

CAPÍTULO 2 - RACIONALIZAÇÃO DA ARQUITETURA

Na abordagem da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apontam a fragmentação da cultura, em instâncias isoladas entre si, como sendo uma das conseqüências decorrentes do esclarecimento. Segundo os autores, a mentalidade separatista do esclarecimento foi responsável por quebrar a organicidade constitutiva da linguagem em diversos domínios específicos e por atribuir a esses domínios funções rigidamente estabelecidas. Através de uma espécie de expansão da divisão do trabalho para a linguagem – que resultou na “divisão do trabalho espiritual” –, ocorreu a ruptura entre imagens e sons, de um lado, e signos ou significados textuais, de outro. Enquanto os signos ficaram a cargo da ciência, as imagens e sons se viram divididos entre as diversas artes. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.31). Em virtude de não se relacionarem diretamente à autoconservação, as imagens e os sons foram “confinados” na esfera estética – dimensão do ilógico e da beleza – e relegados a um segundo plano, enquanto a ciência assumiu importância superior à “inutilidade” verificada na arte, por se tratar de um domínio relacionado com a razão e com a “verdade”.

Embora reconheçam que essa cisão seja algo irreconciliável, Adorno e Horkheimer a concebem como sendo algo bastante danoso. Segundo eles, por um lado, não é possível reduzir o complexo significado do mundo ao puro cálculo, sendo que isso é justamente o que ocasiona uma racionalidade puramente instrumental, com todas as conseqüências irracionais que a acompanham. Por outro lado, limitando-se a imagem à pura representação, que não é mais governada por um impulso racional, retira-se dela a possibilidade de realizar qualquer conhecimento autêntico da realidade (HEYNEN, 1999, p.184).

A incidência dessa racionalização, na arte, resultou na sua autonomização, ou seja, no seu progressivo distanciamento em relação aos eventos extra-estéticos, tais como os

imperativos temáticos, estilísticos e a aceitação do público, aliado a uma preocupação voltada para os paradigmas internos da sua própria constituição. Esse processo de emancipação foi se estruturando de maneira lenta e gradual. Embora tenha se iniciado no Renascimento, o século XVIII pode ser apontado como tendo sido o momento decisivo para essa emancipação, pois foi quando a estética tornou-se uma disciplina filosófica autônoma e quando foram publicadas obras filosóficas de grande relevância, tal como a *Aesthetica*, de Baumgarten. Reforçando a idéia de fragmentação da cultura, Kant escreveu três obras que demonstram claramente o próprio espírito separatista do seu tempo: a *Crítica da Faculdade de Julgar*, que se destinava a investigar a instância estética, a *Crítica da Razão Prática*, que analisava assuntos referentes à moral e a *Crítica da Razão Pura*, cujos estudos se desenvolviam em torno do conhecimento. Foi também ainda a partir do século XVIII – século que pôs fim a vários pressupostos tomados por verdade – que os artistas puderam contar com uma crescente liberdade que tornaria possível o surgimento das obras de arte autônomas, no início do século XX.

Tendo isso em vista, o que se pretende analisar nesse capítulo é como a fragmentação característica do próprio esclarecimento se refletiu na arquitetura, modificando não apenas o seu processo produtivo – que reproduzirá a divisão do trabalho no interior dos seus procedimentos, separando as fases de “concepção” e “construção” –, mas também influenciando a própria concepção dos espaços, no que diz respeito às edificações e também ao território urbano. Essa verificação será feita através de uma abordagem histórica que tem como objetivo identificar os principais momentos em que a fragmentação da arquitetura ocorreu.

2.1- Instauração do projeto

A perspectiva, na medida em que possibilita a representação artificial da obra que vai ser realizada, é a principal promotora dessa nova situação em que a arquitetura torna-se desenhada, uma vez que a construção do edifício se processa em função de um ideal formal preestabelecido e ao qual ela deve perseguir.

A formação do homem moderno vista através da arquitetura
Carlos A. L. Brandão

O limiar do processo de autonomização da arte, bem como da fragmentação da concepção arquitetônica pode ser identificado no período da Renascença que, a despeito de apresentar um vínculo bastante estreito entre arte, ética e ciência, deu início ao processo de ruptura com a concepção de arte, bem como com o modo de fazer artístico característico do período medieval, que não apenas submetia a arte à tutela religiosa, mas que também mantinha suas atenções bem mais voltadas às questões de cunho prático do que para uma reflexão teórica. Na medida em que a dimensão artística foi conquistando sua autonomia, fez-se necessário o surgimento de estudos e reflexões sobre os seus conteúdos, princípios e objetivos e, nesse sentido, o Renascimento pode ser apontado como sendo o berço das primeiras bases teóricas sistematizadas acerca das artes. Como exemplo disso podemos destacar os primeiros tratados modernos dedicados às artes visuais, escritos por Leon Batista Alberti e denominados *De Pictura*, *De re aedificatoria* e *De statua*.

Em detrimento de uma concepção primordialmente espiritualista, surge, a partir do Renascimento, uma nova mentalidade que passa a valorizar o homem, afirmando a sua racionalidade diante do mundo. A dimensão da cultura adquire assim certa hegemonia em relação à natureza, que se tornará cada vez mais intensa com o próprio desenvolvimento do esclarecimento e que consistirá não apenas na prescrição de um conhecimento objetivo da realidade – que, todavia, havia sido dificultado na Idade Média –, mas sobretudo na própria dominação da natureza pelos homens. O espírito crítico e investigativo que caracterizou aquele contexto histórico-cultural, consolidou-se aliado, sobretudo, ao grande

desenvolvimento científico da época. Estudos de anatomia – tais como as dissecações de cadáveres realizadas por Da Vinci –, de geometria e proporção – tais como as investigações de Brunelleschi empreendidas nas ruínas romanas –, além de outros inúmeros estudos sobre o homem e a natureza passaram a integrar o currículo dos artistas, refletindo na própria constituição da arte, que passou a ser concebida como uma atividade intelectual, que demandava aptidões e conhecimentos específicos daquele que a produzia. Esse saber deveria fundamentar-se, principalmente, nas disciplinas científicas.

Concebida como uma forma de conhecimento, a arte deveria contribuir para as investigações acerca do homem e da natureza. Assumindo um comportamento *mimético*, cabia a ela imitar a ordenação da natureza que, todavia, não mais consistia numa ordenação religiosa, tal como se concebia no período medieval, tratando-se agora de uma ordenação matemática. “O universo hierarquizado e estruturado a partir de categorias filosófico-religiosas foi substituído por um universo homogêneo, estruturado a partir de leis matemáticas” (BRANDÃO, 2001, p.96) e, sendo assim, cabia aos artistas retratar o mesmo procedimento, a mesma racionalidade matemática, a mesma harmonia utilizada por Deus na concepção do universo.

No caso dos arquitetos, eles deveriam dar visibilidade à nova ordem da natureza, concebida em termos de números, concretizando-a em seus arranjos espaciais e em seus edifícios. Nesse contexto, considerada símbolo da racionalidade, da “manifestação das leis fundamentais e das formas essenciais da natureza” (BRANDÃO, 2001, p.180), a arquitetura clássica, bem como o seu repertório formal e a sua lógica construtiva, foram alvos de inúmeros estudos e medições, tendo servido de referência para o desenvolvimento das teorias e da arquitetura renascentista.

Com o intuito de fornecer fundamentos universais que pudessem estruturar racionalmente todo o campo construtivo, Alberti elaborou, no tratado *De re aedificatória*,

uma série de princípios e regras generativas através das quais a arquitetura e o espaço urbano deveriam se constituir, sempre ressaltando, porém, a importância da dimensão ética como orientadora de toda a ação construtiva. Alberti chamou a atenção para o fato da autonomia da arquitetura ser algo limitado devido a sua utilidade, que fazia com ela tivesse influência direta na vida dos homens – diferentemente de outras manifestações artísticas –, sendo, por isso, responsável por construir um mundo humano onde fosse possível se instituir o bem viver. Desse modo, Alberti ressaltou a necessária referência da arquitetura “às condições práticas, às necessidades funcionais e simbólicas, às instituições humanas, políticas e religiosas, ao tempo, ao mito, aos costumes, à harmonia do universo, à astrologia, etc.” (BRANDÃO, 2001, p.176), aspectos que muitas vezes serão negligenciados pela própria racionalização que se fará posteriormente.

Para estruturar o seu tratado, Alberti se valeu das mesmas categorias apresentadas por Vitruvius¹ como sendo as três dimensões básicas da arquitetura, a saber, *firmitas, utilitas e venustas*. Estando mutuamente relacionadas, as três instâncias da tríade determinavam que a arquitetura deveria se constituir resolvendo, simultaneamente, questões referentes à técnica construtiva, à funcionalidade e ao prazer estético. Alberti compreendia a harmonia, a proporção e a funcionalidade como sendo princípios da natureza que deveriam orientar a produção arquitetônica, podendo ser encontrados tanto na arquitetura clássica quanto nos animais. Desse modo, o filósofo determinava que não apenas o edifício, mas também a cidade deveria ser concebida como se fosse um organismo, onde todas as suas partes se encontrassem relacionadas entre si e com o todo, desempenhando pertinentemente as suas funções, de modo que não se pudesse retirar ou acrescentar nada, sem que houvesse comprometimento do conjunto. Os critérios que definiriam as relações numéricas entre as partes estariam baseados

¹ Autor do tratado *De architectura*, escrito entre os anos 33 e 14 a. C., o arquiteto romano Vitruvius tentou estabelecer um conhecimento ordenado sobre a arquitetura que, todavia, mais se assemelhou a um manual, com prescrições práticas, regras compositivas, embasadas sobretudo na arquitetura clássica, tomada como modelo. Em vários momentos, os seus escritos foram tomados como cânones da arquitetura ocidental. (CHOAY, 1980, p.131).

em regras fixas, compreendidas como sendo três leis fundamentais denominadas *numerus*, *finitio e collocatio*, que, segundo o autor, teriam sido estabelecidas justamente através das observações da natureza e dos exemplos deixados pela antiguidade. É dessa constituição, ou seja, da harmonia (*concinntas*) dessa totalidade que se origina a beleza albertiana. A beleza seria assim, inerente à constituição orgânica da forma do edifício que, todavia, deveria satisfazer todos os aspectos da tríade. No que diz respeito ao ornamento, mesmo se distinguindo da beleza por apresentar um caráter acessório, complementar, não estando intrinsecamente relacionado à concepção do objeto arquitetônico, ele não se constitui de maneira totalmente autônoma –, como se verificará nos períodos posteriores –, estando também vinculado ao todo, cabendo a ele, enfatizar a beleza da *concinntas*, socializando-a e ajudando-a a se revelar. (BRANDÃO, 2000, p.174-258).

Para que a arquitetura pudesse se estabelecer segundo as prescrições de Alberti, a vinculação da arte com a ciência foi extremamente importante, pois possibilitou o desenvolvimento de um novo método de representação responsável por uma verdadeira revolução na história da arte e, sobretudo, na história da arquitetura. Esse novo método era a *perspectiva*². Com o desenvolvimento da perspectiva artística, bem como das suas leis constitutivas, tornou-se possível a reprodução de objetos tridimensionais sobre um plano bidimensional, com um rigor científico até então nunca obtido. A partir das pesquisas e dos trabalhos de Brunelleschi – tido como o fundador da perspectiva e da arquitetura renascentista – e do aprimoramento e sistematização, realizados por Alberti, em seus tratados teóricos, essa forma de representação do mundo – que já era utilizada por artistas, desde o período Helenista, mas sem nenhum tipo de regra (GOMBRICH, 1993, p.79) – passou a ser regida por

² No período medieval, a disciplina teórica denominada perspectiva havia se dedicado aos estudos da ótica, investigando o modo pelo qual a propagação da luz determinava a visão, de acordo com leis matemáticas e também estudando a anatomia do olho. A perspectiva não se constituía, portanto, uma teoria da arte, muito embora se ocupasse de conteúdos que tinham bastante relevância para as investigações artísticas, tendo, por esse motivo, servido de base para o desenvolvimento das suas futuras teorias (MENEZES, 1999, p.67-71).

regras matemáticas precisas. A perspectiva possibilitou a representação artificial da realidade, bem como do espaço, permitindo assim, a instauração do *projeto*.

No tratado *De re aedificatoria* Alberti propôs uma teoria projetual, onde definiu dois momentos diversos na concepção da obra de arquitetura, a saber, a *fase de projeto* e a *fase de execução*. Através da dimensão denominada projeto, o objeto arquitetônico passava a ser concebido na mente, antes mesmo da sua existência concreta, numa espécie de antecipação da construção do todo. Além disso, o projeto permitia ao arquiteto construir o “todo orgânico”, de modo que se satisfizessem as exigências da tríade e estabelecendo a melhor maneira de articular as partes entre si e com o todo para alcançar a harmonia do conjunto. Nas palavras de Alberti,

toda a força e razão do projecto consiste em encontrar uma maneira exacta e correta de adaptar e unir as linhas e os ângulos que servem para definir o aspecto do edifício. É propriedade e ocupação do projecto indicar para o edifício e todas as suas partes um lugar apropriado, proporção exacta, disposição conveniente e ordem harmoniosa, de tal modo que a forma do edifício seja inteiramente implícita na concepção. (ALBERTI apud SCRUTON, 1983, p.31).

Essa modificação introduziu grandes inovações no campo da arquitetura, visto que as construções que eram realizadas na Idade Média tinham um caráter fundamentalmente prático e operavam através das tradições e regras geométricas que eram aplicadas diretamente no local. Não era costume dos arquitetos conceberem toda a edificação, mesmo porque, nem havia técnica para isso. Uma vez que os seus desenhos apenas indicavam o *sentido da obra*, o edifício ia surgindo na medida em que avançavam as discussões e os trabalhos dos artesãos.

Apesar de introduzir uma grande cisão no processo de produção arquitetônica, com a instauração do projeto, Alberti sempre reconheceu que a arquitetura não era uma atividade meramente intelectual, estando necessariamente ligada a questões de cunho prático. Além disso, o filósofo preserva certa “unidade” arquitetônica na medida em que utiliza o organismo como modelo analógico e que incumbe o arquiteto de cumprir as exigências da tríade, no momento do projeto. Com a instauração do momento intelectual na criação arquitetônica, que

favorecia uma definição anterior à execução, tem início a valorização de uma espécie de planejamento, em detrimento de uma criação mais espontânea e que terá seu o ápice a partir do século XIX, momento da normalização total da concepção arquitetônica.

A partir da valorização da dimensão intelectual do trabalho artístico, a autoria da obra passou a ser uma questão relevante, levando o artista a adquirir notoriedade no contexto social, assumindo um papel de destaque na produção do objeto artístico, em detrimento de um trabalho de cunho mais coletivo como era realizado na Idade Média. O resultado desse processo foi não apenas o rompimento com o tradicional universo artesanal da arte, mas também a modificação das relações de produção do objeto artístico, que resultou na distinção entre os artistas e os antigos artesãos. Esse foi, portanto, o primeiro passo no sentido da substituição do processo de fabricação artesanal, característico do período medieval, pelo modo de produção capitalista, com suas relações de trabalho cindidas, desiguais e hierárquicas. No modo de produção tradicional, os artesãos, reunidos em corporações, gozavam de uma grande liberdade de criação no ato de construção do objeto arquitetônico que, em geral, ia sendo definido de acordo com os seus modos de fazer. A partir da instauração do projeto, a construção passa a se realizar visando ter a maior fidelidade possível com a idéia formal definida pelo arquiteto. Na medida em que se torna o mentor intelectual do projeto, o arquiteto conquista uma posição de comando e de superioridade no canteiro de obras.

Assumindo uma postura condizente com o movimento do esclarecimento, a arquitetura foi se tornando ainda mais fragmentada. Nos períodos posteriores ao Renascimento, a concepção arquitetônica tendeu a uma supervalorização dos aspectos estéticos da construção que passaram a ser estabelecidos de maneira desvinculada daquela organicidade proposta por Alberti. Numa espécie de retomada dos escritos de Vitrúvio, os arquitetos elegeram a arquitetura clássica como modelo, passando a seguir suas regras,

sobretudo do ponto de vista estilístico, rompendo com o equilíbrio que se estabelecia entre as vertentes da tríade – e que garantia o seu compromisso ético –, em favor da autonomização da *venustas*. A ruptura entre as instâncias da *utilitas* e da *venustas* já prenunciava a polêmica distinção que terá lugar no século XIX e que colocará a arquitetura e a engenharia – arte e técnica – em campos opostos. Se por um lado, a arquitetura passou a se desenvolver em total alheamento às necessidades concretas dos homens e da cidade, com o arquiteto assumindo a posição de artista e voltando suas preocupações para o prazer estético, por outro lado, a engenharia, embasada na ciência, teve seu desenvolvimento mais vinculado aos aspectos técnicos e funcionais. Essa foi uma das conseqüências da quebra da “totalidade” arquitetônica, ou seja, o seu desmembramento em diversas especializações, que em fins do século XVIII, deu origem a disciplinas distintas, tais como o urbanismo, a engenharia, o paisagismo e a decoração.

Nesse contexto, o desenho que era tido como um instrumento indispensável de criação do objeto arquitetônico passou a ser utilizado apenas para produzir imagens, como uma simples técnica de apresentação da realidade, servindo à composição de catálogos de tipologias arquitetônicas que eram submetidos às escolhas dos clientes (CHOAY, 1980, p.212) – o que levou artistas e cientistas do século XVIII a se desinteressarem da perspectiva (MENEZES, 1999, p.64). Novas investigações, empreendidas desde o século XVII, abriram, porém, possibilidades de modificação do desenho, no sentido da sua precisão. Já no fim do século XVIII, o desenvolvimento da Geometria Descritiva³, por Gaspar Monge, cujas bases foram os estudos geométricos de Girard Desargues⁴, trouxe grandes reflexos para a produção

³ Visando obter uma correspondência mais fiel entre a figura a se projetar e a sua projeção, o *Método Mongeano de Projeção* estabeleceu um novo plano de projeção que seria perpendicular ao primeiro plano, possibilitando que a figura tivesse suas projeções ortogonais perfeitamente definidas sobre esses planos. Assim, era possível criar, num plano, a imagem da figura no espaço e simultaneamente reconstruir exatamente a figura a partir da imagem plana, tornando possível interpretar e interferir nos objetos e no espaço tridimensional, a partir das projeções sobre planos. (MENEZES, 1999, p. 67-71).

⁴ Em 1636, os estudos de Desargues, que pretendiam buscar uma ordem geométrica pura, desvinculada de implicações teológicas, avançaram no sentido de desenvolver um método perspectivo que não contava com a

da arquitetura. O novo método de projeção, constituiu uma nova linguagem gráfica de representação do espaço, baseada na geometria e na matemática, que permitiu uma maior precisão no desenho, como instrumento de projeto, tendo sido incorporada como disciplina de estudo dos novos arquitetos e engenheiros da École Polytechnique, de Paris, e acarretado inovações também no campo do ensino da arquitetura. Introduzindo uma forte racionalização na arquitetura, “o desenho fez um progresso no sentido da precisão ao respeitar uma escala, o que facilitou a reprodução” (FERRO, 1982, p.62). Estavam lançados assim, os elementos necessários para o nascimento do desenho técnico industrial. Como analisou Sérgio Ferro,

Monge e os seus seguidores (...) preparam os esquemas de representação convenientes e oportunos para o modo de produção que atinge o poder total. A partir da projeção ortogonal, da imóvel disposição dos diedros, da infinita distância do observador e da homologia, conseguem ocultar a sua arbitrariedade. Mas tais esquemas servem perfeitamente ao comando e controle do capitalismo industrial. Favorecem a mensuração, a ordem, a estereotipia e a verificação, na sua inclinação por uma linguagem depurada (FERRO, 1982, p.61).

Sendo bastante coerente com a mentalidade analítica introduzida pelo esclarecimento, o nascimento do desenho técnico rompeu com o antigo universo onde o desenho retratava as “formas do ser acabado” e instaurou uma postura *cirúrgica* em relação aos objetos, a partir da qual se recorria aos cortes, rebatimentos, níveis, eixos, vistas e seções para estabelecer uma descrição detalhada da anatomia dos edifícios. Graças ao “esquadrinhamento” do objeto arquitetônico e que permitia uma correspondência traço a traço entre o desenho e o real, reduziu-se ao mínimo a possibilidade de erros e de quaisquer diferenças entre as definições do projeto e a sua execução. Transmitindo uma informação precisa e unívoca, cuja compreensão se restringe aos poucos conhecedores dos seus códigos lingüísticos, o desenho técnico industrial não somente eliminou os últimos resquícios de imprevisibilidade que continha a arquitetura – convertendo-se, desse modo, em *desenho para a produção* –, mas também

existência de um observador, cujo olho se localizava no centro da construção geométrica – tal como se constituía a perspectiva da época. Seu método estabelecia “um observador abstrato, cuja posição no espaço pode ser genericamente considerada no infinito”. A partir desses pressupostos, Desargues estabeleceu um novo método gráfico através do qual era possível projetar triângulos que estão em perspectiva, em três dimensões, num simples plano, através do princípio de rotação ou de rebatimento. (MENEZES, 1999, p. 64-65).

introduziu novas fraturas nas suas relações de produção, em virtude da sua simbolização sustentar uma base hierárquica, mantida a custo da exclusão de alguns (FERRO, 1982, p.61-67).

A partir da Revolução Industrial, quando “se torna urgente definir as parcelas da produção, com maior rigor” (FERRO, 1982, p.63), o desenho passa a favorecer o capital, organizando a produção e sistematizando as suas operações. As novas relações de produção, viabilizadas em grande medida pela instauração do desenho técnico, estabeleceram o projetista, agora sim, como o detentor do controle completo da produção. O seu desenho, assemelhando-se a uma ordem de serviço, passou a determinar todas as etapas da produção arquitetônica que, assim como os processos industriais, passa a obedecer à divisão sistemática do trabalho.

Foi nesse contexto que ocorreu a ruptura definitiva com o modo de produção característico das corporações de ofício, que vinham resistindo ao seu desaparecimento até o século XIX. Passando a se constituir através operações seqüenciais e padronizadas, a arquitetura, realizada nos moldes industriais, promoveu a separação definitiva entre os construtores e o objeto construído, tornando o trabalho alienado e convertendo a obra arquitetônica em mero produto. Na concepção de Gropius, não teria sido a máquina, mas “o efeito atomizador da divisão do trabalho que destruiu a inteireza da sociedade pré-industrial” (GROPIUS, 1988, p.129). Sendo assim, ele avaliou as conseqüências que tais mudanças trouxeram para a vida do artesão, destituído do seu lugar no novo sistema de produção industrial. Segundo ele, “o processo de trabalho escapou-lhe à mão (...) o indivíduo, a natureza plena, privado da parte criativa do seu labor, atrofiou-se em uma natureza parcial, incompleta” (GROPIUS, 1988, p.34).

Com o avanço da industrialização e com a introdução de novos materiais – ferro aço, vidro, concreto – de maneira categórica, no ramo da construção, o desenho tornou-se ainda

mais elementar, pois possibilitou que *partes* da construção fossem desenvolvidas em fábricas, com precisão científica. Com isso, a técnica da *montagem*, característica fundamental dos produtos industriais, passou a fazer parte também do processo de produção da arquitetura.

O resultado desse processo foi que o projeto técnico passou a ser empregado, a partir de então, como a forma oficial de concepção da arquitetura, tendo sido a sua utilização expandida para todos os tipos de construções, visto que, embora o *projeto* tenha sido introduzido na produção arquitetônica, desde o Renascimento, ele ficou restrito a grandes construções, permanecendo as edificações de uso comum, sendo resultado de “iniciativas individuais”, guiadas “por saberes compartilhados”, até o século XIX (KAPP, 2005).

2.2 – Processo de standardização

A grande indústria deve se ocupar da construção e estabelecer em série os elementos da casa. É preciso criar o estado de espírito da série. O estado de espírito de construir casas em série. O estado de espírito de residir em casas em série. O estado de espírito de conceber casas em série.

Por uma arquitetura
Le Corbusier

O século XIX pode ser apontado como sendo o momento em que a postura ativista do homem diante do mundo se concretizou numa série de realizações construtivas em função do seu grande poder de produção. As inovações técnicas sem precedentes, as novas demandas solicitadas pelo crescimento populacional, que resultaram no aumento vertiginoso da produção, contribuíram para modificar totalmente a estrutura da sociedade, inclusive o seu espaço construído, principalmente quando os novos rumos da economia passaram a indicar que a produção da arquitetura, numa escala societária, poderia ser um empreendimento bastante lucrativo.

A realidade das cidades surgidas em meio à industrialização era bastante caótica, resultado de um crescimento desordenado, deficitário e por vezes voltado aos interesses

burgueses. Fruto da especulação imobiliária, as moradias construídas para abrigar a nova massa de operários, reunida em função das indústrias, formavam verdadeiros cortiços, que eram alugados a elevados custos e onde se amontoavam inúmeras pessoas, no menor espaço possível, sem quaisquer condições de higiene – as vilas de operários contavam com latrinas coletivas nos pátios e com a mistura de pessoas, animais, lixo e esgoto. Somavam-se a isso, as péssimas condições de trabalho, consequência da exploração dos operários nas fábricas, cujas jornadas de trabalho eram de doze horas e que contavam com a mão-de-obra infantil e feminina, sem nenhum tipo de assistência trabalhista. Graças a esse quadro, inúmeros movimentos operários começaram a surgir, reivindicando melhores condições de vida. É nesse contexto que as idéias da *Arquitetura Moderna* irão germinar.

Na concepção de Walter Gropius, “querer construir na era da industrialização com os recursos de um período artesanal é considerado, cada vez mais, como algo sem futuro” (GROPIUS, 1988, p.115). Em virtude disso, o arquiteto defendia a adequação da arquitetura aos novos métodos de produção, visando uma reconciliação entre arte e técnica, bem como a reabilitação do arquiteto no que diz respeito ao processo produtivo da arquitetura, ou seja, fazendo-o assumir o comando na criação de uma “Nova Arquitetura” condizente com o novo contexto – que em geral havia ficado a cargo de engenheiros e cientistas.

Graças à intensa expansão industrial, ocorrida na Alemanha no último quarto do século XIX (FRAMPTON, 2003, p.130), o movimento *Deutscher Werkbund*, surgido em 1907 e no qual Walter Gropius teve participação, já havia dado os primeiros passos nessa direção. Formado por um grupo de artistas, artesãos e industriais, o movimento que, segundo Benevolo, teria sido a mais importante manifestação cultural alemã de antes da Guerra (BENEVOLO, 2001, p.374), teve atuações tanto na arte quanto na arquitetura. Apesar de ter sido influenciado pelas associações inglesas ligadas a William Morris, apresentava como distinção fundamental daqueles movimentos, a ausência de oposição ao processo de produção

industrial. Visando melhorar as formas dos objetos utilitários e alcançar novos desenvolvimentos artísticos, a partir dos meios industriais, o Werkbund defendia a possibilidade de junção entre arte, indústria e artesanato. Devido às várias exposições realizadas pelo Werkbund, seus objetos tornaram-se conhecidos no exterior, além do que, o seu vínculo com a produção industrial trouxe grande influência para a arquitetura moderna (KOPP, 1990, p.37).

Distintamente de uma concepção de arquitetura voltada para realizações individuais e preocupações exclusivas com problemas artísticos, a arquitetura moderna, cuja fase mais promissora se concentrou nos anos de 1920-1930, surgiu com um ímpeto de grandes mudanças sociais e visando atingir o maior número de pessoas, fato que se comprova pela sua preocupação com aspectos políticos e econômicos e também pela importância que atribuiu aos objetos de uso e à questão habitacional. Como parte dos seus objetivos, estava o estabelecimento de um novo tipo de arquitetura que pudesse contribuir para instaurar melhores condições de vida, sobretudo para a nova massa populacional, até então desassistida, e na eminência de promover “revoluções”.

As iniciativas dos arquitetos modernos, cujos maiores representantes se encontravam na Alemanha, voltaram-se para o estabelecimento um novo modo de vida que pudesse romper com antigos hábitos e tradições e que se vinculasse ao conceito de ‘Nova Objetividade’⁵ [*Neue Sachlichkeit*], de modo que se instaurasse uma espécie de racionalização no cotidiano dos indivíduos, no seu padrão de gosto, nos seus comportamentos e nas suas necessidades. Nesse contexto, não apenas a arquitetura, mas todos os móveis e utensílios de uma casa passaram a ser estudados por arquitetos com o objetivo de reduzir seu número e padronizar

⁵ O conceito de “Nova Objetividade” [*Neue Sachlichkeit*] foi criado pelo crítico de arte G. F. Hartlaub, em 1924, vinculado especificamente à arte, mas sendo posteriormente incorporado ao universo arquitetônico. Dizia respeito a uma visão *objetiva*, ou seja, a “uma abordagem não-sentimental da natureza da sociedade”. O próprio termo “objetividade” [*sachlichkeit*] se referia a um conceito bastante amplo que consistia numa nova maneira de se relacionar com as coisas, ou ainda, numa “revolução na atitude mental geral dos tempos, uma nova e geral *sachlichkeit* de pensamento e sentimento.” (FRAMPTON, 2003, p.157-158).

seus modelos, de modo a serem produzidos industrialmente, proporcionando baixo custo, um padrão conforto, tido como suficiente, e facilidade de manutenção. Defendendo a necessária fusão entre arte, técnica e negócio (GROPIUS, 1988, p.121), as experimentações realizadas pela Bauhaus sempre estiveram vinculadas às questões econômicas, de modo que a instituição incentivava “o processo criativo na invenção de modelos, levando em conta os processos técnicos de sua produção em massa” (GROPIUS, 1988, p.42). Como observou Anatole Kopp,

móveis, utensílios, luminárias, formas novas de expressão gráfica e tipográfica, uma nova abordagem da fotografia nascem sob a forma de protótipos nos ateliês da Bauhaus e são frequentemente utilizados pela indústria, que às vezes faz encomendas e subvenciona assim as pesquisas nos ateliês (KOPP, 1990, p.64).

A temática da habitação contou com um grande empenho dos arquitetos modernos, sobretudo após o fim da Primeira Guerra Mundial, cujas conseqüências destrutivas que arruinaram a Europa Ocidental agravaram ainda mais o problema da moradia. De maneira ainda mais emergente, foi defendida a instauração de padrões científicos nos procedimentos arquitetônicos, como medida para reduzir custos e prazos de execução.

Para que essas metas pudessem ser concretizadas foi necessário, porém, que profundas modificações ocorressem nas técnicas de construção, abrangendo desde a atuação da mão-de-obra até os materiais utilizados. Comparando os custos de alguns bens industrializados com as moradias, os arquitetos apontavam que o uso de procedimentos mecânicos na fabricação de produtos, tais como o automóvel, possibilitava o seu barateamento, o que tornava evidente a necessária inclusão desses meios na produção arquitetônica. Segundo Gropius, no que diz respeito à habitação, a indústria deveria fornecer componentes padronizados, fabricados em série, de modo, que permitissem “montar diferentes tipos de casas”, assim como já ocorria na construção das máquinas, onde “certas partes normalizadas encontravam aplicação internacional em diferentes máquinas” (GROPIUS, 1988, p.193).

A substituição de materiais tradicionais – pedra de cantaria, tijolos e madeira – por materiais produzidos artificialmente foi outra condição necessária para o desenvolvimento do novo padrão construtivo. As palavras de Le Corbusier ilustram bem a posição dos arquitetos a respeito dos novos materiais:

Os primeiros efeitos da evolução industrial na “construção” manifesta-se através dessa etapa primordial: a substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais, dos materiais heterogêneos e duvidosos pelos materiais artificiais, homogêneos e provados por ensaios de laboratórios e produzidos com elementos fixos. (...) A lei da economia reclama seus direitos: os ferros perfilados e, mais recentemente, o cimento armado são puras manifestações de cálculo, empregando a matéria de maneira total e exata; enquanto que a antiga viga de madeira encerra talvez algum nó traiçoeiro e sua preparação conduz a uma considerável perda de matéria (CORBUSIER, 1977, p.165).

Além disso, compondo o quadro das modificações, também as estruturas das construções passaram por uma revolução, ou melhor dizendo, por uma decomposição que consistiu, na verdade, na extinção das pesadas paredes maciças, que foram substituídas por uma espécie de *ossatura estrutural* feita de concreto armado, permitindo uma maior liberdade na solução das plantas, possibilitando o desenvolvimento de espaços livres e flexíveis, uma vez que as paredes internas não mais possuíam função de suporte, mas apenas de preenchimento e vedação.

Um exemplo desse novo método pode ser encontrado no chamado esquema “Dom-Ino” desenvolvido por Le Corbusier e utilizado no seu conjunto de casas-protótipo, batizadas com o mesmo nome e apresentadas em 1915. Composto por uma série de casas estandardizadas, onde a solução em planta lembrava um jogo de dominó (FRAMPTON, 2003, p.183), o empreendimento apresentava uma composição de vigas, pilares e lajes, numa resolução estrutural semelhante às estruturas de madeira, mas concebidas e produzidas dentro dos padrões industriais. Embora os estudos e a utilização do concreto armado já estivessem ocorrendo desde a segunda metade do século XIX, a *Maison Dom-Ino* inaugurou a apropriação da estrutura de concreto armado como “elemento expressivo primordial de uma linguagem arquitetônica” (FRAMPTON, 2003, p.36).

Constituindo um marco da arquitetura moderna, inclusive em termos estéticos, esse método passou rapidamente a ser adotado como o mais eficiente para a construção de moradias, tornando-se, posteriormente, o método oficial de construção de qualquer tipo de edifício. Embora a ossatura estrutural tenha inaugurado novas possibilidades construtivas, propiciando grande liberdade em termos de planejamento espacial e permitindo formulações bastante diferenciadas, como veremos no próximo capítulo, essa potencialidade não foi muito bem explorada, sobretudo no que diz respeito à produção de moradias, tendo sido gerados, comumente, espaços estandardizados. Além disso, esse método construtivo será também um importante dispositivo na atuação do mercado imobiliário que costuma realizar, sobre os edifícios neutros, concebidos como galpões, a aplicação de símbolos, de maneira independente em relação à própria concepção do edifício e de modo conveniente à estratégia publicitária e à incitação do desejo no público consumidor (VENTURI, 2000).

A habitação foi o tema de discussão do segundo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Frankfurt, em 1929, quando arquitetos de vários países empreenderam discussões que giraram em torno da proposta de racionalização da habitação, na tentativa de estabelecer o que seria necessário para instaurar uma “habitação para o mínimo de existência” [*die Wohnung für das Existensminimum*]. Com o argumento de que “uma pequena habitação moderna, bem estruturada” poderia ser bem melhor para se viver – inclusive moralmente – do que “uma casa velha superada” (GROPIUS, 1988, p.151), os arquitetos defendiam a idéia de que um novo tipo de habitação implicava também em outro modo de vida. Isso, por sua vez, significou uma grande “racionalização do comportamento dos habitantes dentro das residências”, que passaram a ser concebidas através de um criterioso planejamento, possibilitando a instauração de novos hábitos e desenvolvendo “uma nova cultura da habitação” (KOPP, 1990, p.53).

Segundo Frampton, a proposta de uma “Nova Objetividade” na Alemanha esteve estreitamente relacionada ao seu programa habitacional iniciado após a guerra (FRAMPTON, 2003, p.162), sendo que um dos seus empreendimentos mais significativos teria sido a construção de 15 mil unidades habitacionais realizadas pelo arquiteto Ernst May, em Frankfurt, em 1925, e que contou com o critério da “eficiência e economia tanto do projeto quanto da construção” (FRAMPTON, 2003, p.166). Visando realizar o maior número de habitações, com custo reduzido, a proposta contou com a utilização das novas técnicas industriais, bem como com o estabelecimento de padrões mínimos para se viver, que incluíam camas dobráveis e cozinhas ultra-funcionais.⁶

Uma das acusações feitas por Adorno à racionalização característica da consciência moderna diz respeito ao “adestramento do corpo” que foi imposto aos indivíduos, fazendo com que instintos e sentimentos fossem obrigatoriamente reprimidos. Embora o melhor exemplo disso possa ser encontrado na automatização do trabalho, esse tipo de dominação não ficou aí restrita. Nesse contexto, Adorno dirigiu várias críticas aos próprios resultados espaciais da pesquisa arquitetônica moderna, tanto no que diz respeito à falta de autonomia dos gestos quanto à relação demasiado objetiva entre as pessoas e as coisas, instaurada pela funcionalidade excessiva. Segundo ele,

a tecnificação torna, entretantes, preciso e rudes os gestos, e com isso os homens. Ela expulsa das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade, subordinando-as às exigências intransigentes e como que a-históricas das coisas. Desse modo, desaparece-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa e, no entanto firme. As portas dos carros e das geladeiras são feitas para serem batidas, outras têm a tendência a fechar-se por si mesmas, incentivando naqueles que entram o mau costume de não olhar para trás, de ignorar o interior da casa que os acolhe. Não se faz justiça ao novo tipo de homem, se não se tem consciência daquilo a que está incessantemente exposto pelas coisas do mundo a seu redor, até em suas mais secretas inervações. (...) Nos movimentos que as máquinas exigem daqueles que delas se servem localizam-se já a violência, os espancamentos, a incessante progressão aos solavancos das brutalidades fascistas. No deprecimento da experiência, um fato possui considerável responsabilidade: que as coisas, sob a lei da pura funcionalidade, adquirem uma forma que restringe o

⁶ A “Cozinha de Frankfurt” – *Frankfurter Küche* – ilustra bem as experiências de racionalização do espaço empreendidas pelos arquitetos modernos. Conduzida pela arquiteta alemã Grete Schütte-Lihotzky, da equipe de Ernst May, essa experiência consistiu numa série de pesquisas feitas com mulheres, visando conhecer seu comportamento, seus gestos e até mesmo os passos que davam dentro da cozinha. O objetivo era realizar a “simplificação das tarefas domésticas” através da utilização de equipamentos produzidos industrialmente e localizados de maneira estratégica (KOPP, 1990, p.56).

trato delas a um mero manejo, sem tolerar um só excedente – seja em termos de liberdade de comportamento, seja de independência da coisa – que subsista como núcleo da experiência porque não é consumido pelo instante da ação (ADORNO, 1992, p.33).

A domesticação do corpo foi, sem dúvida, uma das conseqüências das propostas da arquitetura moderna. Desconsiderando-se as necessidades individuais e estabelecendo um padrão de conforto mínimo que seria necessário para os indivíduos viverem – que incluíam quartos individuais, boa iluminação, ventilação e contato com vegetação –, o planejamento dos novos espaços passou a seguir o parâmetro da máxima funcionalidade, constituída através de uma extrema racionalização não apenas desses espaços, mas também dos movimentos dos usuários nesses espaços. Desse modo, foi possível atender às necessidades padronizadas com moradias também padronizadas, sendo elas as “moradias-ração” de Walter Gropius (GROPIUS, 1988, p.155) ou as “máquinas de morar” de Le Corbusier (CORBUSIER, 1977, p.65).

O critério da racionalização e da máxima funcionalidade para o planejamento dos espaços foi amplamente adotado a partir do movimento moderno, não tendo se restringido apenas à habitação, mas se expandido a vários outros espaços das cidades, sejam eles públicos ou privados. O resultado disso, como será visto no capítulo seguinte, foi um grande cerceamento da liberdade e da espontaneidade dos usuários, no que diz respeito à apropriação dos espaços, que passam a ter que adequar os próprios gestos e os movimentos ao planejamento previamente estipulado.

2.3 – Cidade planificada

O acaso cederá diante da previsão, o programa sucederá a improvisação (...) Regras invioláveis assegurarão aos habitantes o bem-estar da moradia, a facilidade do trabalho, o feliz emprego das horas livres. A alma das cidades será animada pela clareza do planejamento.

Carta de Atenas
CIAM

A racionalização pela qual passou a arquitetura também englobou a constituição das cidades, que progressivamente foram sendo tratadas de modo mais objetivo. Esse processo foi consequência tanto do raciocínio característico da consciência moderna quanto das evoluções no campo da ciência e da técnica, inclusive na técnica de representação, que desde o Renascimento já possibilitava a instauração de uma organização racional no espaço construído, graças a uma certa abstração da realidade promovida pela distinção estabelecida entre *realidade* e *representação* – o que de certo modo já prenunciava o subjetivismo moderno, a ruptura do indivíduo com a natureza, bem como a planificação urbana moderna. Na concepção de Adorno e Horkheimer, a representação seria um instrumento, através do qual “os homens distanciam-se da natureza a fim de torná-la presente de modo a ser dominada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.49). De fato, numa espécie de técnica de dominação da natureza, o desenho perspectivico permitia “enquadrar” a realidade, “inserindo o mundo dentro de um único plano e organizando-o” (ARANTES, 2002, p.22), ou seja, criando uma realidade ficcional, construída artificialmente, segundo os parâmetros do projetista. O reflexo dessa modificação no ambiente construído foi o surgimento de uma concepção espacial menos espiritualizada e mais intelectualizada (BRANDÃO, 2001, p.67), concebida através da utilização de uma racionalidade matemática e responsável por sistematizar o espaço, tornando-o racional, geométrico, homogêneo e visualmente concebido segundo a clareza perspectivica. Nos séculos posteriores, principalmente a partir do século XVII, os avanços científicos e técnicos ampliaram consideravelmente o poder de controle do

homem sobre a natureza. No campo do desenho, passou a ser possível representar a cidade de maneira mais precisa, ou seja, apoiada em curvas de nível, permitindo que as intervenções fossem realizadas em grandes extensões territoriais.

Um ponto importante a ser ressaltado aqui é o processo de cisão entre a arquitetura e o desenvolvimento urbano que ocorreu em função da própria fragmentação da arquitetura em diversas especializações, tais como o urbanismo, que contou com o desinteresse dos arquitetos pelos problemas da cidade e com a apropriação das questões referentes ao espaço urbano por engenheiros e cientistas, cujo raciocínio seguiu os parâmetros de uma racionalidade científica – reducionista e quantificadora –, voltada apenas para questões técnicas e funcionais. A cidade deixou, assim, de ser concebida dentro daquela perspectiva equilibrada, proposta por Alberti, que levava em conta não só a própria arquitetura, mas também a realidade local, a demanda dos usuários e a sensibilidade estética, passando então a se restringir a um mero “suporte de circulação das pessoas, dos veículos e das águas – por meio de ruas, pontes, aquedutos, esgotos” (CHOAY, 1980, p.211), perdendo-se por trás das próprias edificações.

No texto “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, Horkheimer analisou o pensamento científico positivista, bem como o seu papel ideológico no capitalismo tardio. Segundo ele, as práticas realizadas, em nome de uma suposta objetividade científica tenderam a mascarar a verdadeira intenção: a dominação dos homens e da natureza (HORKHEIMER, 1982, p.119). Sem dúvida, isso pode ser comprovado nas operações concernentes ao planejamento urbano que, ao longo do século XIX, buscou na racionalidade científica, os parâmetros para a sua atuação, procedimento que atingiu o seu ápice na própria concepção urbanística desenvolvida pela arquitetura moderna e que foi responsável por gerar espaços bastante opressores.

As intervenções mais expressivas no espaço urbano surgiram como resposta ao caos instaurado pelo grande aumento populacional, ocorrido em função da própria concentração

urbana, trazida pelo desenvolvimento tecnológico e pelas inovações no campo produtivo. Visando resolver problemas como tráfego, saneamento e habitação, surgiram inúmeras medidas, legislações e propostas urbanísticas com o objetivo de regulamentar o espaço da cidade e resolver questões emergentes, que comprometiam o próprio desenvolvimento do setor produtivo. Essas medidas, que num primeiro momento foram apenas ações pontuais, passaram a se constituir, devido à ineficácias das ações e ao agravamento do quadro, como métodos de intervenção que englobaram o espaço urbano como um todo.

Nessa perspectiva, o desenvolvimento das ciências médicas, a partir do século XVIII, influenciou diretamente as propostas de intervenções no espaço urbano, que passou a ser considerado um espaço doente, necessitado de cura e demandando, portanto, a utilização de especialistas, tais como médicos, engenheiros e cientistas, na solução dos seus problemas. O próprio termo “urbanização”, cunhado pelo engenheiro espanhol Ildefonso Cerdá, em 1867, na *Teoria General de la Urbanización*⁷, relacionava-se à racionalização da organização do espaço construído, através da aplicação de procedimentos da ciência. Utilizando um discurso com pretensões científicas – que incluíam terminologias médicas, além de análises dos dados urbanos, sob a forma de estatística –, Cerdá definiu as leis da urbanização como sendo um “conjunto de conhecimentos e de princípios imutáveis e regras fixas que permitiam organizar cientificamente as construções dos homens” (CHOAY, 1980, p.267).

Estabelecendo o *repouso* e o *movimento* como parâmetros básicos para o seu conceito de urbanização, Cerda reduziu, em boa medida, o processo de organização do espaço urbano a um sistema formado por habitações ligadas por vias de circulação (CHOAY, 1980, p.270). Além disso, embora por um lado ele considerasse a cidade “em movimento”, tal como um ser vivo, por outro lado ele se referia ao fenômeno urbano como um objeto inanimado que, assim como outros fenômenos do mundo, poderia ser acessado pelo conhecimento e também ser

⁷ Em 1859, Cerdá havia projetado o plano de expansão de Barcelona que se apoiou num traçado geométrico rígido, baseado na forma quadriculada e regular. A *Teoria General de la Urbanización* teria, assim, visado fundamentar as decisões adotadas nesse planejamento (CHOAY, 1980, p.267).

submetido a leis. Ao conceber a cidade como um *dado*, ou seja, como um objeto de conhecimento científico que, estando doente, deveria ser dissecada para se descobrir a doença e então medicá-la, a Teoria do Urbanismo transpôs a abordagem científicista do mundo para o espaço urbano, instaurando um discurso normativo, genérico, que excluía o acaso nas formações urbanas, que não contemplava a complexidade dos fenômenos da cultura e negligenciava a sua influência direta nessas formações (CHOAY, 1980, p.267-268).

Um exemplo significativo de como o critério da máxima racionalidade se transferiu para as concepções urbanas, tendendo a beneficiar o próprio capital industrial – tema que será melhor analisado no capítulo seguinte –, foi dado pelo audacioso plano de regularização do espaço urbano de Paris, realizado pelo Barão Haussman. Sob a tutela de Napoleão III e orientado por economistas e tecnocratas, formados na École Polytechnique, Haussmann empreendeu a chamada *Tabula Rasa*, ou seja, a destruição de parte da cidade antiga e a sua reconstrução de modo mais satisfatório e adequado ao “centro administrativo de uma economia capitalista em expansão” (FRAMPTON, 2003, p.17). Isso significou a substituição da antiga estrutura, por um traçado novo, composto por grandes vias retilíneas, largas, arborizadas e iluminadas – mais propícias ao acesso das tropas, caso fosse necessário conter alguma revolta popular –, além da instauração de construções rigidamente disciplinadas, com plantas residenciais padronizadas, com fachadas regularizadas, cujo critério se estendeu ainda aos mobiliários urbanos, também padronizados. Esse modelo passou a ser utilizado na organização das cidades européias existentes e também nas novas cidades originadas.

Na concepção de Lefebvre, Haussman teria talhado Paris, de maneira implacável. Em detrimento de uma concepção urbana orgânica, ele instaurou “a ordem da régua, do alinhamento, da perspectiva geométrica”, determinando “a lógica, a estratégia, a racionalidade” (LEFEBVRE, 1999, p.104). A própria idéia da *tabula rasa* constituía uma forma de intervenção bastante condizente com a mentalidade da ciência moderna. Na medida

em que simplesmente se eliminava o antigo espaço construído, juntamente com todos os seus elementos antropológicos – a multiplicidade de significações próprias de uma dimensão simbólica, contida nas antigas estruturas espaciais –, tornava-se possível utilizar os elementos físicos da cidade, como matéria-prima desqualificada, que deveria compor a nova organização espacial.

Além disso, compondo o quadro de opressão, característico da mentalidade cientificista, e já renunciando um tipo de vínculo que se estabelecerá entre a arquitetura e os interesses capitalistas, o plano de Haussman também se baseou em um tipo de acordo, firmado entre a propriedade privada e a burocracia pública, resultando em favorecimento desses dois setores, em detrimento do próprio proletariado urbano (BENEVOLO, 1984, p.35-36). Nessa perspectiva, Olgária Matos comenta:

O poder do capital determina a urbanização haussmaniana de Paris, que lança mão de uma estratégia de ordem e medida a fim de controlar o espaço social e garantir a circulação impune da mercadoria. A linha reta tem, segundo Benjamin, este sentido: criar um espaço uniforme, homogêneo, controlável, para prevenir os movimentos sociais, o levantamento de barricadas que já haviam ameaçado o poder do capital nas revoluções operárias de 1830/48. (MATOS, 1995, p.75).

Não menos vinculados com a extrema racionalização, surgiram também os modelos utópicos de sociedades e de cidades. Fruto da idealização de alguns teóricos com idéias socialistas, essas propostas, embora assumissem uma forma abstrata e bastante desvinculada da “realidade”, previam a passagem da linguagem literária à prática concreta. Herdeiras da criação literária de Tomás Morus, no Renascimento (Cf. CHOAY, 1980, p.151) e consistindo numa espécie de contraposição da cidade real a uma cidade ideal, essas concepções comumente se orientaram no sentido de criticar o modelo industrial estabelecido e a organização social a ele vinculada. Visando delinear os princípios de uma sociedade futura ideal que fosse distinta da sociedade histórica concreta – tida como irracional e caótica –, algumas dessas propostas – sobretudo as que se inserem na chamada corrente progressista –, constituíam modelos sociais baseados numa ordenação totalmente racionalizada,

funcionalizada, auto-suficiente e com vistas a alcançar uma coletividade harmônica e cooperativista, como foi o caso do modelo idealizado por Charles Fourier⁸.

O procedimento autoritário das propostas utópicas foi enfatizado por Françoise Choay que observou, na tentativa desses modelos em estabelecer um ideal coletivo e universalmente compartilhado, a tendência de serem abolidas as manifestações das diferenças individuais. Baseados na soberania da razão, no ordenamento, na setorização rígida e no controle das atividades humanas, os modelos utópicos prescreviam o condicionamento dos indivíduos, que deviam ocupar cada qual o lugar que lhe fosse destinado dentro da sociedade (CHOAY, 1980, p.310).

Concebendo o caos urbano com sendo resultado direto das contradições da própria sociedade capitalista, Marx criticou os modelos utópicos tanto em relação à despolitização das classes proletárias, que eles instituíam, quanto a sua pré-determinação, que estipulava qual deveria ser a forma assumida pela sociedade futura (MARX, 1997, p.60-61). Segundo o filósofo apenas com a eliminação das explorações inerentes ao modo de produção capitalista, seria possível a reordenação espacial da sociedade (CHOAY, 1980, p.70). Nesse mesmo viés, Martin Jay observa que o pensamento utópico sempre foi defendido por Adorno, por sua importância como negação do *status quo*, embora o autor também tenha advertido quanto à impossibilidade de delinear os seus contornos (JAY, 1988, p.60), tendo feito as seguintes observações em relação à utopia:

Uma ordem social utópica, até o ponto em que nos atrevamos a imaginá-la a partir do atual reino da necessidade, não seria constituída sobre o mito da razão absoluta (...) Na verdade, uma ordem social utópica incorporaria aquele fluido e delicado equilíbrio entre a racionalidade substantiva e as

⁸ A proposta de Charles Fourier, publicada no ensaio “Novo Mundo Industrial” [*Le Nouveau Monde Industriel*], em 1829, previa a instauração de uma cidade ideal, denominada “falange”, composta por 1620 habitantes, alojados em grandes edifícios coletivos – falanstérios – e vivendo comunitariamente, segundo “o princípio fisiológico foureriano da atração passional”, onde estaria eliminado tudo aquilo que restringisse a satisfação das paixões, compreendidas por ele como estando relacionadas ao amor, à comida, ao dinheiro, etc. Fourier descreveu minuciosamente todos os elementos da sua proposta, desde as estruturas arquitetônicas até o funcionamento das relações sociais e estabeleceu um modelo que pudesse ser implantado em qualquer lugar, independentemente das especificidades locais e sociais. O planejamento rigoroso previa ainda um rígido controle sobre o cotidiano das pessoas, tanto do clima – alterado artificialmente nas ruas cobertas e transformadas em galerias – quanto das situações. Desse modo, tudo passava pela programação racional (FRAMPTON, 2003, p.15)

necessidade materiais do indivíduo concreto – equilíbrio que permitiria o florescimento de um pluralismo não antagônico e não hierárquico (ADORNO apud JAY, 1988, p.91).

Constituídos de maneira totalmente distinta da concepção adorniana de utopia, isto é, visando concretizar uma coletividade coerente e utilizando para isso uma completa programação racional tanto do espaço construído quanto das situações, esses modelos utópicos tendiam a impor “arbitrariamente uma construção teórica a uma realidade que, em qualquer nível, aparente ou essencial, é heterogênea” (ADORNO apud JAY, 1988, p.90). Nessa perspectiva, esses modelos, idealizados como “instrumentos destinados a solucionar as contradições sociais através do simples jogo do espaço”, instauravam não apenas a reprodução das práticas sociais, mas também, a própria “dissolução do político” (CHOAY, 1980, p.310). Esse tema será ainda mais agravado, com a concretização das cidades modernas, tendo em vista as influências que as propostas utópicas exerceram em seus projetos urbanísticos e, sobretudo, nos de Le Corbusier, cuja “unidade de habitação” [*Unité d’habitation*], construída em Marselha, em 1952, por exemplo, apresentava várias semelhanças com os chamados “falanstérios” de Fourier.

No contexto da Arquitetura Moderna, embora Le Corbusier tenha sido o primeiro dos arquitetos a formular desenhos de cidades, sendo o único naquela época a ter uma idéia clara da concepção de uma nova cidade moderna, em substituição total à antiga⁹, o passo definitivo para a formação da concepção urbanística moderna foi dado na ocasião do quarto CIAM, realizado em 1933. O resultado desse encontro foi a elaboração da chamada *Carta de Atenas*, que concentrava todos os parâmetros através dos quais deveriam se instaurar as novas

⁹ Tendo desenvolvido várias propostas urbanísticas, dentro das quais estava o modelo utópico da “Cidade Radiosa” [*la ville radieuse*], cuja adaptação a casos concretos resultou em projetos de cidades para a América, Europa e África – além de ter influenciado outras concepções de cidades, como Brasília –, o arquiteto tencionava reconstruir o ambiente humano de maneira que se adequasse à “civilização maquinista”. Suas propostas, comumente sustentadas sobre a idéia da tabula rasa, bem como na crença de que “uma cidade feita para a velocidade é uma cidade destinada ao sucesso”, previam a construção de auto-estradas, de unidades habitacionais que se justapunham, atingindo tamanhos variados e que contavam com serviços coletivos como apoio a essas unidades – semelhantemente aos edifícios comunais soviéticos –, além de locais de trabalhos separados, tais como as indústrias e a “cidade dos negócios”, composta por arranha-céus. Tudo isso imerso em grandes áreas verdes (FRAMPTON, 2003, p.186).

organizações urbanas, concebidas dentro de um rígido planejamento racional e funcionalista. A proposta de instaurar uma prática social fundada no coletivo deveria ser concretizada numa cidade que funcionasse para todos e não apenas em função dos interesses privados, tal como ocorria. Deveria se basear, assim, num planejamento que estabelecesse as condições materiais favoráveis ao desenvolvimento de um novo tipo de relacionamento entre os indivíduos.

A Carta de Atenas, documento incisivo e bastante dogmático, estabeleceu que as funções-chave do território urbano seriam quatro, a saber, *habitar, trabalhar, recrear e circular*, que deveriam, portanto, ser as premissas básicas do urbanismo moderno. A habitação era concebida como sendo a *célula essencial* do tecido urbano, a partir da qual todas as demais funções – trabalhar e recrear – deveriam ser definidas, assim como a rede circulatória – que deveria ser destinada aos veículos, distintamente das vias reservadas aos pedestres –, que teria a função de articular todos os setores, respeitando, porém, as prerrogativas de cada um.¹⁰

A postura racionalista da arquitetura moderna, prescrita pela Carta de Atenas, foi também, sem dúvida, influenciada pela tradição científica, cujo procedimento orientado no sentido do detalhe para o geral, se concretizou na definição dos elementos mínimos necessários para cada função urbana e que podiam ser re-combinados e organizados de modo a gerar os resultados estimados. A partir da definição da habitação como sendo o elemento mínimo e com a previsão do agrupamento dessas moradias em unidades habitacionais, com

¹⁰ A nova tecnologia disponível, que possibilitava a reprodução em série da arquitetura, empregada como recurso de realização da nova estrutura urbana, permitia a construção de inúmeros edifícios coletivos de alturas bastante elevadas (unidades de habitação), que contariam com serviços tidos como essenciais – centros de abastecimento, creches, escolas, médicos, organizações intelectuais e esportivas – nas suas proximidades, como prolongamento das habitações. Concebendo o sol, o espaço, o ar puro e a vegetação como elementos primordiais do urbanismo, os arquitetos defenderam a elevação da altura dos edifícios, bem como o minucioso estudo das distâncias entre eles de maneira que todos os apartamentos pudessem receber insolação e ventilação adequadas e também para que se pudesse instaurar pátios internos e áreas verdes entre eles. Os quarteirões deveriam constituir-se com forma regular e as ruas internas a essas aglomerações não deveriam ser acessadas por veículos, mas apenas por pedestres, de modo que as calçadas poderiam ser excluídas. Além disso, os Centros de Negócios se localizariam nas regiões centrais – assim como boa parte das áreas de lazer, tais como os parques –, de modo que todas as vias de circulação de veículos pudessem neles confluir, facilitando e acelerando os deslocamentos. As vias de circulação deveriam seguir o traçado linear, de modo a facilitar o fluxo contínuo dos veículos, bem como das matérias-primas que abasteceriam as indústrias, transferidas para locais de passagem. (CIAM, 2004, p.36-58). Muitos desses preceitos porém, já constavam nas propostas urbanísticas de Le Corbusier.

seus respectivos serviços, tornava-se possível constituir os bairros que, combinados com os demais setores – destinados ao trabalho e ao lazer – e interligados pelas vias de circulação, comporiam a cidade funcional moderna (BENEVOLO, 1983, p.634).

A partir disso, a planificação urbana, anunciada e preparada desde o século XIX, passou a ser adotada em cidades de toda a parte. A isso corresponde dizer, como apontou Lefebvre, que o pensamento urbanístico passou a ser, basicamente, resultado de prescrições teóricas de diversos especialistas, tais como sociólogos, economistas e urbanistas (LEFEBVRE, 1999, p.167). Um dos grandes problemas que Lefebvre observa nesses planejamentos seria o distanciamento entre o espaço concreto, composto por “gestos e percursos, corpo e memória, símbolos e sentidos, contradições e conflitos, desejos e necessidades” (LEFEBVRE, 1999, p.167), e o espaço abstrato, que constituía o plano. Nas palavras do autor,

os que concebem e desenham movem-se no espaço do papel, de escrituras. Após essa redução quase total do cotidiano retornam à escala do “vivido”. Acreditam reencontrá-lo, embora executem seus planos e projetos numa abstração ao segundo grau. Eles passam do “vivido” ao abstrato para projetar essa abstração no nível do vivido. Dupla substituição, dupla negação que estabelece uma afirmação ilusória: o retorno à vida “real” (LEFEBVRE, 1999, p.166).

Embora haja também outras razões, tais como a imposição da racionalidade científica e o próprio favorecimento do capital industrial, o próprio descompasso entre a teoria e a prática, seria um dos motivos pelos quais as cidades se constituíram comumente como espaços opressores. Como esses planejamentos visaram uma organização global, eles negligenciaram as particularidades e acabaram gerando uma espécie de “totalidade artificial” que, todavia, não contempla as necessidades “reais” dos indivíduos.

2.4 – Estética funcionalista

A aspereza de nosso mundo real não é abrandada quando a enfeitamos, segundo a moda, com um new look, e tampouco tem sentido pretender humanizar a nossa civilização mecânica pendurando enfeites sentimentais em nossas casas (...) Em nosso trabalho, há de se revelar, na arquitetura, a intensidade de sentimento de seus criadores, e isto na sua estrutura mesma e não no ornamento externo (...)

Bauhaus: nova arquitetura
Walter Gropius

Na concepção de Hilde Heynen, a modernidade se refere à nova condição de vida instaurada pelo processo sócio-econômico de modernização que foi imposta aos indivíduos, trazendo como conseqüências, não somente o rompimento com a tradição, mas sobretudo a modificação dos modos de vida e hábitos cotidianos (HEYNEN, 1999, p.26). Segundo ela,

as aceleradas mudanças nos valores tradicionais e nas condições de vida que são trazidas pela modernidade induzem indivíduos a experimentar uma cisão entre seu mundo interior e o procedimento padrão requisitado a eles pela sociedade. Modernos indivíduos experimentando a si mesmos como desenraizados, não estão em harmonia consigo mesmos e necessitam da construção clara de referências, de normas e formas como havia na sociedade onde prevalecia a tradição (HEYNEN, 1999, p.26, tradução nossa).

O reflexo dessas mudanças pode ser identificado nos movimentos artísticos e nas tendências culturais do início do século XX, cujos postulados eram condizentes com o processo de modernização, bem como com as experiências de modernidade. É nesse contexto que se insere o surgimento das vanguardas artísticas, empenhadas sobretudo na contenção das banalidades do *kitsch* industrial e elegendo-se a si mesmas como “o único modo de vida cultural existente naquele momento” (HEYNEN, 1999, p.26, tradução nossa).

Embora tanto as vanguardas quanto o *kitsch* constituíssem uma reação à experiência de ruptura característica da modernidade (HEYNEN, 1999, p.25), eles se opunham radicalmente. Distintamente do *kitsch*, que seguia os procedimentos industriais da tipologia e da seriação, a arte de vanguarda visava a especificidade, isto é, instaurava a necessidade de reflexão a respeito do objeto artístico, na sua singularidade. Além disso, enquanto o *kitsch* era

reconfortante, por manter a ilusão de totalidade, pela qual o indivíduo podia “sem esforço esquecer-se dos seus conflitos internos”, não fazia parte dos objetivos das vanguardas dissimular as fendas e rupturas existentes, mas, em certa medida, evidenciá-las. Essa postura implicou, portanto, num verdadeiro “combate iconoclástico” (HEYNEN, 1999, p.26, tradução nossa), ou seja, na destruição das formas que não mais se sustentavam dentro do novo contexto e na exposição do seu esvaziamento.

Em conduta então a vanguarda radicalizou o princípio básico da modernidade – o ímpeto para mudanças contínuas e desenvolvimento, a rejeição do velho e do saudoso pelo que é novo. Em suas históricas manifestações – futurismo, construtivismo, dadaísmo surrealismo e afins – ela representa a ‘ponta de lança’ da estética modernista (...) (HEYNEN, 1999, p.26, tradução nossa).

Nesse contexto, Freitas afirma que “o próprio processo de individualização ocorrido no século XX”, que deu origem a uma sociedade onde era característica a “negação de vínculos tradicionais” e a “perda de referência coletiva para os indivíduos”, parece ter se refletido na “emergência da pintura abstrata, na criação da música atonal e na negação de um narrador onisciente na literatura”, ou seja, é como se tais experiência se transpusessem para as obras de arte, “como um princípio formal de constituição das próprias obras” (FREITAS, 2003, p.26).

Embora ao longo do seu desenvolvimento, o movimento moderno na arquitetura tenha se afastado das posições de vanguarda, eles apresentavam, ao menos no início, algumas semelhanças. Se considerarmos o *funcionalismo*, como propôs Welmer, numa perspectiva mais ampla do que aquela contida no enunciado “a forma segue a função”, englobando as questões referentes à “coerência material” e a “clareza construtiva”, podemos atribuir à fase inicial do funcionalismo “um significado crítico-ideológico”, na medida em que se inseria no próprio contexto de discussões, instaurado pelas vanguardas, referentes ao combate aos pseudo-valores do *kitsch*. Visando uma espécie de “limpeza estético-moral”, os funcionalistas

postulavam que “aquilo que não tem significado (função) também não deve aparecer (como se tivesse significado)” (WELLMER, s.d., p.12).

O exagero ornamental, característico do século XIX, atingia não somente a arquitetura, mas também o mobiliário, os utensílios de uso, o vestuário, a culinária e até mesmo os hábitos pessoais. Nesse contexto, o historicismo, a decoração de ambientes altamente rebuscados e carregados de ornamentação, a produção em série de adereços e enfeites que eram aplicados à arquitetura, entre outras práticas semelhantes, foram combatidos pelos arquitetos modernos que visavam a exclusão do supérfluo – na arquitetura e em todos os objetos utilitários – em nome de uma linguagem mais condizente com o contexto da “Era da Máquina”.

Embora seja cronologicamente anterior ao movimento moderno, o arquiteto Adolf Loos já apresentava um discurso semelhante ao que seria desenvolvido pelos arquitetos modernos. Na sua concepção, fazia parte da própria evolução da cultura extinguir o ornamento, uma vez que a ornamentação que se fazia na sua época já não apresentava nenhuma relação com as pessoas, nem com a “ordenação do mundo” (LOOS, 1972, p.47, tradução nossa). Compreendendo o ornamento como *estilo*, ele afirmava que a grandeza da sua época estava ligada justamente à “incapacidade de se criar um ornamento novo”, ou ainda, ao fato de ter conseguido vencer o ornamento (LOOS, 1972, p.44, tradução nossa). Para Loos, o ornamento seria ainda “força de trabalho desperdiçada e por isso, saúde desperdiçada. (...) Isso significa também, material desperdiçado e ambas as coisas implicam em desperdício de capital” (LOOS, 1972, p.47, tradução nossa).

No texto “Funcionalismo Hoje”, em que Adorno tratou de questões referentes à arquitetura, o filósofo reconhece que a crítica de Loos ao ornamento “equivale à crítica daquilo que perdeu o seu sentido funcional e simbólico e que resta como algo de venenoso, algo de orgânico em putrefação” (ADORNO, 1967, p.4). A isso, complementa Adorno, toda a arte nova se opôs. Porém, Adorno aponta a presença de traços burgueses no interior do

discurso de Loos contra o ornamento, visto que, se por um lado, ele atacava as manifestações burguesas, tais como “as complicadas convenções vienenses de cordialidade”, por outro lado ele assumia posturas bastante coniventes com os princípios burgueses de eficiência, onde “o prazer parece energia desperdiçada” (ADORNO, 1967, p.8). Isso confirmaria, as próprias concepções de Adorno, para quem “a fronteira do funcionalismo tem coincidido com a fronteira da burguesia enquanto senso prático” (ADORNO, 1967, p.8).

De acordo com Loos, para os homens primitivos e para as crianças o ato de pichar as paredes com símbolos eróticos – que o arquiteto relacionava com as origens da ornamentação – seria uma atitude até certo ponto natural. Porém, o arquiteto afirmava que “o que é natural nos primitivos e nas crianças resulta, no homem moderno, em fenômeno de degeneração” (LOOS, 1972, p.44, tradução nossa). Com isso, Loos inseria a questão da ornamentação em um discurso de cunho moral e censurava não apenas o ornamento, mas também o impulso capaz de gerá-lo. Sob esse aspecto, Adorno afirmou que a necessidade de Loos em extinguir os ornamentos “está ligada à sua antipatia contra a simbologia erótica” e isso, por sua vez, aponta para o fato de que “a natureza não domesticada lhe parece regressiva e vergonhosa ao mesmo tempo” (ADORNO, 1967, p.8). Segundo o filósofo,

seu ódio [de Loos] ao ornamento só se explica pelo fato de ele sentir ali o impulso mimético, contrário à objetivação racional, ou seja, pelo fato de ele sentir, no ornamento, a expressão que, ainda enquanto luto e lamento, é próxima do mesmo princípio de prazer que nega a expressão de luto e lamento. (ADORNO, 1967, p.8).

Destituindo a arquitetura do seu caráter “artístico”, Loos visava submetê-la, assim como os objetos utilitários, a uma espécie de higienização, que os tornasse totalmente racionais e desvencilhados de certos impulsos subjetivos que, segundo ele, seriam apenas pertinentes, na arte, por ser uma dimensão que podia contar com um descompromisso em agradar o mundo exterior, diferentemente da arquitetura (LOOS, 1972, p. 229). Rejeitando a rígida distinção que Loos defendia entre a arte autônoma e a arte utilitária, Adorno afirmava

que “a questão do funcionalismo não coincide com a questão da função prática”, uma vez que “as artes utilitárias e não utilitárias não formam a posição radical que ele [Loos] supunha” (ADORNO, 1967, p.4). Nesse sentido, seria função de cada obra de arte “examinar-se a si mesma”, no que diz respeito ao que é necessário e ao que é supérfluo na sua constituição, independente de ter uma finalidade externa ou não (ADORNO, 1967, p.3). Adorno aponta ainda “os aspectos ilusórios da funcionalidade, como um fim em si mesma”, quando se almeja constituir formas estritamente derivadas de funções, excluindo quaisquer vínculos com a dimensão estética (ADORNO, 1967, p.7). Segundo o autor,

não existe funcionalidade pura como o contrário do estético. Mesmo as formas utilitárias mais puras se alimentam de representações como transparência e simplicidade formal, oriundas da experiência artística: nenhuma forma é inteiramente extraída de sua função (ADORNO, 1967, p.5).

Sob esse aspecto, Adorno salienta ainda que o conceito de funcionalidade não pode ser considerado algo estático, que possa ser hipostasiado, uma vez que “funcional, aqui e agora, seria apenas o que *é* na sociedade presente” (ADORNO, 1967, p.7).

Muitas das idéias de Loos foram retomadas pelos arquitetos modernos. Segundo a concepção de Walter Gropius, constituía “um indício de pobreza espiritual e pensamento errôneo” decorar casas em estilo rococó ou renascentista e, ao mesmo tempo, vestir-se como um homem moderno, utilizando-se produtos produzidos em série (GROPIUS, 1988, p.190).

O novo padrão estético prescrito pela arquitetura moderna sofreu influência direta do movimento construtivista, que foi uma tendência artística que se vinculou totalmente à ideologia marxista e que acreditava na capacidade do artista de contribuir para “suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação” (STANGOS, 1991, p.116). Desse modo, os princípios básicos do construtivismo eram “conveniência social e significação utilitária, produção baseada em ciência e técnica, em lugar das atividades especulativas dos artistas antecedentes”

(STANGOS, 1991, p.116). Visando a reconstrução total da sociedade, baseada em um novo formato, unificado com a arte, os artistas construtivistas concebiam que as formas geométricas apresentavam uma aura de ordem racional, sendo que essa ordem deveria se impor à sociedade. Além disso, a nova ordem social, que estava sendo implantada, originaria novas formas de expressão, visto que o comunismo era baseado no trabalho organizado e na aplicação do intelecto (STANGOS, 1991, p.117).

Um novo mundo tinha nascido e [os construtivistas] acreditam que o artista, ou melhor, o *designer* criativo devia ocupar seu lugar ao lado do cientista e do engenheiro (...) elogiavam as formas simples, acreditavam que os edifícios e os objetos deviam libertar-se das excrescências ornamentais e das algemas acumuladas da arte do passado. Advogavam o edifício nu, a pureza inerente às formas elementares. Os novos materiais industriais e a máquina continham em si mesmos uma beleza especial que lhes é própria (...) Suas obras desvendariam estruturas formais, novas e lógicas, as qualidades e expressividades inatas dos materiais. E na fabricação de coisas socialmente úteis, a própria objetividade dos processos revelaria, além disso, novos significados e novas formas (STANGOS, 1991, p.117).

Buscando uma linguagem arquitetônica que pudesse expressar esteticamente as novas condições sociais e técnicas, isto é, que resultasse da união entre os setores técnico, econômico e artístico, Gropius defendia o emprego dos novos recursos técnicos disponíveis para instaurar um novo padrão de beleza na arquitetura. Segundo ele, “a ‘beleza’ será garantida por materiais bem trabalhados e uma edificação clara e simples, e não por ingredientes – sob a forma de enfeites e perfis – mais ou menos estéticos, não condicionados pela obra e pelo material” (GROPIUS, 1988, p.196).

No caso de Le Corbusier, que havia considerado o texto “Ornamento e Delito”, de Loos, sensacional, tendo o reeditado, em sua revista *L’Esprit Nouveau* (CORBUSIER, 1996, p.137), o arquiteto considerava o “recurso sentimental”, característico do ornamento e utilizado por todas as camadas sociais, como uma mera tentativa de tornar a vida menos vazia (CORBUSIER, 1996, p.188). Porém, afirmava ele, aos homens pertencentes à “Era do Maquinismo” já não era mais possível “escarrapachar nos pufes e nos divãs entre orquídeas, entre perfumes de harém (...)” (CORBUSIER, 1996, p.194), cabendo a eles, portanto, descartar tudo o que fosse supérfluo e reter apenas o que fosse essencial.

Le Corbusier se auto-elegia um representante do movimento purista, que difundia a idéia da beleza da precisão, da eficiência funcional, da clareza e objetividade na arte. O purismo buscava nas análises dos *objets types* – garrafas, copos e guitarras –, evidenciar as qualidades decorrentes da absoluta eficiência, tais como simplicidade, harmonia e precisão, que, segundo os seguidores desse movimento, satisfaziam tanto as necessidades funcionais dos homens quanto as necessidades estéticas. Eles ressaltavam, porém, a distinção entre o *prazer* – desequilibrado, agradável e responsável por satisfazer apetites e caprichos passageiros –, da verdadeira *alegria* – que eleva os homens, satisfaz a necessidade de ordem na vida, de algo que é constante nos homens. No caso da arte, seria com esse sentimento de alegria, o seu maior compromisso, de modo que ele seria alcançado a partir da revelação da ordem racional, científica, ou ainda, através do aperfeiçoamento da harmonia entre forma e função (STANGOS, 1991. p.58-62). Nesse sentido, o arquiteto defendia a beleza das formas primárias que, por seguirem os princípios da geometria, eram claramente lidas, devendo, desse modo, ser utilizadas nas construções (CORBUSIER, 1977, p.11). Nessa perspectiva, em meio a uma verdadeira exaltação da máquina, o arquiteto apresentou aquilo que seria a sua maior lição: a relação entre causa e efeito – onde o importante seria *funciona* ou *não funciona* –, a pureza e a economia. Uma vez que “nossos olhos se enlevam com formas puras”, deveria se estabelecer então uma nova estética ou uma *estética funcionalista*, cujas características de pureza, de exatidão, de total relacionamento entre a função padrão determinada e a sua forma competente, colocassem “em funcionamento, as engrenagens matemáticas de nossa mente”, numa mistura de “espetáculo e cosmogonia” (CORBUSIER, 1996, p.115).

Esse novo padrão estético foi difundido em proporções incalculáveis e promoveram mudanças substanciais nos próprios modos de vida. Empreendendo uma verdadeira *tabula rasa* na concepção perceptiva e estética dos indivíduos, essa “limpeza” eliminou a própria dimensão simbólica que dava suporte à existência individual e coletiva e a substituiu por

outros parâmetros, calcados na racionalidade. Porém, se por um lado, a produção arquitetônica inaugurou concepções estéticas mais adequadas ao surgimento de novas tecnologias, por outro lado ela trouxe inúmeras contribuições para o capital industrial. Como veremos a seguir, a difusão de um novo padrão estético adequado à produção industrial acarretou conseqüências que foram muito além da simples produção de objetos belos ou não belos, mas que incidiram na própria percepção dos indivíduos, tendo os induzido a uma espécie de internalização dos procedimentos industriais, fato que contribuiu para a sua própria massificação dentro da sociedade.