definiam suas próprias pesquisas formais. Já a palavra *moderno* é encontrada, por exemplo, no livro de Bruno Taut, *Modern Architecture*, publicado em Londres em 1929, e no livro de Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (A moderna arquitetura funcionalista), publicado em Munique em 1926. Notamos no entanto, dentre os arquitetos, certa predileção pela palavra *novo*, que comparece num maior número de títulos.

Recuando um pouco no tempo, e entrando nas nomenclaturas utilizadas por aqueles que foram considerados pela historiografia como precursores da arquitetura moderna da década de 1920, também encontramos estes dois adjetivos. A palavra *novo* comparece na expressão *Art Nouveau*, por exemplo, ao passo que o termo *moderno* foi usado por Otto Wagner no livro *Moderne Architektur*. Publicado pela primeira vez em 1896, como guia para seus estudantes, o livro contou com sucessivas reedições.

Dentre os escritos dos historiadores, a palavra *novo* é encontrada no título do livro de Giedion, *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*, ao passo que Pevsner preferiu o termo *moderno*, presente na expressão Movimento Moderno. Já Emil Kaufmann, o terceiro autor da geração pioneira, utilizou a expressão *arquitetura autônoma* para referir-se a esta arquitetura²².

Estas observações nos permitem apontar que Nikolaus Pevsner teria tido um papel decisivo também na associação do termo *moderno* à arquitetura reformista da primeira metade do século XX. Seu livro, ao consagrar a expressão Movimento Moderno como designação daquelas pesquisas formais, decidiu a duplicidade de termos com que aquela arquitetura era designada – *nova* ou *moderna* – em favor do segundo termo. Um termo que, como vimos, teve um uso relativamente difuso ao longo do tempo, e não estava associado, até aquele momento, a uma linguagem formal específica²³. Esta aderência do termo *moderno* a uma determinada linguagem arquitetônica, tão inextricável que a arquitetura das últimas décadas do século XX foi denominada *contemporânea*, pode ser vista como a principal confirmação da fortuna crítica do projeto historiográfico de Pevsner em relação à arquitetura moderna.

Bibliografia

BANHAM, Reyner. *Theory and design in the first machine age*. London: Architectural Press; New York: Praeger, 1960. trad. it. *Architettura della prima età della macchina*. Bologna: Calderini, 1970.

BEHNE, Adolf. *Der moderne Zweckbau*. München: Drei Masken Verlag, 1926.

BUENO, Guilherme. *GUILIO CARLO ARGAN, CLEMENT GREENBERG. A teoria para a arte moderna como projeto*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: EBA/URFJ, 2001.

_____. *Henry-Russell Hitchcock e o conceito de Estilo Internacional. Estilo, formalismo e a construção do discurso historiográfico na modernidade*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. Tese de doutorado.

_____. *A teoria como projeto. Argan, Greenberg Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CHOAY, Françoise. *L'urbanisme. Utopies et réalités*. Paris: Seuil, 1965. trad. it. *La città. Utopie e realtà*. Torino: Einaudi, 1973.

DE BENEDETTI, Mara (org.). *Antologia dell'Architettura Moderna*. Bologna: Zanichelli, 1988.

DE PAOLI, Paula. *Uma construção do Movimento Moderno. A historiografia e a crítica da arquitetura moderna entre 1960 e 1980*. Rio de Janeiro: PROURB/FAU/UFRJ, 2005. Dissertação de mestrado.

²² KAUFMANN, Emil. *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*. Wien: Rolf Passer, 1933. (De Ledoux a Le Corbusier: origem e desenvolvimento da arquitetura autônoma)

²³ No próprio livro de Otto Wagner, podemos observar que a arquitetura que ele denomina *moderna* estava recheada de ornamentos de derivação eclética.

- FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: a critical History*. London: Thames & Hudson, 1980; 1985; 1992. trad. it. *Storia dell'architettura moderna*. Bologna: Zanichelli, 1982; 1986; 1993.
- FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.
- GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The growth of a new Tradition*. 1941. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press, 1967.
- HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W.W. Norton, 1932.
- KAUFMANN, Emil. *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*. Wien: Rolf Passer, 1933.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.
- MALDONADO, Tomás (org.). *Tecnica e Cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. Milano: Feltrinelli, 1979.
- PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. London: Faber & Faber, 1936. 3ª ed. revista e ampliada. *Pioneers of the Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. (1960) Harmondsworth: Penguin Books, 1974. trad. bras. *Pioneiros do desenho moderno de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *The Sources of Modern Architecture and Design*. London: Thames & Hudson, 1968. trad. bras. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. *Architettura contemporanea*. Milano: Electa, 1976.
- TAUT, Bruno. *Modern Architecture*. London: The Studio, 1929.
- _____. *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1929.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1999.
- WAGNER, Otto. *Modern Architecture. A Guidebook for His Students to This Field of Art*. Trad. Harry F. Mallgrave. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988. (1ª ed. 1896)
- ZEVI, Bruno. *Pretesti di critica architettonica*. Torino: Einaudi, 1983.