UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Arquitetura

Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Felipe Henrique Franco

Arquitetura-objeto: a enunciação do modernismo em Adolf Loos e Le Corbusier a partir do objeto técnico

Belo Horizonte

2024

Felipe Henrique Franco

Arquitetura-objeto: a enunciação do modernismo em Adolf Loos e Le Corbusier a partir do objeto técnico

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientadora: Profa. Dra. Vanessa Borges Brasileiro

Belo Horizonte

2024

FICHA CATALOGRÁFICA

F825a Franco, Felipe Henrique.
Arquitetura-objeto [recurso eletrônico] : a enunciação do modernismo em Adolf Loos e Le Corbusier a partir do objeto técnico / Felipe Henrique Franco. - 2024.
1 recurso eletrônico (114 f. : il.), pdf.

Orientadora: Vanessa Borges Brasileiro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura moderna - Séc. XX - Teses. 2. Arquitetura - Estética - Teses. 3. Objeto (Estética) - Teses. 4. Decoração e ornamento (Arquitetura) - Teses. I. Brasileiro, Vanessa Borges. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 724.91

Ficha catalográfica elaborada por Ana Maria Pinheiro Lima - CRB 6/2635.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

FOLHA DE APROVAÇÃO

Arquitetura-objeto: a enunciação do modernismo em Adolf Loos e Le Corbusier a partir do objeto técnico

FELIPE HENRIQUE FRANCO

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 21 de novembro de 2024, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Vanessa Borges Brasileiro
Orientadora - EA-UFMG

Dr. Danilo Matoso Macedo
(DOCOMOMO)

Profa. Dra. Silke Kapp
EA-UFMG

Prof. Dr. Stéphane Huchet
EA-UFMG

Belo Horizonte, 21 de novembro de 2024.

AGRADECIMENTOS

A Vanessa Brasileiro, minha orientadora, pela infinita paciência de apontar caminhos para o texto entre as espirais da minha escrita. Sua generosidade e seu vasto conhecimento permitiram a finalização deste texto.

A todos os outros professores do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG.

Em especial, a Stéphane Huchet, que acompanhou a gênese desta pesquisa, desde a orientação da minha monografia ao final da graduação.

A Silke Kapp, pelas conversas sobre produção e pelo incentivo à ida a Newcastle, que trouxeram fôlego à dissertação; a Celina Borges, pela longa afinidade desde a graduação e pelas orientações informais; a Rita Velloso, pela enorme gentileza de oferecer, através das nossas conversas, um campo de testes para minhas ideias.

Às turmas de Tópicos em Teoria da Arquitetura, que, em troca de seus devidos créditos, devolveram ótimos debates.

A Gustavo Penna, por poder chamá-lo de colega de trabalho; e a todos os outros colegas de escritório que, pacientemente, ouviram minhas tentativas de explicar-lhes o tema da minha dissertação. A Laura Penna, pela compreensão, pois, provavelmente, esse texto não poderia ter sido escrito sob outras condições.

À Duda, pelo incentivo, pela paciência e pela companhia ao longo desse último semestre.

Aos meus amigos, que também me ouviram falar longamente sobre arquitetura moderna durante os últimos anos. Em especial, aos meus amigos mais próximos, Renan e Gabriel.

A Alexa Diekhaus, minha professora de alemão, pela gentileza de conferir o que traduzi.

À minha família, que entendeu, finalmente, que arquitetura é assunto sério.

Denn vor gott gibt es keine guten oder schlechten architekten. In der nähe seines thrones sind alles architekten gleich.

Pois, diante de deus, não há bom ou mau arquiteto. Perto de seu trono, todos arquitetos são iguais.

(Loos, 1925a, p. 302)

RESUMO

Este trabalho examina a gênese da corrente modernista na arquitetura europeia nas primeiras décadas do século XX, a partir das obras de Adolf Loos e Le Corbusier. Sob o contexto socioeconômico de rápida transformação tecnológica e de avanço do capital industrial, o campo da arquitetura seria apresentado à demanda de redefinição de seus paradigmas estéticos. Nossa análise tem como foco a questão da forma: não apenas sob a acepção material de invólucro do edifício, mas como um sistema de significados em sociedade. Para investigar essa questão, mobilizamos conceitos da semiologia e de visões sociológicas da técnica, explorando as relações entre a adesão da arquitetura à modernidade e o objeto técnico. Argumentamos que, diante da pressão pela modernização da arquitetura, Adolf Loos e Le Corbusier emergiriam como agentes articuladores da coesão teórica que lhes garantiria destaque historiográfico. Suas obras principais, Ornamento e Crime e Por uma Arquitetura, são analisadas como ferramentas retóricas de adesão às estruturas socioeconômicas interpretadas, à época, como o avanço da vida moderna sobre a humanidade. Este estudo propõe a interpretação crítica das bases teóricas do modernismo que emergiu de Loos e Le Corbusier. Partimos da supressão do ornamento, para seguirmos com a análise do alinhamento do modernismo à lógica de existência dos objetos industrializados, e, então da avaliação de suas consequências para a arquitetura em questão. Através do traçado dessas interrelações, buscamos contribuir para uma compreensão mais ampla da arquitetura modernista como um sistema de significados enraizado nas transformações sociais e econômicas na virada do século XX.

Palavras-chave: modernismo; objeto técnico; ornamento; arquitetura moderna

ABSTRACT

This work examines the rise of modernism in European architecture in the first decades of the 20th century, focusing on the works of Adolf Loos and Le Corbusier. The socioeconomic context of rapid technological transformation and the advance of industrial capital confronted the field of architecture with the demand to redefine its aesthetic paradigms. Our analysis revolves around the issue of form, not only as the building envelope but as a system of socially constructed meanings. To investigate this issue, we draw on concepts from semiology and sociological views of technology, exploring the relationship between the alignment of architecture with modernity and the technical object. We argue that Adolf Loos and Le Corbusier emerged as key agents who, in response to the pressure to modernize architecture, articulated the theoretical cohesion that secured their historiographical notoriety. We analyze their most prominent works, Ornament and Crime and Towards a New Architecture, as rhetorical tools advocating for the adhesion to the socioeconomic structures perceived at their time as the advancement of modern life over humanity. This work proposes, therefore, a critical interpretation of the theoretical foundations of modernism as it emerged from Loos and Le Corbusier. We start from their proposal to rid architecture of buildings, then proceed with an analysis of modernist alignment with the mode of existence of industrialized objects, and finally evaluate its consequences for architecture. By outlining these relationships, we aim to contribute to a broader understanding of modernist architecture - a system of meanings rooted in the social and economic transformations at the turn of the 20th century.

Keywords: modernism; technical object; ornament; modern architecture

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Face House, projetada entre 1973 e 1974 por Kazumasa Yamashita em Kyoto, Japão. 11
Figura 2. Pote de chá Wedgwood pintado por transferência. 13
Figura 03: Diagramas do avião Blériot-SPAD S.510. 17
Figura 4: Pontas de flecha encontradas na península itálica, datadas de 10 a 12 mil anos atrás.. 24
Figura 5: Vaso da cultura Gerzeana, no atual Egito, decorado com cena de barcos e animais, datado de 5 mil anos atrás.....26
Figura 6: Página de The Grammar of Ornament 28
Figura 7: Interior da Wieskirche, de 1754, em Steingaden, Alemanha. 35
Figura 8: Pórtico de entrada da estação de trem de Euston, em Londres, Reino Unido, construído em 1837. 36
Figura 9: Frontispício de Essai sur L'architecture com a cena da construção da cabana primitiva.....40
Figura 10: Interior do Hôtel Van Eetvelde, projetado em 1895 por Victor Horta em Bruxelas, Bélgica. 46
Figura 11: Um cartão postal de Bourg-la-Reine, França, mostrando a Maison Hennebique. ..51
Figura 12: A pista de testes da cobertura do edifício Lingotto, em Turim, Itália, ca. 1925.....52
Figura 13: A Majolikahaus, de Otto Wagner.....52
Figura 14: A Österreichische Postsparkasse, de Otto Wagner. 53
Figura 15: A Exposição Universal de 1893, em Chicago, Estados Unidos da América.....56
Figura 16: Publicidade do barbeador safety razor em 1907. 61
Figura 17: Homem papuano e missionário holandês, anos 1930. 66
Figura 19. Detalhe da policromia de ordem grega em uma publicação alemã da segunda metade do século XIX. 73
Figura 19: O Rashtrapati Bhavan, antiga Viceroy's House, em Nova Delhi, Índia. 75
Figura 21. Capa do número 14 da revista Jugend, por Otto Eckmann. 78
Figura 21: A Maison Citrohan, projetada por Le Corbusier em 1927, em Stuttgart, Alemanha. . 87

Figura 22: Villa Stein em Garches, França, projetada por Le Corbusier entre 1926 e 1928. ...87
Figura 23: O cenotáfio de Edwin Lutyens, de 1920, em Londres, Reino Unido. 94
Figura 24: O “quarto purista” da Maison La Roche, projetada por Le Corbusier entre 1923 e 1925 em Paris, França. 95
Figura 26. Um Elfenbeinhumpen, provavelmente similar ao que aterrorizava Adolf Loos. 97

SUMÁRIO

1. Introdução 10

1.1.O que é ornamento? 21

1.2.O que é modernidade? 31

2. O contexto europeu pré-modernista 33

2.1.Antecedentes da rejeição ao ornamento na Europa 33

2.2.Reações à demanda por uma Arquitetura "verdadeira" 37

2.2.1.O revival, o primitivismo e a abstração 37

2.2.2.A "unidade imaginativa" e a demanda por coesão 42

2.2.3.O Art nouveau como sistema coeso 44

2.2.1.A ascensão da ordem imanente 47

2.3.O fim do Art nouveau e a reorganização da vida cotidiana 48

3. Arquitetura como adesão à modernidade 53

3.1.Le Corbusier e Adolf Loos, outra coesão 53

3.2.O resgate da arquitetura para o domínio do arquiteto 57

3.3.O alinhamento ao objeto industrializado 59

3.4.A rejeição ao ornamento como posição moral 64

4. Tensões entre modernidade e modernismo 70

4.1.Civilização europeia e Americanismo 70

4.2.Arquitetura e objeto industrializado 80

4.3.Habitar através da ferramenta 91

5. Conclusão 98

5.1.Objetos versus objetos 98

5.2.Necessidade ou tautologia 103

5.3.Forma ou ideologia 106

6. Considerações finais 109

Referências 111

1. INTRODUÇÃO

A situação com que se deparavam os arquitetos europeus na virada do século XX era tão singular quanto assustadora. Como conciliar o edifício com a velocidade vertiginosa do avanço tecnológico que anunciava a iminência do mundo moderno? Impulsionada pela política e pelo avanço do capital industrial, a substituição das antigas bases socioeconômicas e estéticas do continente europeu fazia surgir incessantemente novos objetos, novas atividades, novos problemas e novas soluções para a vida cotidiana.

O diagnóstico estético feito pelos teóricos da Arquitetura à época não parecia animador. Embora não houvesse consenso sobre quais rumos a arquitetura deveria tomar no novo século, havia a observação recorrente de que o campo precisava acompanhar a pressão por reorganização estética que a modernidade trazia consigo. Fora dele a discussão sobre o progresso estético-formal da vida moderna havia avançava e se desenvolvia de maneira notável e independente. A Arquitetura assistia, atenta, aos avanços construtivos dos engenheiros e à objetividade da produção industrial.

Esse contexto nos permite avançar para o tema central do texto: a questão da forma na arquitetura modernista, analisada sob uma perspectiva da semiologia e da constituição social dos sistemas tecnológicos. Entre a profusão de propostas de uma nova arquitetura para um novo século, identificamos a forma como o ponto sensível em comum entre elas. Entende-se por *forma* na Arquitetura, *grosso modo*, o invólucro do edifício; a delimitação externa do volume, o *envelope*. Sob um ponto de vista técnico, podemos dizer que *forma* é o conjunto de relações topológicas de um objeto, ou como cada parte se relaciona com outra de maneira a formar uma unidade. Adotaremos neste texto um sentido complementar; uma visão emprestada da linguística hjelmsleviana: forma é o sistema estruturante que emerge de um conjunto de significados (Barthes, 1977).

Além das definições tipicamente utilizadas pela Arquitetura, essa definição nos permite entender a forma como o modelo que pode ser inferido das relações de significação entre os objetos e sua existência em sociedade. Dessa maneira, falaremos de um sistema coletivo de objetos e de suas contrapartes, significados estabelecidos socialmente.

Os objetos que permeiam a existência humana não são apenas o reflexo de suas demandas, mas também as definem de maneira tão poderosa quanto por ela são definidos.

Baudrillard (1972) apresentou esse argumento para postular uma teoria do modo de existência dos objetos na modernidade. Pinch e Bijker (2012), na mesma direção, apontaram de maneira clara que a tecnologia e seus produtos são, ao mesmo tempo, objeto e resultado de significados coletivos, ainda que conquistados por força política ou econômica.

Figura 1: Face House, projetada entre 1973 e 1974 por Kazumasa Yamashita em Kyoto, Japão.

Fonte: @_deepsky, Explorest

A partir de uma teoria crítica da produção de outros objetos senão os da construção, podemos traçar paralelos com a produção do espaço edificado e assim criticá-la. Afinal, como

veremos adiante, a arquitetura não goza de um regime de existência especial, apartado do câmbio de significados e valores dos outros objetos. Não à toa, um tema fortemente recorrente na definição de uma arquitetura que aderisse à modernidade é o dos objetos cotidianos produzidos industrialmente.

Observaremos que a proposta da arquitetura modernista, cuja emergência corresponde às primeiras décadas do século XX, vê nos objetos industrializados uma fonte pura de acesso às formas da modernidade. O tema recorrente que estruturou esse movimento é o *progresso*, que consideraremos, para fins de análise, uma palavra com valor conceitual equivalente a "modernidade". Segundo Forty (1986), o que se entende e se anuncia por "progresso" comumente possui uma grande interseção com o esquema de produção organizado pelo capital industrial.

Dentro desse contexto teórico, podemos compreender melhor como o modernismo se orientou pelos preceitos do objeto técnico no esforço de atualizar a arquitetura para as estruturas produtivas anunciadas pela virada do século XX. Entre todas as implicações desse esquema de produção, a que Forty nos apresentou imediatamente como a mais significativa é o *design*, no sentido clássico e amplo de comando da produção através de uma figura de autoridade. Como o autor demonstrou no estudo de caso das cerâmicas de Josiah Wedgwood[1], já no século XVIII a produção se transformou de modo a servir, através do *design*, ao poder persuasivo do progresso como elemento conformador da vida humana.

O caso de Wedgwood narra a transformação da produção de objetos em direção ao atendimento simultâneo da demanda de consumo e das condicionantes da produção: um processo de eliminação de variáveis individuais, de homogeneização dos produtos, de padronização dos processos e, sobretudo, da alienação do trabalho, necessária como resultado e como condição desses objetivos. Simondon (2017), sob um ponto de vista sociológico, descreveu o mesmo processo a respeito do estabelecimento das estruturas que viriam a produzir os objetos industrializados modernos. Esses objetos foram nomeados pelo autor *objetos técnicos*: objetos produzidos sob um regime de condicionantes puramente delimitadas por critérios mensuráveis, racionais e idealizados.

---

1. Ceramista e empresário britânico nascido em 1730, criou a companhia *Wedgwood* em 1759 e liderou o processo de industrialização da produção de objetos de cerâmica de uso cotidiano e decorativo. Limitaremos as notas biográficas aos personagens históricos obscuros ou externos ao campo da arquitetura.

Se Simondon (2017) teorizou o modo de existência de objetos produzidos através da técnica racionalizada, Baudrillard (1972) analisou, depois, esse processo e seu papel nas relações sociais dos objetos cotidianos. Ambas as abordagens são essenciais para este texto, e embasarão as hipóteses que vamos propor adiante. Por ora, basta observarmos que há correspondência teórica suficiente entre as forças que direcionaram a produção cotidiana para a lógica do objeto técnico e a formação de uma corrente modernista na Arquitetura europeia para desprezarmos a possibilidade de coincidência. Podemos, por isso, enxergar o encaminhamento a um sistema fechado de coesão técnico-teórica como um postulado central para os objetos no século XX, incluindo o edifício.

Figura 2. Pote de chá Wedgwood pintado por transferência.

Fonte: Wikicommons

Como corrente de arquitetura, esse otimismo quanto à vida sob o capital industrial significou a tomada de direções que emulassem o resultado que Baudrillard (1972 e 1976), Forty (1986), Simondon (2017) observaram nos objetos produzidos em massa. Pretendemos reconhecer, então, estruturas semelhantes na proposta de uma arquitetura modernista para o século XX. Nesse caso, parecia necessário atualizar os edifícios para que adentrassem e permanecessem sob o regime de existência observado nos objetos técnicos ao redor. Novamente, a questão se desenhava em torno da forma: a arquitetura deveria atualizar suas relações topológicas para se assemelhar às daqueles objetos e, consequentemente, atualizar o sistema estético inferido dos edifícios. No entanto, não analisaremos a forma física da corrente de modernismo em evidência na Europa no início do século XX, mas a formação das condições teóricas que permitiram sua gênese como movimento de arquitetura.

Podemos verificar, na produção dos objetos industrializados, um movimento de homogeneização das formas e de eliminação de variáveis individuais. Massificados ou não, carros, aviões, barbeadores, malas, elevadores ou navios são exemplos de objetos produzidos pela técnica que representavam a ideia de uma modernidade edificável. Na arquitetura, o movimento em direção a um estado estético típico desses objetos se consolidou através do ataque ao ornamento. Seja pela suposta incompatibilidade desse elemento com a produção industrializada ou, alternativamente, por representar uma modalidade de produção contingente e individual, o ornamento se consolidou como marca do atraso e da não-modernidade a ser superada na arquitetura.

A busca por fontes formais alinhadas a algum progresso técnico já existia na arquitetura há bastante tempo, e persistia na virada do século XX. Essa questão, como veremos, é notadamente europeia e ocidental, e ocorre entre teóricos da arquitetura desde o século XVIII. Com a aproximação da promessa da vida sob o progresso, propriamente moderna, a arte e a arquitetura hesitavam entre aceitar, conciliar ou recusar a influência das estruturas da organização industrial em sua produção. A profusão de propostas estéticas pouco coesas para a questão na segunda metade do século XIX denotava que o tema ainda precisaria ser debatido entre artistas e arquitetos. Apenas adiante, nas duas ou três primeiras décadas do século XX, parece surgir uma proposta teoricamente coesa e adequada à tensão crescente entre arte, arquitetura e tecnologia.

Dentre várias visões mais ou menos radicais sobre a relação entre arquitetura e tecnologia, emergiram, nesse período, Adolf Loos e Le Corbusier. Entre os diversos proponentes de uma saída para o estado de dispersão da arquitetura à época, Loos e Le Corbusier se destacaram, em grande parte, pela habilidade de publicizar seus pensamentos e de reunir em torno deles certa polêmica. Os dois se consolidariam na historiografia como proponentes de um conjunto de postulados que, embora ainda relativamente disperso, possuía a força retórica necessária para angariar a atenção desejada pelos arquitetos. Com isso, apesar de suas diferenças, os escritos de Loos e Le Corbusier pareciam dar um corpo coeso e autoevidente a uma nova corrente de arquitetura no início do século XX. Graças à força inflamatória de seus argumentos morais e econômicos pela necessidade de atualização da arquitetura, incompatível com o ornamento e com bases sociais prévias, ambos ganharam o *status* quase mítico de algozes do ornamento e arautos da modernidade.

No núcleo dessa corrente modernista, a escrita dos arquitetos se destacou por encapsular as tensões e aspirações negociadas entre a arquitetura e a tecnologia à época. Nos textos que analisaremos, evidências retóricas do esforço de publicização de ideias de modernização da arquitetura, a adoção desses objetos como fontes formais da modernidade é explícita. Observaremos a admiração otimista dos arquitetos pelos mais ínfimos sinais da indústria na vida cotidiana. Le Corbusier exaltou o progresso trazido pelo barbeador *safety razor*, e Adolf Loos notou a preferência do consumidor moderno pela cerâmica lisa à ornamentada. Essas observações, evidentemente, não eram crônicas precisas da sociedade europeia à época, mas manifestações retóricas da aspiração dos dois arquitetos pela vida moderna.

Há certo senso comum de que Adolf Loos e Le Corbusier representem uma visão homogênea de modernismo na arquitetura a partir do século XX. Evidentemente, há, grandes interseções teóricas entre os textos dos arquitetos, mas cada um via a questão à sua maneira. Curtis (1983) observa que a teoria de Loos para uma arquitetura adequada ao seu tempo, apesar de fragmentária e panfletária, foi tomada como um corpo teórico coeso a ser seguido como modelo. Estendemos aqui essa análise para Le Corbusier. Trataremos os dois arquitetos como partes de um fenômeno de tensionamento extremo da questão da forma moderna nas primeiras décadas do século XX, uma ruptura permanente com a lógica prévia de produção do objeto construído.

Devido à habilidade retórica de Loos e de Le Corbusier, seus dois textos mais famosos, *Ornamento e Crime*, de 1910[2], e *Por uma Arquitetura*[3], de 1923, resistiram ao tempo como marcas evidentes da modernidade na Arquitetura. Podemos especular que a persistência de *Ornamento e Crime* reside, provavelmente, em interpretações descuidadas de seu conteúdo, elevando o texto de Loos ao *status* de documento histórico do fim da ornamentação na arquitetura. Da mesma maneira, é possível imaginar que a força de *Por uma Arquitetura* persista na historiografia da arquitetura pela retórica de Le Corbusier, que revestiu de naturalidade cósmica seu plano de ação para o posicionamento definitivo da arquitetura sob a estruturação da vida moderna.

Loos se preocupava eminentemente com uma esfera moral, com os costumes e com certo cânone de homem moderno e racional, a ser seguido por seus pares europeus. Le Corbusier, por outro lado, se ocupava em teorizar o aspecto material da modernidade, baseado em um pressuposto acesso às ordens invariáveis do Universo e à imanência estética dos objetos através da racionalidade. Apesar das distinções, ambos concordavam que a arquitetura à época parecia vacilar sob o peso da tradição europeia e das arquiteturas passadas. O ponto comum aos dois arquitetos, dado importante para amalgamá-los em uma aparência coesa de movimento, é a denúncia do atraso estético e produtivo, que julgavam ameaçar o avanço tecnológico supostamente inevitável de todo o continente que tomavam por mundo.

Estes aspectos serão investigados nos textos dos dois arquitetos como marcas das forças essenciais à formação da ideia de uma arquitetura propriamente alinhada ao mundo moderno no século XX. Sob esse ponto comum, Loos e Le Corbusier se destacariam como arautos da modernidade; precursores de uma mensagem de modernidade a ser materializada, veiculada e reforçada no edifício. Essa mensagem dificilmente foi transmitida através de participação concreta da arquitetura no esquema produtivo do capital industrial. Se a arquitetura não pudesse tomar parte na modernidade por utilização direta da tecnologia, seria necessário que os arquitetos criassem, no mínimo, um sistema de significados que emulasse a

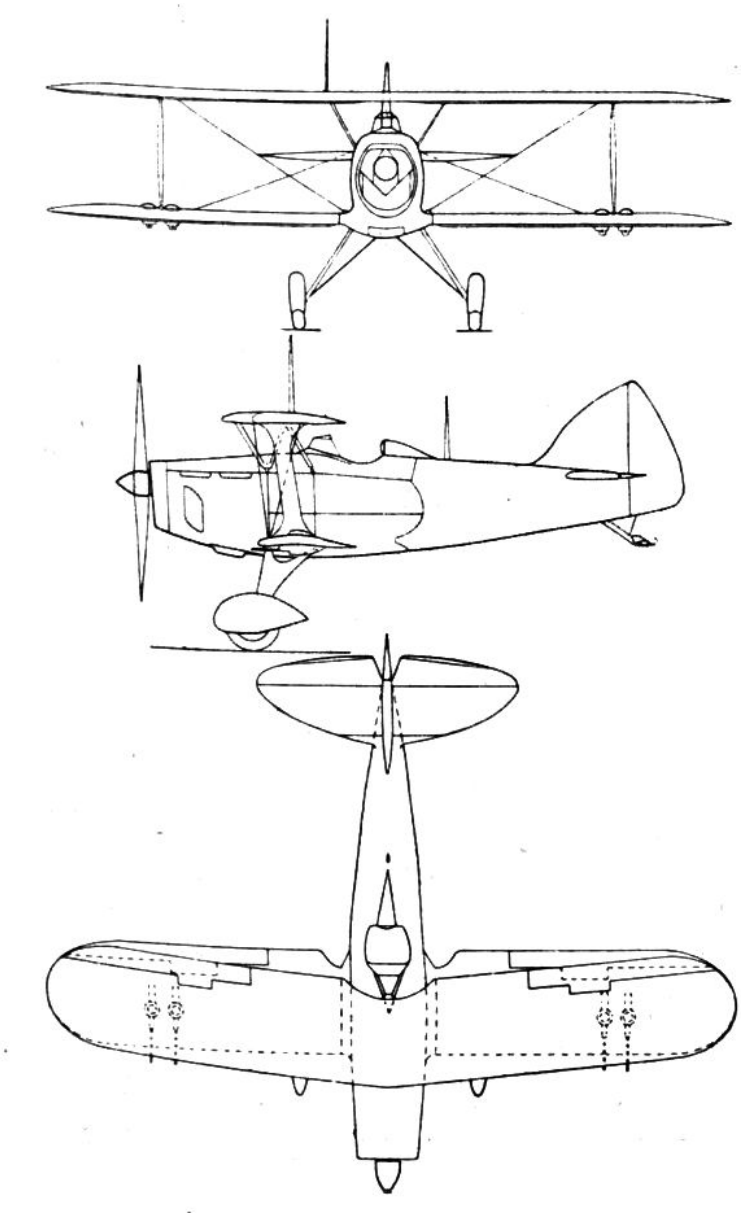
---

2. A historiografia comumente atribui a publicação de *Ornamento e Crime* ao ano de 1908, devido à passagem em que Adolf Loos disse viver naquele ano. Como Long (1997) apontou, o texto sequer foi concebido como publicação. *Ornamento e Crime*, de acordo com o autor, foi oferecido primeiramente como palestra por Loos em 21 de janeiro de 1910 à Associação Acadêmica para Literatura e Música de Viena, Áustria.

3. É importante notar que o título original em francês, *Vers une architecture*, denota movimento em direção a algo — no caso, arquitetura. A tradução *Por uma Arquitetura* nos parece um erro grave por não transmitir essa ideia. A mais próxima que conhecemos é a da língua inglesa, *Towards a New Architecture*, que, apesar de preservar a ideia de movimento, inclui a palavra *"new"* e contradiz a ideia central do autor de que a arquitetura moderna já existia e se manifestava fora do alcance dos arquitetos.

comunhão do edifício com o progresso técnico. Daí emerge a importância dos dois textos: eram, sobretudo, ferramentas retóricas para a forja dos significados que aproximavam a Arquitetura da ideia de modernidade.

Figura 03: Diagramas do avião Blériot-SPAD S.510.



Fonte: Revista L'Aerophile, 1938

Elegemos os textos principais de Loos e Le Corbusier como focos da nossa análise pois parecem-nos a emergência mais notável de longos trabalhos de crítica ao estado da arquitetura na virada do século. Há em *Ornamento e Crime* e *Por uma Arquitetura* diversos

fragmentos que elucidam condições e consequências da influência por eles conquistada, como a crítica incansável à sociedade europeia da época e a admiração continuada pela Grã-Bretanha e pelos Estados Unidos da América, tomados pelos arquitetos como sociedades profundamente industrializadas e modernas. *Por uma Arquitetura* e *Ornamento e Crime* são, sobretudo, respostas articuladas à ameaça crescente de exclusão da arquitetura do modo de vida organizado pela onipotência da máquina.

Montaner (2022) argumentou que a condição de existência da crítica é a contraposição de visões, de modo a levantar outras possibilidades de interpretação para os significados de determinado objeto. A crítica de arquitetura carrega em si — ou deveria carregar — a ponderação sobre o que Montaner (2022, p. 23) chamou de "linhas de força da história". É trabalho da crítica considerar o que há de implícito no objeto a ser criticado: suas bases históricas e teóricas, sua inserção em determinado contexto político, econômico ou social, suas contradições e seus problemas.

Assim, delimitamos o objetivo desta dissertação: estabelecer uma análise crítica da retórica modernista e de seu alinhamento às estruturas socioeconômicas associadas à modernização, centrando-nos na escrita de Adolf Loos e Le Corbusier. Faremos isso através do trabalho de comparar e contrapor ferramentas teóricas adquiridas não só do campo da arquitetura, mas de outras vias possíveis para a interpretação dos processos estéticos e socioeconômicos em disputa na ocasião da virada do século XX.

Principalmente, é preciso estabelecer que não há vínculo natural entre sintaxe e semântica; não há um nexo previamente dado entre o objeto e seu significado. Tal como na linguagem, os significados da arquitetura são forjados a partir da história, da experiência, da política e de muitos outros fatores sociais. Ainda que algum objeto se apresente persuasivamente como consequência natural desses múltiplos fatores, persiste sobre isso a experiência real das coisas. Como Baudrillard (1972) notou, há uma realidade sociológica que permanentemente ameaça e perturba a totalidade dos objetos percebidos como sistemas tecnológicos fechados, imperturbáveis, tal como se apresentaram ao longo século XX.

É da fricção entre o progresso tecnológico como dado evidente e a realidade de sua experiência que se origina a crítica deste texto. Por isso, argumentaremos que a resposta do modernismo ao novo século foi, sobretudo, uma reação ao estremecimento das bases sociais que haviam orientado a arquitetura até então. A reorganização dos preceitos norteadores da

cultura europeia se fez absolutamente necessária frente à queda da tradição cultural clássica, nos séculos XVIII e XIX, e à pressão econômica exercida pelos Estados Unidos da América como potência emergente no século XX. Reconheceremos na moralização estética proposta por Loos e Le Corbusier um movimento recorrente de reação ao que Gramsci (2012) caracterizou como uma ameaça tanto cultural quanto econômica à Europa.

Observaremos, no modernismo, o alinhamento à técnica racionalista e a recusa ao ornamento como uma referência indireta ao progresso. A proposta de Le Corbusier de que a arquitetura fosse orientada por um processo de seleção mecânica nos revelará o alinhamento entre o edifício e o objeto produzido pela técnica. Em adição a isso, notaremos que esse alinhamento se concretizaria apenas no plano simbólico: materialmente impossibilitada de tomar parte nos mesmos processos produtivos industriais que orientavam a produção cotidiana, a arquitetura passaria a operar como uma referência topológica à estética percebida do objeto técnico.

Exceto quando analisarmos algum autor que postulou o contrário, como Henry Van de Velde, a utilização das palavras “ornamento” e “ornamentação” neste texto é intercambiável, e a alternância serve ao propósito de fluidez da escrita. Elegemos para análise algumas conceituações úteis à compreensão das forças estéticas em conflito na Europa da virada do século XX. Primeiro, conceituaremos o ornamento, bem como alguns aspectos das relações que esse elemento estabelece com a sociedade. Segundo, estabeleceremos os significados relacionados à modernidade com que trabalharemos. Observaremos, por exemplo, que os significados associados ao “moderno” possuem uma diferença conceitual significativa em relação ao que é nomeado “modernista”. Ambas as análises nos orientarão através do texto adiante. Com isso, seguiremos com um estudo da proposta de eliminação do ornamento na arquitetura das primeiras décadas do século XX. As referências se entrelaçam de maneira a estabelecer uma visão de ornamento imprescindível para compreendermos adiante a dialética entre um universo simbólico contingente e outra esfera técnica e racional.

Analisaremos também as consequências da tentativa de posicionamento do edifício no plano do objeto técnico. Embora não tivesse alcançado o *status* de participação plena na estruturação produtiva dos objetos industrializados, a arquitetura modernista se orientou por seu sistema de significação. A conceituação do objeto técnico a partir de Simondon (2017) e de sua contraparte arquitetônica no movimento moderno nos permite observar outro ponto de

atrito, embasado pela teoria de Baudrillard (1972). Apesar das particularidades de cada autor, proporemos uma via de análise comum relacionada às estruturas socioeconômicas e semiológicas próprias do objeto industrializado. Investigaremos, a partir dos autores, o que caracteriza o processo de evolução formal do objeto exaltado por Le Corbusier, bem como as relações sociais estabelecidas pela tecnologia nesse caso. Com isso, observaremos as implicações dessa proposta como um movimento de recuperação da autoridade sobre a produção dos edifícios para o campo da Arquitetura.

Esses fatores nos permitirão, por fim, estabelecer o ornamento e a técnica racional como um par dialético análogo ao par selvagem-civilizado, a base do pensamento proposto por Adolf Loos, ou ao par moderno-atrasado evidente nos escritos de Le Corbusier. Dessa maneira, poderemos compreender o fim do ornamento como legitimação ideológica de um regime de conformação da arquitetura às condicionantes produtivas que passavam a orientar a produção de outros objetos, preceitos eminentemente técnicos.

Concluiremos com a proposta de que o suposto fim do ornamento na arquitetura inauguraria o edifício como analogia ao objeto técnico, em um movimento de erradicar a contingência da produção do espaço para dar lugar às condições do que Baudrillard (1976) chamou de “troca econômica”. Com isso, argumentaremos que a corrente de arquitetura modernista implícita no trabalho de Adolf Loos e Le Corbusier é indissociável do modo de existência do objeto técnico.

Pretendemos neste texto, portanto, explorar possibilidades de interpretação do surgimento de uma corrente de arquitetura modernista europeia a partir de Loos e Le Corbusier, bem como de suas visões do objeto técnico. Com isso, pretendemos através deste texto, contribuir para uma crítica ampliada das bases teóricas da corrente de arquitetura aglutinada em torno dos dois arquitetos. Reconhecemos a qualidade indiscutível dos estudos já estabelecidos a respeito da arquitetura modernista, imprescindíveis para seu estabelecimento historiográfico como corrente estética. Julgamos, no entanto, que a historiografia por vezes soou artificialmente laudatória à modernidade na arquitetura, como observamos nos textos de Frampton (1981); ou que, como Curtis (1983), apesar do rigor metodológico, dificilmente investiu sua crítica para além de conceitos tradicionais da estética arquitetônica. Esperamos que este texto ofereça um breve material para a expansão de visões

consolidadas do modernismo e para o questionamento crítico das linhas de força que o delimitaram.

1.1.O QUE É ORNAMENTO?

Desde suas primeiras aparições pré-históricas, o ornamento oscila positiva ou negativamente entre as predileções estéticas dos movimentos identificados pela História da Arte e da Arquitetura. Cada um, evidentemente, conceituava o ornamento à sua maneira, de modo a reforçar ideologicamente a conciliação ou a recusa da elaboração visual sobre a matéria transformada em objeto. É improvável que este texto satisfaça alguma parte interessada na preservação, na erradicação ou no ressurgimento desse elemento na arquitetura, e tampouco é esse o nosso objetivo. Parece-nos importante, no entanto, analisar e criticar alguns aspectos a respeito da natureza do ornamento ao longo da história, especialmente seu caráter de elemento disputado entre validação e rejeição.

Imediatamente observamos que, com a aproximação do século XX, a disputa pela permanência ou pela eliminação do ornamento entre os arquitetos europeus se direcionava à segunda situação. Apesar dos esforços conciliatórios entre a existência de linguagens ornamentais e uma lógica de produção baseada em métodos modernos, como o *Art nouveau* e suas ramificações regionais, a virada do século XX marcaria uma inflexão estética em direção ao progresso constituído em detrimento da ornamentação. Dessa maneira, analisaremos esse fato como metonímia das forças socioeconômicas que orientaram a transformação estética da arquitetura desde o século precedente. Daí poderemos prosseguir, então, para uma crítica da maneira como essas forças se apresentaram na constituição de um movimento de arquitetura propriamente moderna na Europa.

Trilling (2001), em uma perspectiva contemporânea do estudo da ornamentação, argumentou que o ato de ornamentar é a inclusão de algo que não *precisava* estar no produto acabado. O ornamento, então, dificulta o trabalho de quem o produz, mas demarca o objeto ornamentado como algo que se destaca dos outros. As modalidades possíveis de ornamentação são tão variadas quanto os povos que as praticaram ao longo da história; mas, para Trilling, um princípio básico se destacou no século XX: o ornamento concederia um *status* especial ao objeto.

Essa definição, difundida e aceita como significado comum, está intimamente ligada à expectativa de que o ornamento complemente um objeto. De forma indiferente ao ornamento, o objeto é útil, cumpre o objetivo primordial que orientou sua produção, e assim continuaria se fosse removida a sua ornamentação. *Grosso modo,* ornamento é algo que não ascende ao estrato de utilidade do objeto funcional. É um elemento aplicado aos objetos, que, supostamente, poderiam existir sem prejuízo algum aos seus modos de existência, caso não fossem ornamentados.

Embora recente na linha do tempo dos estudos da estética da ornamentação, o conceito de Trilling é bastante conservador. Ao caracterizar o ornamento como "elaboração de objetos funcionalmente completos em prol de prazer visual"[4], Trilling (2001, p. 6) persistiu na antiga categorização do elemento como *arte aplicada*. Além disso, se o ornamento é algo que diferencia objetos especiais, supomos que haja nele algum caráter simbólico que extrapole o mero prazer visual.

Podemos dizer, evidentemente, que há prazer visual no ornamento, e que a elaboração do que é considerado *belo* sobre um objeto é um dos fatores historicamente associados à demarcação de sua importância. Apesar disso, essa definição pressupõe que a razão de existência do ornamento esteja subordinada à expectativa de que o objeto ornamentado cumpra, primeiramente, sua expectativa de funcionar. Pressupõe, em outras palavras, que a gênese dos objetos seja uma mediação estritamente racional entre um problema proposto ao artifício humano e a expectativa de sua solução. Solucionado o problema, o ornamento seria aplicado ao objeto como uma camada superficial à sua ordem interna. Essa visão seria imprescindível à corrente de arquitetura de que trataremos adiante: o ornamento, de acordo com os escritos modernos mais radicais, era um elemento parasítico.

Mumford (1970), no entanto, desafiou a precedência do caráter utilitário do objeto sobre sua dimensão simbólica, visão que considerava amplamente difundida como verdade nos estudos da formação da ideia de cultura entre os povos. Apesar de não tratar diretamente do ornamento, o autor propôs um ponto essencial a essa questão. Para ele, a constituição da ideia de cultura através dos séculos haveria apresentado uma imagem distorcida da história, em que a especulação a respeito das origens da humanidade se condicionou aos interesses modernos sobre a máquina e a conquista da natureza. Dessa forma, consolidou-se como

---

[4]. *"Ornament — the elaboration of functionally complete objects for the sake of visual pleasure [...]"*, tradução nossa.

corrente historiográfica ou antropológica uma tendência à supervalorização do domínio dos instrumentos materiais de produção, em detrimento de outros fatores possíveis para o desenvolvimento cultural da humanidade. Em outras palavras, a ideia de desenvolvimento cultural teria sido caracterizada como um processo devido, primeiramente, à capacidade de mediação do mundo através de ferramentas.

Sob essa hipótese, o autor argumentou que as ferramentas só foram tomadas como o ponto de inflexão para a formação da humanidade porque são evidências físicas — são os mais antigos vestígios sobreviventes das primeiras culturas organizadas sob o planeta. Por outro lado, só seria possível produzir ferramentas ou exercer qualquer intervenção material sobre o mundo se o ser humano articulasse primeiro seus objetivos, desejos, anseios e experiências através de imagens mentais e de conceitos intelectualmente persistentes. Por isso, de acordo com Mumford (1970), o desenvolvimento cultural condicionado à utilidade da produção de objetos seria uma ficção da modernidade.

A capacidade de intervenção sobre a matéria através de ferramentas *parece* ser o salto crucial em direção ao conceito de humanidade, pois, entre as estruturas possíveis para a emergência da cultura, é aquela que sobreviveu aos tempos como evidência física do passado. Dessa maneira, se não era possível apontar com tanta facilidade vestígios tangíveis da linguagem, da abstração intelectual do mundo percebido, da formação de significados ou de outras estruturas sociais no estabelecimento da humanidade, a ferramenta foi desproporcionalmente responsabilizada pela diferenciação do ser humano dos outros animais. Ou, nas palavras do autor:

> Nosso principal motivo para superestimar a importância de ferramentas e de máquinas é que as invenções primitivas mais significantes do ser humano, nos rituais, organização social, moral e linguagem, não deixaram vestígios materiais, enquanto ferramentas de pedra podem ser associadas a ossos reconhecivelmente hominídeos por pelo menos meio milhão de anos (Mumford, 1970, p. 23)[5].

De fato, se a utilidade dos objetos produzidos fosse a condição e a medida da formação cultural das sociedades através da história, não poderíamos observar manifestações sofisticadas de pensamento mítico-religioso, de organização social, de linguagem, de rituais

---

[5]. *"Our chief reason for over-rating the importance of tools and machines is that man's most significant early inventions, in ritual, social organization, morals, language, left no material remains, while stone tools can be associated with recognizable hominid bones for at least half a million years."*, tradução nossa.

ou de simbolismo em povos pouco desenvolvidos tecnicamente. Contrariamente, ao longo da história verificamos inúmeros casos de sociedades que, mesmo em estágios tecnológicos ditos primitivos, são altamente complexas em suas estruturas sociais, relações de linguagem, símbolos e costumes.

Figura 4: Pontas de flecha encontradas na península itálica, datadas de 10 a 12 mil anos atrás.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art

Sociedades tecnologicamente avançadas, no entanto, não prescindiram das estruturas abstratas de pensamento que permitiriam a articulação do mundo percebido em um modelo mental. A ideia de humanidade derivada primordialmente da ferramenta, para Mumford, é tão

enganosa quanto atrativa, pois opera sobre a vaidade do ser humano moderno como animal tecnológico. Esse aspecto, por fim, serviria de lastro para uma visão evolucionária da História que culminaria no mais avançado estado da técnica, em detrimento da riqueza simbólica e social de culturas ditas selvagens ou atrasadas.

Dessa maneira, podemos afirmar que a inflexão essencial ao estabelecimento da cultura como um critério diferencial de humanidade precede a ferramenta. A coexistência de códigos complexos de comunicação e de organização social com estágios incipientes de desenvolvimento material sugere que, se houver alguma ordem nesse processo, a utilidade não precede a abstração.

Como Mumford (1970, pp. 26-27) observou, a complexidade dessas relações abstratas se deve à superposição de um modo persistente de organização simbólica ao funcionamento biológico do cérebro, ou à capacidade de relacionar parcelas da experiência em uma unidade organizada e coerente. A unidade organizada do mundo percebido, sintética, se tornaria mentalmente visível, lembrada, imaginada ou antecipada. Dessa forma, surgiriam símbolos originados no indivíduo, mas que, compartilhados, poderiam se conservar em sociedade através de sua fixação no imaginário coletivo. Coletivizados, seriam acessáveis de forma independente do indivíduo original e da experiência direta que os originou. Articulariam, portanto, a experiência do mundo extrínseco em um domínio coerente de significados comuns.

Cassirer (2020, p. 22), por sua vez, argumentou que o ato de articular símbolos gera por si um mundo significativo, um autodesdobramento do espírito em uma unidade mais organizada e coerente daquilo que é percebido. Articular a experiência em símbolos, muito mais que imitá-la, significaria estabelecer os instrumentos de conversão do mundo em um objeto de apreensão intelectual, ou torná-lo mentalmente visível. O compartilhamento da experiência articulada em símbolos, a que Cassirer se refere, pode ser entendido, então, como o estabelecimento coletivo de um duplo sintético do mundo percebido. Dessa maneira, como observamos há pouco, a experiência poderia ser armazenada, e então acessada de maneira independente do dado originalmente individual.

A ideia de processamento mental da experiência, para que pudesse ser revisitada de maneira coletiva posteriormente, parece delimitar um conceito de cultura que pouco depende do atendimento a problemas tecnológicos, mas que confia na capacidade de articulação

simbólica como condição primeira de existência. Nesse sentido, Mumford (1970, p. 27) argumentou que "nada que acontece no cérebro pode ser descrito exceto por meio de símbolos fornecidos pela mente, que é uma emergência cultural, e não pelo cérebro, que é um órgão biológico"[6]. Entendemos aqui, como Mumford também sugere, a mente como metonímia de mediação simbólica, abstrata e sintética da experiência, e o cérebro como a mediação animal imediata entre uma necessidade e seu suprimento.

Figura 5: Vaso da cultura Gerzeana, no atual Egito, decorado com cena de barcos e animais, datado de 5 mil anos atrás.

Fonte: The Metropolitan Museum of Art

6. *"Nothing that happens in the brain can be described except by means of symbols supplied by the mind, which is a cultural emergent, not by the brain, which is a biological organ"*, tradução nossa.

Voltamos, dessa maneira, à definição de Trilling (2001), para questionarmos a ideia de ornamento como elaboração visual de um objeto funcionalmente completo. Primeiramente, propor a subordinação de uma parcela simbólica do objeto a outra parcela objetiva e funcional denota a hierarquia entre ferramenta e abstração que Mumford descreveu. O conceito de Trilling sugere não só hierarquização, mas uma ordem correta da gênese do objeto: se resolvida a questão de seu funcionamento, mais importante, é possível praticar ornamento. Segundo, é necessário apontar que o ornamento não é um elemento subordinado à determinação teleológica do funcionamento do objeto, mas parte integral da comunicação coletiva dos modos de existência dos objetos.

O ornamento também é, afinal, um meio de compartilhamento de esforços abstratos de organização do mundo percebido. Em outras palavras, é um elemento que comunica versões dos mundos significativos coletivizados que Cassirer (2020) postulou. Trilling (2001, p. 8) chamou esse aspecto de "geografia emocional"[7]: agrupamentos de objetos que compartilham um caráter de expressão generalizada de um povo, sob determinados recortes históricos, geográficos, socioeconômicos etc.

Parece-nos grosseiro, portanto, atribuir ao ornamento a função complementar de prazer visual em objetos supostamente autônomos. Se considerarmos o conceito proposto por Trilling, a própria definição de ornamento oferecida pelo autor perde força. Ao contrário de um elemento subordinado à expectativa de funcionamento dos objetos, a ornamentação é suficientemente autônoma e significante como objeto para comunicar interpretações coletivas do mundo percebido em agrupamentos culturais. Dessa maneira, é inequívoco que o tratamento conferido ao ornamento longo da história — sua presença de determinada maneira, a utilização de certos materiais para sua elaboração, sua exaltação ou condenação — denote as condições estéticas e socioeconômicas de sua existência.

O caráter de aglutinação cultural do ornamento é evidente no final do século XIX, com os esforços dos arquitetos e historiadores da arte para a elaboração de catálogos de ornamentação. Possivelmente o mais notável desses teóricos, o britânico Owen Jones ofereceu suas considerações sobre a relação entre arquitetura e ornamentação à época ao materializar sua pesquisa histórico-decorativa em uma obra escrita que se consagraria no campo da Arquitetura. *The Grammar of Ornament* (Jones, 1972), publicada em 1856, se

---

7. *"The style of a culture is its emotional geography"*, tradução nossa.

consolidaria através dos tempos como um dos maiores esforços de se pensar e catalogar o ornamento como categoria autônoma da Arte.

Sua compilação disponibilizou para a consulta dos arquitetos e artistas o que talvez fosse a fonte mais vasta de motivos ornamentais à época, com 112 litografias ricamente coloridas. Como prefácio, Jones listou aforismos a respeito da natureza da ornamentação na arquitetura e as respectivas estratégias estéticas para produzi-la de forma decorosa. Entre prescrições um tanto específicas quanto à utilização de cores, metais, materiais etc., os dois primeiros aforismos sintetizavam a razão mesma para a importância do estudo da ornamentação como uma prática cultural.

Figura 6: Página de *The Grammar of Ornament*

Fonte: Wikicommons

A primeira proposta[8] dizia que as artes decorativas deveriam se seguir à arquitetura como consequência. O ornamento surgiria, portanto, da prática de arquitetura. O segundo item explicava o primeiro: arquitetura era a expressão material dos desejos, das capacidades e dos sentimentos da era em que fosse criada (Jones, 1972, p. 7).

Os estilos, que o movimento moderno condenaria adiante em sua cruzada contra a ornamentação, eram as formas específicas que cada expressão cultural tomaria em contextos diferentes, respondendo às influências do mundo ao redor e aos materiais à mão. Jones argumentou, ademais, que a aspiração primordial da humanidade era criar, ou imprimir no ambiente a marca de uma mente individual (p. 13). Os estilos, a coleta de ornamentos agrupados por critérios de semelhança, poderiam indicar o compartilhamento de um contexto estético. Seriam, em outras palavras, a forma com que a expressão contida no ornamento emergiria culturalmente como uma prática coletiva.

É importante notar que o agrupamento de manifestações ornamentais em estilos é um esforço arbitrário, que depende da aplicação de certa visão historiográfica em detrimento de outra. A disposição dos estilos elencados em *The Grammar of Ornament* sugere a mesma hierarquização que tradicionalmente encontramos na História da Arte ocidental. Jones partiu dos povos ditos "selvagens", posicionando-os no início da linha do tempo implícita em sua obra; passou pelos povos antigos, notadamente gregos e egípcios; prosseguiu através dos romanos; justapôs a eles o "exótico" persa, turco, hindu e chinês, essenciais à constituição do *revival*; adentrou o medievo; sugeriu sua evolução em direção ao Renascimento; e culminou no período elisabetano.

O caráter de agrupamento cultural descrito por Trilling (2001) e os estilos de Jones (1972) dizem respeito, portanto, ao caráter coletivo que atribuímos à produção de objetos em torno de significados, crenças e símbolos comuns a determinado grupo da humanidade. A ideia de expressão generalizada de um povo em determinado recorte de sua existência, implícita nesses agrupamentos, depende necessariamente do regime de abstração coletiva da experiência e de sua transposição para a matéria. Através disso, o ornamento possui outra função mais ampla que complementar visualmente objetos úteis: a de forjar um ambiente comum de significados para a manutenção da vida em sociedade.

---

[8]. Jones utilizou a palavra "*proposition*" para introduzir cada um de seus 18 aforismos, o que consideramos conferir certo caráter de manifesto ao seu texto. Sugerimos a consulta a Jones (1972) ou às edições digitalizadas em domínio público.

Por outro lado, Jones acreditava que a ambição geral da humanidade seria, desde o início de sua existência, criar. Podemos especular também que esse ímpeto denotaria a importância do ornamento como elemento articulador de cultura. A urgência de criar identificada no ornamento parece ser, nesse caso, a própria consciência de um modo de existir particular dos conceitos e signos compartilhados entre certo grupo de pessoas. Assim, para a compreensão do ornamento, faz-se necessário reorientar o papel da técnica e da ferramenta. Se a ideia de humanidade como existência consciente sobre o mundo exterior dependeu da formação de sua contraparte mental, a permanência social dos significados desse mundo simbólico dependeu do seu compartilhamento.

Na linha do tempo de Jones, havia ainda outra modalidade de ornamento, cuja posição nos permite especular a respeito de alguns dos preceitos estéticos implícitos na publicação de *The Grammar of Ornament*. Após o ornamento elisabetano, Jones elencou, em caráter de posfácio, padrões naturais. A seção destinada a exibir folhas e flores encontradas na natureza nos indica um tipo de ornamento — ou, ao menos, de fontes para a prática do ornamento — que derivava sua forma de outras forças senão as da humanidade, externo à História.

A demonstração da natureza como regime apartado da contingência humana era também uma indicação de que haveria no universo modelos estéticos ideais que, embora intocados pela arquitetura, seriam plenamente apropriáveis por seus artifícios. Jones apresentou essa ideia discretamente ao final do livro, como tendência ou direção da arquitetura a partir dali. Como discutiremos adiante, o reconhecimento de uma estado estético pré-arquitetural — portanto, supostamente puro e verdadeiro — seria a base do movimento de abstração do passado que se opôs ao historicismo do século XIX.

Como Mumford (1970, p. 28) apontou, a morte de um organismo representa o desaparecimento de toda sua experiência acumulada intelectualmente. Confrontada com esse aspecto inevitável da natureza, o ser humano encontrou uma alternativa durável à curta expectativa de vida de um cérebro. A transposição de símbolos e conceitos para a matéria, abstraídos do mundo percebido, preservou o que a mente julgasse passível de conservação através da habilidade de sua reprodução em pedra, papel, madeira, metal etc. É razoável propormos que o ornamento também tenha existido sob esse regime de articulação e de preservação do mundo percebido em matéria.

Sem modelos mentais para orientá-la, a habilidade de trabalhar a matéria não significaria muito. Tampouco a habilidade de articulação abstrata da experiência sobreviveria sem ser materializada. O estado de tensão entre a autonomia do ornamento e a utilidade, e a ascensão de modos de organização socioeconômica orientados por uma imanência funcional do objeto tornariam a ornamentação insuportável à arquitetura modernista. Como veremos adiante, essa existência dupla do ornamento entre autonomia e submissão à utilidade, que provocaria o chamado por sua eliminação, é o que o tornou um elemento particularmente representativo das forças em disputa no campo da arquitetura na virada do século XX.

1.2.O QUE É MODERNIDADE?

Na seção seguinte, observaremos que Curtis (1983) caracterizou o *Art nouveau* como o primeiro movimento moderno na história da arquitetura. Além disso, notaremos brevemente a posição simultânea e contraditória de Henry Van de Velde de expoente desse movimento e de precursor do modernismo. Até agora, utilizamos as palavras “modernidade”, “moderno”, “modernização” e outras correlatas como significantes abstratos das transformações socioeconômicas e culturais que se sucederam à Idade Média. Essas transformações, *grosso modo*, originaram o estado de instabilidade estética que culminaria entre os séculos XIX e XX (Frampton, 1981). Para prosseguirmos com uma crítica dos significados da modernidade na arquitetura e suas ocorrências ideológicas, devemos evitar imprecisões ou confusões teóricas através da delimitação adequada dos conceitos à mão.

Heynen (1999) observou que há três sentidos para a palavra “moderno”. Primeiro, o sentido mais antigo, é um marcador estritamente temporal. Tipicamente medieval, este “moderno” diz respeito ao presente como sucessão simplesmente temporal do que ocorreu antes. Segundo, há o “moderno” como o que é novo, em oposição ao antigo. A autora observou que, nesse caso, “moderno” é a caracterização de uma atualidade, em que se pode identificar determinadas características que a distinguem de outros períodos passados. É esse o sentido que adotamos de maneira geral até então, como explicitamos no parágrafo anterior: Heynen apontou que essa definição ganhou adesão no século XVII, correspondendo ao recorte temporal de instabilidade estética apontado por Frampton (1981). Terceiro, “moderno” passaria a significar, ao longo século XIX, um caráter transitório; denominaria o que fosse

atual, mas em transformação. Nesse caso, Heynen observou que o sentido da transitoriedade operaria em oposição ao dado indeterminado do passado, uma eternidade não-moderna.

"Modernização", por sua vez, pode ser compreendida como o processo de materialização dos valores de ruptura com o passado e com a tradição. Dessa maneira, a industrialização, os conflitos políticos e as transformações sociais ao longo do século XIX fizeram emergir a "modernidade" como extrapolação material do conceito de "moderno", ou como matéria tangível; uma ruptura observável com a tradição. "Modernização", portanto, seria o processo de desenvolvimento socioeconômico baseado no avanço tecnológico e na industrialização, frutos da expansão do sistema produtivo capitalista para a escala mundial.

Podemos entender todos esses sentidos de "modernização" como facetas do que também é denominado "progresso". Como observou Forty (1986), "progresso" é, em geral, o significante das transformações socioeconômicas mundiais trazidas à luz pela expansão dos modos de organização produtiva do capital industrial. A modernização, ou a constituição material de um mundo moderno, portanto, é ligada de maneira indissociável a essas condições socioeconômicas.

Dos sentidos de "moderno", Heynen (1999) extraiu o significado possível de "modernidade". Apesar das diferenças qualitativas entre cada sentido de "moderno, os três fariam emergir "modernidade" como o estado do presente cuja qualidade específica o diferencia do passado e aponta para o futuro; uma ruptura com o estado precedente. Heynen caracterizou "modernidade", ainda, como a tipificação de tudo que recusasse os espólios do passado. Ademais, se observarmos os sentidos de "modernização", "modernidade" emerge como o conjunto de características típicas do tempo moderno e sua influência na organização do mundo e da vida experimentada pelo indivíduo. "Modernidade", portanto, seria a experiência de um processo histórico evolucionário que faz emergir a transitoriedade constante, anúncio do futuro e do progresso, em oposição ao passado.

Por fim, "modernismo" pode ser entendido como a adesão ao moderno; o alinhamento à modernidade como clamor por progresso e por futuro. Tal como qualquer contexto cultural, a modernidade produziu respostas críticas às suas estruturas e condições de vida, materializáveis em forma, palavra, som, ideologia etc. Heynen (1999) caracterizou o modernismo, portanto, como a mediação entre o processo de transformação socioeconômica da modernização e as respostas culturais à sua experiência.

2. O CONTEXTO EUROPEU PRÉ-MODERNISTA

2.1.ANTECEDENTES DA REJEIÇÃO AO ORNAMENTO NA EUROPA

Como Curtis (1983) argumentou, movimentos de arquitetura não são objeto de um processo evolucionário claramente delimitado. Não possuem, portanto, períodos precisos de nascimento, vida, amadurecimento e morte. Geralmente, não é possível precisar onde e quando nasce exatamente uma corrente de arquitetura, mas podemos identificar sínteses críticas em torno de um problema posto ao campo. O caráter de amálgama cultural da ornamentação, decerto, é um dos fatores que possibilitam o reconhecimento desses movimentos.

Neste texto, trataremos das sínteses críticas em torno do problema de uma arquitetura avessa ao passado, alinhada à modernidade, e da rejeição ao ornamento. Ambas são entendidas aqui como bases teóricas de um esforço de alinhamento entre o campo da Arquitetura e as rápidas mudanças técnicas, sociais e econômicas evidenciadas com a virada do século XX.

A rejeição ao ornamento na virada do século XX possuía raízes em questionamentos muito mais antigos, mas que perturbaram a Arquitetura e as Artes ao longo de grande parte da modernidade. Frampton (1981) notou esse estado de instabilidade ao criticar a emergência de novos modos de reorganização estética com a arquitetura Neoclássica no século XVIII. Para o autor, isso seria consequência da ampliação do poder humano sobre o ambiente ao seu redor, bem como da formação das novas identidades culturais que viabilizaram, ao mesmo tempo, a ascensão da burguesia e a queda da aristocracia europeia.

Esse conjunto de condicionantes haveria provocado alterações substanciais na consciência humana, e, consequentemente, a necessidade de reflexão a respeito das identidades até então assumidas pelo Ocidente[9]. Refletir a própria identidade, nesse caso, demandava representar a cultura através de meios que fossem propriamente contemporâneos dessas mudanças. À época, a natureza instável daquele contexto demandou a busca por meios

9. Há no argumento de Frampton a ideia implícita de que a consciência europeia pudesse responder como totalidade da consciência humana. Discordamos disso e frisamos que esse processo deve ser analisado como algo particular da Europa como signo geocultural. Abordaremos brevemente adiante essa questão a partir de Quijano (1992 e 2014).

de materializar a cultura emergente através da reavaliação do passado e de seus princípios ordenadores.

Nesse sentido, Frampton (pp. 12-13) identificou na Arquitetura a necessidade de secularização do pensamento e de resposta ao que chamou de "superelaboração da linguagem arquitetônica", constatada nos movimentos anteriores, o Barroco e o Rococó[10]. A ideia de que a linguagem arquitetônica no final do século XVII fosse excessivamente elaborada denota o tratamento parcial e ideológico dado à questão da ornamentação pela Historiografia da Arquitetura que se seguiu ao modernismo. A escolha de palavras de Frampton não é acidental ou ingênua. Ao contrário, denota um posicionamento estético persistente desde o século XVIII de que há algum estado ideal de elaboração de linguagem na Arquitetura. Previsivelmente, o que é em geral dito "elaborado em excesso" corresponde a linguagens arquitetônicas altamente ornamentadas, como o Barroco e o Rococó, ou, adiante, o Ecletismo.

A situação parece ser gradualmente sanada à medida em que avançamos ao longo da linha do tempo da Arquitetura ocidental, aproximando-nos das ideias de racionalidade e de funcionalismo que embasaram o movimento moderno. Esta visão, por si, já nos indica um posicionamento claramente antiornamental, evolucionário e ideológico, que demanda investigação minuciosa das forças que o impulsionaram como narrativa corrente no campo da Arquitetura.

Alternativamente, Curtis (1983) apontou o caráter evolucionário do percurso em direção a uma Arquitetura moderna, a partir do quadro ideologicamente posto por Frampton (1981), ao observar que a noção de modernidade na Arquitetura é baseada no estabelecimento do conceito de "progresso". Curtis reforçou que a ideia de Arquitetura moderna deriva de uma visão da história como linha do tempo sucessória. Esse caráter denotaria o aspecto universal e atemporal atribuído às manifestações da modernidade na Arquitetura: seriam a linha de chegada natural da substituição progressiva de manifestações estéticas que, de alguma maneira particular, demarcada ou agrupável, denotassem o estilo de determinado tempo.

A resposta neoclássica à suposta superelaboração da linguagem arquitetônica do Barroco e do Rococó persistiu por algum tempo, mas, como Curtis (1983) argumentou, sua validade como proposta formal foi erodida por múltiplos fatores. Isso resultaria em um vácuo

---

10. *"La superelaboración de lenguaje arquitectónico en los interiores rococó del Ancien Régime y la sucularización [sic] del pensamiento de la ilustración obligó a los arquitectos del siglo XVIII, para entonces al tanto de la naturaleza emergente e inestable de su época, a buscar un estilo auténtico a traves de una reapreciación precisa de la Antigüedad."*, tradução nossa.

estético ocupado por diversos movimentos incapazes de produzir uma resposta definitiva ao problema de uma arquitetura alinhada às transformações sociais que inquietaram a Europa do século XVIII em diante.

Figura 7: Interior da Wieskirche, de 1754, em Steingaden, Alemanha.

Fonte: Wikicommons

Primeiro, a erosão se deu por um empirismo crescente nos outros campos do conhecimento europeu à época, em contraposição às estruturas eminentemente idealistas da estética de tradição clássica. Segundo, pelo desenvolvimento da História e da Arqueologia no século XVIII, que Frampton (1981) argumentou ser resultado da busca pelo entendimento de

princípios do passado. Ao contrário da referência única e idealizada de antiguidade greco-romana, a Europa ampliava o domínio espaço-temporal de seu interesse para além da autoridade estética clássica, iniciada no Renascimento. A ampliação espacial da esfera de interesse em arquiteturas passadas foi imprescindível para embasar o movimento de *revival* e possibilitar a gênese de obras como *The Grammar of Ornament*. Além disso, o ímpeto de investigação arqueológica resultaria na descoberta de evidências convincentes contra a idealização do passado clássico, como a policromia na arte greco-romana.

Figura 8: Pórtico de entrada da estação de trem de Euston, em Londres, Reino Unido, construído em 1837.

Fonte: Archimaps

Em uma esfera menos abstrata, Curtis (1983) apontou também o descompasso geral entre as formas da Arquitetura nos séculos XVIII e XIX, e o desenvolvimento socioeconômico de novos padrões de vida. A Engenharia, para o autor, parecia responder mais efetivamente à produção do espaço demandada pela crescente industrialização da Europa, e

despontaria ao longo do século XIX como um campo alinhado às transformações dos modos de vida pela expansão do esquema produtivo associado ao capital industrial. Era necessário construir fábricas, estações de trem, torres e vários outros edifícios sem precedentes históricos diretos, baseados na expectativa racional de utilidade do objeto em uma sociedade moderna. Esse fator parece ter ampliado decisivamente a distância entre os arquitetos e a técnica como elemento estruturante da modernização.

Sob esse ponto de vista, a questão se apresentava como a necessidade de desenvolvimento de uma cultura, de uma abordagem estética ou, ao menos, de um "estilo" para a vida moderna. Curtis (1983) observou que isso se difundiria entre os arquitetos sob a forma de um mito progressista, ou a crença em uma perspectiva evolucionária da História em que a sociedade, através da vida moderna, sempre progrediria para uma estruturação justa e racional.

Embora invariavelmente alinhada à expressão das elites, as respostas estéticas a essa demanda foram tão diversas quanto os locais em que surgiam, como Paris, Berlim, Viena ou Bruxelas. Em cada um dos casos, artistas e arquitetos elaboraram abordagens distintas de conciliação entre seus respectivos campos e os novos modos de vida orientados pelo progresso.

Apesar da variedade regional, Curtis apontaria uma interseção importante entre os movimentos. Para o autor, a sobreposição desses fragmentos ideológicos terminaria por formar certo consenso em torno da suposta degeneração ou corrupção formal, da incerteza quanto ao conteúdo "verdadeiro" da Arquitetura, e da iminência da vida moderna, que trazia consigo a demanda de preparação estética da sociedade para o futuro. Cohen (2013), da mesma maneira, apontou um clima geral de ruptura com instituições estéticas que, na visão dos arquitetos e artistas europeus, ou já haviam sido superadas ou ainda precisariam ser abandonadas para que a sociedade adentrasse uma vida propriamente moderna.

2.2.REAÇÕES À DEMANDA POR UMA ARQUITETURA "VERDADEIRA"

2.2.1.O revival, o primitivismo e a abstração

A consolidação da demanda por uma forma própria de seu tempo pode ser identificada nos escritos do arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc entre os anos de 1860 e 1870, que postulavam que a arquitetura deveria se adequar às novas condições da vida moderna (Curtis, 1983). A preocupação quanto à atualização da arquitetura para novas condições de vida não era, portanto, uma pauta inédita na ocasião da virada do século XX. Apesar disso, se a formulação consistente desse problema é tão antiga quanto Viollet-le-Duc, à época da aproximação do novo século ainda não se havia apresentado alguma solução coesa para isso. Inevitavelmente, o problema demandaria a formulação de uma nova abordagem a respeito da gênese das formas construídas.

Como Curtis (1983) observou, durante o período de indefinição estética que originou os escritos de Viollet-le-Duc, o *revival* era a modalidade predominante do esforço de elaboração de uma arquitetura alinhada ao próprio tempo. O *revival* se manifestava, predominantemente, de uma maneira paradoxal. Enquanto esforço de atualização da arquitetura, era uma estratégia que se orientava predominantemente pelo resgate formal direto de determinados estilos e movimentos artísticos do passado.

No entanto, a eleição de determinados antecedentes históricos para resgate através do *revival* não parecia se basear em um sistema estético coeso, e esse fator terminaria por minar a validade do movimento como solução viável para a questão das formas na virada do século. Adiante, essa situação resultaria no surgimento do Ecletismo: um conjunto de abordagens mais abstratas de decomposição, síntese e recomposição analíticas dos princípios estéticos do passado. Seja através da primeira ou da segunda modalidade, o *revival* dominou a discussão em torno da orientação estética da arquitetura ao longo de grande parte do século XIX.

Apesar da persistência do *revival* como pauta estética, Curtis (1983) apontou que nenhuma das modalidades de resgate histórico foi capaz de resolver definitivamente o debate sobre as formas alinhadas aos avanços técnicos da modernidade. Se era necessário formular ou, no mínimo, refletir uma cultura adequada à vida moderna através da arquitetura, não parecia plausível estabelecer esse estado através da seleção de preceitos estéticos extraídos de outros contextos históricos.

Dessa maneira, o resgate de determinado passado arquitetônico em detrimento de outro não representaria muito mais do que um movimento de articular e validar preferências individuais e intuitivas em um sistema cultural fluido, imerso em referências difusas. Curtis

(1983, p.16) exemplificou esse fato ao observar que, enquanto o britânico Augustus Welby Pugin exaltava a arquitetura gótica como o sistema estético mais racional entre os estilos passados em questão, outros arquitetos utilizavam os mesmos argumentos para a defesa de seus respectivos alinhamentos estilísticos à tradição clássica. Essa situação denotava a frouxidão do *revival* como um sistema estético comum, fato que causaria a erosão de sua viabilidade como solução para o problema estético posto à Europa no fim do século XIX.

Alternativamente ao *revival,* o primitivismo também figurava ao longo do século XIX como solução possível para o impasse de uma forma adequada ao novo tempo. Curtis (1983) relacionou o *revival* ao primitivismo ao apontar que ambos eram maneiras de abordar o protótipo histórico no pensamento arquitetônico, ligados a certa condição evolucionária. O *revival* selecionava e validava períodos históricos específicos para recorrência formal através de quaisquer afinidades arbitrárias; e o primitivismo, por sua vez, buscava interpretar o mito fundacional da arquitetura como prática humana, cuja autenticidade pudesse se ancorar em um estado estético originário e incorruptível.

O mito fundacional da arquitetura, nesse caso, se originou da imagem da cabana primitiva. Summerson (1980) e Curtis (1983) rastrearam essa ideia nos escritos do teórico francês Marc-Antoine Laugier no século XVIII. Abbé Laugier, como era comumente aludido por seu título religioso, publicou em 1753 seu *Essai sur l'architecture*, em que apresentaria a imagem do edifício arquetípico: um retângulo delimitado por quatro troncos e interconectados por vigas, que, por sua vez, sustentariam uma cobertura rústica em formato de prisma triangular.

Summerson (1980, pp. 106-107) argumentou que a cabana primitiva de Laugier não possuía qualquer respaldo arqueológico: muito mais que uma evidência das origens da arquitetura, a proposta representava uma abstração extrema do passado idealizado. O autor ainda observou que a cabana primitiva era, sobretudo, um diagrama simbólico dos princípios que embasavam o passado greco-romano, algo evidente pela semelhança topológica entre as formas delimitadas pelo arranjo primitivo dos troncos e as ordens clássicas.

Laugier propunha, ao contrário, que as ordens eram derivações e extensões do arquétipo da cabana primitiva, feita rusticamente de toras de madeira. Essa seria, portanto, a manifestação de um estado inicial da arquitetura — a redução do passado clássico aos seus componentes mais básicos, ou a um princípio puro da construção. Introduziu-se com isso a

ideia do passado originário como estratégia de busca por formas adequadas entre os arquitetos. Embora não houvesse evidências arqueológicas que comprovassem a teoria de Laugier, essa ideia seria revisitada, como abordaremos adiante neste texto, como um dos pilares estéticos da arquitetura moderna no combate à suposta corrupção das formas no século XIX.

Figura 9: Frontispício de Essai sur L'architecture com a cena da construção da cabana primitiva.

Fonte: Wikicommons

A recorrência do argumento de Laugier seria apenas uma faceta da abordagem historicista no século XIX, mas com um grau mais alto de abstração e distanciamento

temporal das fontes estéticas observadas (Curtis, 1983). Com a cabana primitiva, Laugier introduziu a ideia de que formas arquitetônicas adequadas responderiam a uma função primária e abstrata da arquitetura, ou à expectativa do atendimento de um problema básico que atravessava o campo em seu cerne desde suas origens. Essa noção foi consistentemente fortalecida através dos tempos. Como argumentou Summerson (1980), a cabana primitiva continha o gérmen do racionalismo, que serviria, por fim, à formulação do postulado de que formas belas, justas e corretas seriam produto da análise estrita do problema originalmente proposto à Arquitetura: abrigar.

A coexistência entre o *revival* e as estruturas estéticas que gerariam o funcionalismo estabeleceria uma tensão que atingiu seu ponto de ruptura permanente na ocasião da virada do século XX. Embora ambas as abordagens tenham surgido de uma visão comum retrospectiva, a ideia de uma arquitetura que derivasse de aspectos intrínsecos e abstratos do objeto ganharia força como movimento nas primeiras décadas daquele século. Assim, o tensionamento da busca por princípios formais intrínsecos ao objeto despontaria como reação ao estado de predominância do *revival*.

A reação ao *revival* na virada do século seria alimentada pela retórica funcional-racionalista da existência de formas autoevidentes ou desmotivadas como a cabana primitiva de Abbé Laugier, que respondia ao anseio básico e abstrato de habitar um espaço destacado do mundo natural. Essas formas seriam, portanto, as evidências emergentes de certo estado técnico-cultural intocado pelas imagens arbitrárias dos estilos do *revival*, objetos resultantes da análise estrita dos problemas propostos à Arquitetura e dos anseios da vida moderna.

Enquanto a arquitetura ainda se ocupava predominantemente do academicismo e do resgate histórico ao longo de grande parte do século XIX, a retórica de um atendimento justo dos problemas tecnológicos propostos ao objeto seria materializada principalmente na Engenharia. Observando os avanços estéticos desse e de outros campos, a Arquitetura formaria uma forte reação ao *revival*. De modo geral, quanto mais próximos da virada para o século XX, mais os arquitetos se levantariam contra os preceitos retrospectivos em vigor, clamando por uma verdade imanente percebida na produção orientada por condicionantes tecnológicas.

Embora tenha se cristalizado no imaginário coletivo dessa maneira, a proposta formal contrária ao *revival,* que se desenhou com a aproximação da virada do século XX, não se

engajou com a tarefa de ejetar a ideia da tradição da prática do arquiteto. Parece-nos mais preciso observar, como Curtis (1983), que a arquitetura à época apenas se filiaria a tradições mais abstratas e distantes um tempo reconhecível, alinhadas a uma ordem atemporal. Esse alinhamento representaria a busca por princípios abstratos e universais; e, no lugar da tradição, o que se propunha ejetar era a adesão superficial ao passado.

Dessa maneira, os arquitetos poderiam redescobrir e utilizar racionalmente valores supostamente intrínsecos a uma verdade arquitetônica imanente ao objeto, independentes de qualquer estilo ou tempo. É evidente a ligação dessa abordagem com as ideias inauguradas por Abbé Laugier: através de graus mais altos de distanciamento e de abstração do passado, a arquitetura alcançaria ordens estéticas autoevidentes, princípios universais e atemporais intocados pelos estilos. Isso se refletiria na busca pelas linhas de força da natureza no *Art nouveau*, e, subsequentemente, na progressiva racionalização dos princípios orientadores da arquitetura em direção ao modernismo.

Podemos entender a reação ao *revival* como resposta ao contexto que Curtis (1983) caracterizou como confuso e arbitrário: o *revival* parecia aos seus críticos um movimento incoerente ao buscar a forma contemporânea em bases estéticas reconhecivelmente passadas. Seria necessário, portanto, que a arquitetura se fundasse em princípios latentes de um passado suficientemente abstrato, atemporal, para não se confundir com o historicismo arbitrário do *revival*. Evitando essa associação, o edifício poderia florescer a partir do mito de formas naturais, estilisticamente desmotivadas. Irrastreáveis a determinado período histórico passado, as formas finalmente pareceriam novas, adequadas ao seu tempo.

2.2.2.A “unidade imaginativa” e a demanda por coesão

Para Curtis (1983, p. 17), os edifícios notáveis do período de transição entre o *revival* e a nova arquitetura moderna se destacaram por expandir princípios do passado. Seguindo a tendência que descrevemos, esses edifícios representariam o abandono da adesão superficial às formas do passado e a adoção do que o autor caracterizou como “vocabulários autênticos” e “unidade imaginativa”[11]. As qualidades de imaginação, autenticidade ou unidade poderiam

---

[11]. *“The major talents of the nineteenth century […] were able to probe the* principles *of past styles (not just to parrot their effects), then to translate these into authentic vocabularies of their own and achieve a prodigious imaginative unity in their results”*, tradução nossa.

ser objeto de critérios tão arbitrários e dispersos como as afinidades formais do *revival*, mas há aqui um ponto decisivo quanto ao modo de operação dos arquitetos. Antes de decompor e recompor movimentos estéticos do passado, como no *revival*, o caminho mais promissor para a atualização da arquitetura, segundo Curtis, consistia em investigá-los como protótipos. Dos protótipos do passado, a arquitetura apreenderia princípios, para então sintetizá-los em um objeto original e alinhado ao seu tempo.

Dessa forma, os conceitos de Curtis apontam a tendência da reação ao *revival* à busca por certa coesão estética aparentemente autônoma no objeto, sem precedente histórico rastreável nos estilos. Se, por um lado, a adesão superficial ao passado foi gradualmente abandonada, buscou-se também um meio de síntese abstrata das partes que compunham a construção. Le Corbusier criticaria a lógica construtiva do *revival*, nas primeiras décadas do século XX, ao dizer que faltava coesão entre os elementos do edifício, e observaria a arquitetura até então como uma acumulação de partes sem sentido. Para ele, os edifícios, especialmente os de ornamentação profusa, careciam de arquitetura. No sentido corbusiano, isso significava postular o edifício como manifestação de racionalidade e de unidade estética: os princípios orientadores do estado intocado da cabana primitiva de Abbé Laugier.

A crítica de Le Corbusier, no entanto, foi uma manifestação mais consistente da tendência geral que se constituiu de maneira gradual em direção à virada do século. Curtis (1983) notou que a fragilidade do *revival* residia em sua dispersão: não havia força que o reunisse de maneira coesa como sistema estético, movimento ou teoria. Enquanto isso, os esforços mais relevantes da arquitetura europeia naquele contexto estavam às margens do *revival*, entre arquitetos não-alinhados às suas tradições das Belas-Artes, ou entre engenheiros.

Para Curtis, a "unidade imaginativa", manifestada na obra desses arquitetos, era a capacidade de sintetizar, através do edifício, a coesão estética em falta no *revival*. Cohen (2013), por sua vez, apontou esse aspecto como um reflexo da busca pela totalidade entre intenção e materialização, frente ao contexto de dispersão da arquitetura à época.

Para que isso fosse alcançado como paradigma estético, seria necessário que o comando exercido pelo arquiteto sobre a produção do objeto arquitetônico suplantasse outras variáveis contingentes. A coesão, nesse caso, seria atingida pela garantia de que nada fosse deixado ao acaso ou observasse fatores externos ao modelo de produção racionalmente

previsto. Considerando a ideia de Mumford (1970) de que a formação de conceitos e modelos intelectuais do mundo percebido precede a intervenção sobre a matéria, parece-nos difícil imaginar alguma arquitetura que não atenda à produção de certa imagem mental.

Dessa maneira, podemos delimitar mais precisamente a questão da busca por unidade na arquitetura do final do século XIX como um movimento de gradual sistematização e racionalização dos preceitos estéticos aos quais os arquitetos deveriam responder. A partir desse entendimento, o *Art nouveau* despontaria à época como o primeiro movimento reconhecivelmente moderno (Curtis, 1983). A proposta de um sistema ornamental dificilmente reconhecível como recorrência histórica dotaria o *Art nouveau* da coesão estética necessária para que ele emergisse como algo alinhado ao seu tempo. Associado à utilização hábil do ferro, material até então eminentemente sob o domínio do engenheiro, esse aspecto parecia responder à demanda por um sistema estético coeso, avesso ao resgate histórico e à dispersão característica da arquitetura até então, e alinhado aos desenvolvimentos técnicos à época.

2.2.3.O *Art nouveau* como sistema coeso

Sob esse contexto de necessidade de sistematização estética na arquitetura, o *Art nouveau* despontaria. Se caracterizarmos a modernidade na Arquitetura como a ruptura dos laços do campo com tradições historicistas, podemos observar que o *Art nouveau* ofereceu à Europa um programa coeso das bases para a renovação estética a se realizar com a virada do século (Curtis, 1983). O movimento alcançaria essa coesão, como veremos, através da reação simultânea à tradição academicista e, de maneira mais ampla, à estratégia de busca formal através do resgate histórico.

Devido a esses aspectos, Curtis (1983) considerava o *Art nouveau* um passo importante para o que apontou ser uma emancipação estilístico-intelectual do passado na Europa, algo imprescindível para a formação das correntes racionalistas modernas nas primeiras décadas do século XX. Chamamos de *Art nouveau*, assim como o autor, a profusão de movimentos solidários, rivais ou indiferentes entre si que emergiu nesse contexto espaço-temporal. Além do *Art nouveau* assim nomeado na Bélgica, referimo-nos às outras correntes estéticas derivadas desse contexto, como a Secessão Vienense, alvo principal da crítica de

Adolf Loos, e os inúmeros movimentos secessionistas subsequentes, o *Jugendstil,* o *Style Liberty* ou casos fortemente regionais, como a arquitetura de Gaudí na Catalunha.

As duas últimas décadas do século XIX representaram para a arquitetura o início de uma mudança mais ampla na sensibilidade europeia, refletindo em matéria tridimensional tendências à abstração e à rejeição à tradição clássica que já se desenvolviam na pintura e em outras artes gráficas (Curtis, 1983). Representado tipicamente pela obra do belga Victor Horta, o *Art nouveau* enfatizava a aplicação direta de materiais considerados à época como expressões da modernidade, como o ferro, e analogias orgânicas como método de afastamento do *revival* historicista.

Fonte: Horta Museum

Figura 10: Interior do Hôtel Van Eetvelde, projetado em 1895 por Victor Horta em Bruxelas, Bélgica.

Dessa maneira, o *Art nouveau* reforçava a tendência que mencionamos anteriormente como um dos aspectos formadores do pensamento modernista na arquitetura: o deslocamento de sua filiação estética a tradições mais abstratas e distantes no tempo. No caso do *Art nouveau*, o afastamento da tradição historicista abriria espaço para a filiação estética à natureza e às entidades abstratas que informavam as *linhas de força* de suas formas, denotando a orientação do movimento através de conceitos da ordem do intangível, de um universo idealmente perfeito e autoorganizado. Essa ideia caminharia adiante na história da arquitetura, e seria retomada de maneira importante nos postulados de Le Corbusier para uma arquitetura moderna que expressasse ordens universais imutáveis.

Curtis (1983), alternativamente, avaliou a obra de Victor Horta como uma amálgama de inspiração no *Arts and Crafts*, por seus motivos naturais, por seu esforço de evidenciar a técnica e o material; e pelo atendimento a certo decoro de racionalismo estrutural, que se apresentava na França em obras como a construção em ferro de Henri Labrouste. Considerando essas influências, o *Art nouveau* derivava suas formas de abstrações naturais e do uso objetivo de materiais avançados à época, mas não tanto de sistemas construtivos modernos. Embora utilizasse primorosamente o ferro, um material que carregava a aura da mecanização da vida que se fazia percebida na Europa à época, o *Art nouveau* não denotava um sistema de produção moderno, exceto, talvez, pela *Maison du Peuple* de Victor Horta e sua regularidade racionalista.

Apesar disso, o *Art nouveau* refletia, de fato, o quadro geral de busca por uma coesão sistêmica para a arte e a arquitetura europeias no final do século XIX. Para Curtis (1983), o movimento buscou no *Arts and Crafts* e em William Morris mais do que apenas motivos naturais e a ênfase no material: referenciou-se também pela busca de uma coesão estética totalizante, que atravessasse o objeto e a vida cotidiana em todos os seus aspectos da idealização ao uso. Chamado ocasionalmente de *Gesamtkunstwerk*, ou "obra de arte total", esse caráter totalizante entre o desenho e uma visão ampliada da arquitetura incluía objetos cotidianos, obras de arte e o que mais estivesse na esfera de influência do arquiteto. Esse conceito, sobretudo, ancorava a razão de existência do *Art nouveau* como sistema estético coeso. O esforço de moralização do cotidiano e de objetos geralmente intocados pelo rigor formal da arquitetura persistiria no campo adiante, e se tornaria um aspecto básico do Purismo e da gênese da teoria de Le Corbusier, bem como das críticas de Adolf Loos.

2.2.1.A ascensão da ordem imanente

A unificação do objeto em uma totalidade teoricamente autorresolvida se converteria, aos poucos, em um problema central para arquitetura nas primeiras décadas do século XX. O assunto seria tratado com urgência nos escritos da maioria dos teóricos à época, preocupados com a resolução dessa questão e com a gênese de uma arquitetura autenticamente moderna.

Henry Van de Velde tentaria abordar essa questão através do ornamento. O pintor holandês se converteria em *designer* e arquiteto adiante em sua carreira, demonstrando a permeabilidade entre a arquitetura e outras vanguardas estéticas, além da tendência à ampliação da esfera de influência do *designer* sobre os objetos. Van de Velde, na ocasião da virada do século, tentava conciliar a permanência de linguagens ornamentais com a tendência a uma coesão racional, e propôs a distinção entre "ornamentação" e "ornamento" (Curtis, 1983). Para o arquiteto, o primeiro conceito se referiria a elementos aplicados, atrelados a um objeto, e que não mantinham com ele, necessariamente, uma relação de unidade. Já o ornamento, na visão de Van de Velde, seria um meio de revelar forças estruturais intrínsecas ao objeto, manifestações de imanência estética que revelassem certa identidade, intimamente ligada à função e ao modelo de sua gênese.

Esse sentido de "ornamentação" nos recorda a definição dada por Trilling (2001) para "ornamento", mas a diferença que Van de Velde estabelece entre as duas práticas nos parece uma questão de decoro. O diálogo com ordens ulteriores à complementação de um objeto funcionalmente realizado produziria "ornamento", algo aceitável por seu contato com uma ordem interna abstrata, e não apenas "ornamentação" superficial. Assim, o arquiteto holandês tensionava o problema estético vigente à sua época em direção ao critério que, em última instância, justificaria a erradicação do ornamento: a abstração progressiva da busca por um estilo moderno.

Segundo Banham (1979), em 1911, Karl Grosz também fez uma distinção moral semelhante entre *Schmuck*[12] e *Ornament*, cujo decoro se relacionava ao grau de elaboração de cada um. O aspecto mais relevante desses casos não era a diferenciação em si, afinal, o próprio critério de diferenciação poderia ser classificado como uma afinidade arbitrária e

[12]. Karl Grosz se referiu à palavra alemã *der Schmuck*, decoração, adorno ou enfeite. Não confundir com *schmuck*, insulto incorporado pela língua inglesa a partir do iídiche *shmok,* sem relação com *der Schmuck*.

variável entre os arquitetos. Mais importante que isso, havia o desejo subjacente de estabelecimento de um modo de ornamentação que pudesse coexistir com a vida moderna.

A relevância do esforço de Van de Velde e, em menor grau, de Grosz, de delimitar algum regime decoroso para a prática geral de ornamentação residiu na tentativa de preservar o ornamento sob as condições de existência estética que se anunciavam na virada do século. A tentativa de Van de Velde de distinguir as duas modalidades nos parece um movimento de preservar a ornamentação como parte da unidade estética do objeto, de sua coesão e de sua totalidade. Ainda que os critérios coletados do mundo externo pelo *revival* ou pelo *Art nouveau* pudessem ser abstratos, não derivavam da abstração de ordens internas dos objetos em si.

O esforço de conciliação era ambíguo: aproximar modernidade e tradição construtiva, unir ordens estéticas aparentemente imiscíveis. De fato, o ornamento e o racionalismo baseado em aspectos imanentes do objeto seriam imiscíveis, mas a tentativa rendeu a Van de Velde os títulos simultâneos de pai da arquitetura moderna e de protagonista do *Art nouveau* (Sharp, 1981, p. 133)[13].

2.3.O FIM DO *ART NOUVEAU* E A REORGANIZAÇÃO DA VIDA COTIDIANA

Na Europa do fim do século XIX, a situação que Van de Velde representava era geralmente difundida, e o *Art nouveau* se posicionava como uma alternativa ao *revival* aliada ao progresso de materiais modernos. O estilo de vida ligado ao *Art Nouveau* e aos seus correspondentes, apesar de representar um certo grau de alinhamento entre a arquitetura e os avanços técnicos e materiais, era restrito aos estratos sociais mais elevados, e haveria de ser varrido pela devastação da Primeira Guerra Mundial (Curtis, 1983). Com isso, a iniciativa de reorganização dos preceitos estéticos e econômicos do período entre-guerras seria essencial para a reconstrução do continente e das relações destruídas pelo conflito. Esse esforço enfocaria a vida cotidiana da população europeia, que tentava se reconciliar com a tecnologia após ter conhecido o potencial catastrófico da guerra industrializada.

De maneira concorrente, observamos outros dois fatores importantes para essa reorganização. Primeiro, como indicou Cohen (2013), a erosão da percepção do edifício como

---

[13]. *"Van de Velde has been described as the 'Father of Modern Architecture' and the 'ardent protagonist' of the* art nouveau*."*, tradução nossa.

monumento, e, consequentemente, de seu valor simbólico. A introdução do automóvel nas cidades, com suas novas possibilidades para apreensão do espaço urbano, teria atenuado os contrastes percebidos entre os elementos construtivos, e, ademais, entre os próprios edifícios. Mesmo que um edifício fosse ricamente elaborado em suas formas, dificilmente tal elaboração poderia ser percebida através do deslocamento veloz da população através das cidades. Peter Behrens, sobre esse assunto, apontou que os edifícios haviam perdido a capacidade de autoexpressão, e advogou por superfícies tão uniformes e serenas quanto fosse possível, para que pudessem ser apreendidas com clareza sob o ritmo veloz da vida moderna (Frampton, 1981).

Segundo, a emergência do concreto armado como material construtivo moderno por excelência aceleraria o fim do *Art nouveau*. A construção em concreto como o sistema de laje, pilares e vigas que conhecemos atualmente, sistematizada no fim do século XIX por François Hennebique, representava sobretudo a possibilidade de ruptura com os princípios que regulavam a construção prévia (Cohen, 2013). Em poucas décadas, o Método Hennebique estabeleceu praticamente um monopólio na construção em concreto armado na Europa, garantindo uma plataforma de difusão ampla através de inúmeras empreitadas, no continente e fora dele.

Para Cohen (2013), a sistematização do concreto armado como método construtivo oferecia possibilidades espaciais inéditas a um contexto em que as estruturas de ferro pareciam restritas aos engenheiros ou criativamente esgotadas com o *Art nouveau*. No entanto, a difusão do concreto armado, por si, não era necessariamente modernista. O concreto armado era utilizado, até então, sob orientação historicista, como nos indica o exemplo drástico da *Maison Hennebique*, de 1903, e alguns outros casos ao redor do mundo. Ademais, o concreto também era um material que pertencia à Engenharia, à construção exemplar de pontes e de outras obras de infraestrutura, como nas formas fluidas do engenheiro suíço Robert Maillart.

Frente à inadequação do *Art nouveau* ao contexto entre-guerras, as fontes para a formação de um novo estilo, dessa vez propriamente moderno, se encontravam não apenas na Engenharia, mas também nos objetos industrializados. A ampla difusão desses objetos na Grã-Bretanha e na sociedade estadunidense era marca da capacidade da produção orientada por

critérios que, se não obviamente econômicos, poderiam ser interpretados como técnicos e racionais.

Dessa maneira, a Engenharia e o objeto industrializado, materializado notadamente no automóvel como potencial de transformação do modo de vida no novo século, recusavam sem concessões a suposta corrupção das formas e os meandros estéticos que atrasavam o salto entre o passado e o futuro. Ambos atendiam a um problema bem identificado: o de oferecer resoluções aos novos problemas propostos pela modernidade.

Curtis (1983) argumentou que esses fatores, na ocasião da virada do século XX, trouxeram consigo a decadência do *Art nouveau* como solução viável ao problema das formas adequadas à época. Segundo a reação que se formaria a essas correntes conciliatórias entre ornamento e o contexto socioeconômico à época, cabia aos arquitetos a tarefa de recuperar para o próprio campo a capacidade de construir sob as condicionantes do mundo moderno. O esgotamento do *Art nouveau* carregava consigo, então, a crítica ao alheamento da arquitetura das técnicas construtivas modernas, bem como a demanda de higienizá-la de sentidos e significados que não fossem intrínsecos ao atendimento de um modelo racional de produção. Ambos os aspectos seriam encontrados e exaltados futuramente nos objetos industrializados cotidianos.

Adiante, os grupos secessionistas*,* representados principalmente pelos alemães Otto Wagner e seu pupilo Josef Maria Olbrich (Sharp, 1981), considerariam o *Art nouveau* decadente. Com isso, passou-se a pregar por uma arte e arquitetura que não significasse ou não remetesse a signos específicos do passado ou de uma figuratividade imediata. Essa mudança de posicionamento é evidente quando observamos a transição estética da obra de Wagner, que havia concluído em Viena no ano de 1899 a *Majolikahaus,* ricamente ornamentada com motivos reminiscentes do *Art nouveau* e do *Arts and Crafts*, para o rigor formal, a economia e a sobriedade da *Österreichische Postparkasse*, construída na mesma cidade cinco anos depois.

A transmutação de Wagner para tendências modernistas havia sido anunciada em 1895, mas ainda não concretizada. Naquele ano, o arquiteto publicou um texto que chamou de *Modern Architektur*, em que clamava para que a arquitetura se orientasse pela vida moderna. Para o arquiteto, esse posicionamento seria um sinal de consciência das reais condições

materiais e estéticas à época, em oposição ao passado. Seria, também, de louvação da técnica e dos materiais modernos.

A tendência de reação ao *Art nouveau* personificada por Otto Wagner era, sobretudo, uma tendência geral, e se difundiria gradualmente entre Berlim, Viena e Paris nas primeiras décadas do século XX (Curtis, 1983). Entre essas propostas de reação ao *Art Nouveau* e ao estado conciliatório entre formas historicistas, ornamento, indústria e arquitetura, podemos identificar princípios comuns. Primeiro, a demanda por certa simplicidade e por integridade formal, contra a longa linhagem da suposta "superelaboração de linguagem arquitetônica", observada por Frampton (1981). Podemos apontar também uma concepção abstrata do classicismo, não como o passado tradicional das ordens greco-romanas, mas como um meio de acesso ao decoro essencial, imanente e harmônico da arquitetura. Por fim, ambas estratégias confluíram para evidenciar os valores estéticos da modernidade.

Figura 11: Um cartão postal de Bourg-la-Reine, França, mostrando a Maison Hennebique.

Fonte: Atlas Obscura

Figura 12: A pista de testes da cobertura do edifício Lingotto, em Turim, Itália, ca. 1925.

Fonte: Docomomo Brasil

Figura 13: A *Majolikahaus*, de Otto Wagner.

Fonte: Wikicommons

Figura 14: A Österreichische Postsparkasse, de Otto Wagner.

Fonte: Flickr

3. ARQUITETURA COMO ADESÃO À MODERNIDADE

3.1.LE CORBUSIER E ADOLF LOOS, OUTRA COESÃO

A reação ao *Art nouveau,* exemplificada pela rápida mudança de alinhamento estético de Otto Wagner, caminharia adiante como polarização tipicamente moderna. Como proponentes do moderno-transitório que Heynes (1999) conceituou, abordaremos neste trabalho principalmente a contribuição de dois arquitetos nas primeiras décadas do século XX. Primeiro, Charles-Édouard Jeanneret, ou Le Corbusier, nascido na Suíça, em *Por uma Arquitetura*. Originalmente nomeado *Vers une architecture*, o texto foi publicado, em 1923, como artigos da revista *L'Esprit Nouveau*, que o próprio arquiteto editava em conjunto com o pintor Amedée Ozenfant. Segundo, Adolf Loos, arquiteto e jornalista nascido na Morávia, atual território da Tchéquia, e autor de *Ornamento e Crime*. A elaboração de *Ornament und verbrechen*, como foi originalmente chamado, é atribuída ao ano de 1910.

Os dois arquitetos representavam, respectivamente, as reações de Paris e Viena a favor de uma arquitetura alinhada à modernidade, seguindo a tendência originada na Alemanha que Curtis (1983) apontou. O autor destacou a influência de Loos como agente polarizador, aspecto evidente pelo trabalho do arquiteto de reunir ideias e tendências fragmentárias, correntes à sua época, em um aspecto suficientemente coeso para a sua adoção como doutrina pelas gerações seguintes[14].

Para Curtis, Loos preparou o campo da arquitetura para a adoção do que Le Corbusier postularia alguns anos depois: a busca por um suposto estilo universal, que aderisse às transformações socioeconômicas e produtivas associadas à modernidade. Ademais, ambos admiravam profundamente as obras da Engenharia e o objeto industrializado, que então se tornava cotidiano, como índices do futuro que se anunciava para o novo século.

A influência da industrialização na obra de Loos é evidente quando notamos que o arquiteto visitou a Inglaterra e viveu por três anos e meio nos Estados Unidos da América, após sua graduação em Arquitetura na Alemanha. Segundo a antologia editada por Kulka (1931, p. 11)[15], durante seu tempo na América do Norte, Loos trabalhou por um tempo considerável como pedreiro. Depois, teve vários trabalhos: marceneiro, instalador de *parquet*, e, para garantir sua subsistência, lavador de pratos. O período também lhe permitiu visitar a Exposição Universal de 1893 em Chicago, que, apesar da aparência consideravelmente revivalista, era a vitrine mundial dos avanços da sociedade industrializada estadunidense.

O contato do arquiteto com esse contexto marcou de forma definitiva sua atitude quanto aos rumos da conciliação entre indústria e Arquitetura para o século XX (Sharp, 1981). O afastamento de Loos do *Art nouveau* como ubiquidade na Europa, substituído pelo contato com a sociedade estadunidense, o levaria a refletir profundamente sobre objetos e hábitos cotidianos como sinais de modernidade.

Le Corbusier, por outro lado, havia se familiarizado com manifestações da produção moderna através do concreto armado — trabalhou, entre 1908 e 1909, no escritório de Auguste Perret, expoente desse material construtivo na virada do século XX. Sua associação

---

[14]. Loos era obsessivamente modernista e engajado com a eliminação do atraso cultural da sociedade. Ao escrever, o arquiteto ignorava deliberadamente a convenção de iniciar substantivos com letras maiúsculas, pois, como explicitou na introdução que escreveu para *Ins Leere Gesprochen* (Loos, 1962c, pp. 9-11), considerava a regra um sinal do apego alemão a tudo que outras culturas descartavam como ultrapassado.

[15]. De acordo com Long (1997), Heinrich Kulka foi assistente de Loos no fim da vida do arquiteto. Seu livro, *Adolf Loos: der Werk des Architekten* (Kulka, 1931), reforçou o ano de 1908 como data de publicação de *Ornament und verbrechen*, contribuindo para a confusão que apontamos na introdução.

com Amedée Ozenfant foi mais que editorial, e denotaria o alinhamento do arquiteto aos objetos cotidianos e industrializados. Junto com o pintor, Le Corbusier também postulou a ideia de buscar em artigos cotidianos modernos a expressão de modelos ideais e irredutíveis de uma ordem universal, nomeada Purismo (Boesiger, 1985).

Como notamos, outros arquitetos já haviam proposto a rejeição a abordagens formais historiográficas em prol da abstração de um passado não-histórico, fundado em princípios estéticos universais. Loos e Le Corbusier, no entanto, além de reunir essa tendência em um aglutinado teórico comparativamente mais coeso que os anteriores, convidaram à arquitetura a ordem produtiva do objeto industrializado, sob a forma abstrata de "máquina" ou "progresso" como orientadores da forma no novo século.

No cerne dos argumentos dos dois arquitetos, sob a pecha de corrupção das formas, o ornamento permanecia como o elemento construtivo em voga, representativo de estruturas estéticas tradicionais a serem combatidas após décadas de conciliação mal-sucedida. Ademais, o ornamento seria uma ferramenta teórica essencial para embasar a adoção do que os arquitetos viam como seu oposto diametral: a limpeza e a economia formal representadas pelas entidades abstratas da máquina e da tecnologia.

A decisão por tratar dos dois arquitetos, especificamente, deriva do reconhecimento do desenho de certa polarização através de seus textos, que atacavam fortemente o ornamento como sinal de atraso estético. Adiante, essa polarização se transformaria, através da historiografia da arquitetura, em discurso de vitória. Na ocasião da publicação de Kulka (1931), Loos seria nomeado "vencedor da batalha contra a ornamentação supérflua", rodeado por rumores e anedotas que haviam ofuscado sua figura (Moderne Bauformen, 1931)[16]. A validação sinalizava uma visão persistente na avaliação do modernismo frente ao estado estético da arquitetura do início do século XX: Loos e Le Corbusier haviam vencido. Contra a suposta corrente de atraso vigente à época, haviam carregado a arquitetura em direção ao seu lugar merecido na modernidade.

Observaremos, mais que suas contribuições materiais, o que Loos e Le Corbusier postularam para a elaboração de uma arquitetura não só moderna, mas modernista. Podemos

---

16. *"Um Adolf Loos, den Sieger im Kampfe gegen das überflüssige Ornament, lärmen Gerüchte, Anekdoten haben die Gestakt überwuchert."*, tradução nossa. O livro de Kulka omitiu a passagem a respeito da "batalha contra o ornamento supérfluo", mas ela apareceu na publicidade da editora na revista *Moderne Bauformen*, ano 30, caderno 4, abril de 1931 (Moderne Bauformen, 1931), que reproduziu alguns parágrafos do livro.

considerar, como já fizemos, que o *Art nouveau* seja um movimento moderno: refletia as condições socioeconômicas e materiais de sua época e demarcava uma clara mudança de posição em relação ao historicismo do passado. Loos e Le Corbusier, no entanto, seriam modernistas de fato: adeririam ao moderno com um clamor coeso para que a arquitetura participasse e servisse ao processo de modernização da sociedade.

Figura 15: A Exposição Universal de 1893, em Chicago, Estados Unidos da América.

Fonte: Wikicommons

3.2.O RESGATE DA ARQUITETURA PARA O DOMÍNIO DO ARQUITETO

Nas primeiras páginas de *Por uma Arquitetura*[17], Le Corbusier lançou ao leitor o problema que considerava crucial para sua época. Para o arquiteto, o "maquinário da sociedade" estava profundamente perturbado[18], e oscilava entre as possibilidades de avanço social sem precedentes, ou de catástrofe. Nessa situação, Le Corbusier observou a Arquitetura tomada por regressão: não apenas contaminados pelos resquícios passados dos estilos, os edifícios pareciam amontoados de elementos construtivos sem interrelação, realizados por outros agentes senão os próprios arquitetos.

No polo oposto à regressão da Arquitetura, Le Corbusier enxergava a Engenharia como modelo a ser seguido. Os estágios civilizatórios da humanidade seriam marcados, supostamente, por suas ferramentas, vistas como expressões diretas e imediatas de progresso (Le Corbusier, 1925, p. 5). Ao contrário do que chamava de uma dissimulação das formas da Arquitetura, estagnadas no passado, Le Corbusier identificou na Engenharia o potencial de produção de ferramentas adequadas à fluidez e à transitoriedade das transformações sociais em pauta com a aproximação do século XX.

Segundo o arquiteto, "engenheiros fabrica[va]m as ferramentas de seu tempo. Tudo, exceto as casas e os *boudoirs* apodrecidos". Diante dos arquitetos "desencantados, desocupados, convencidos ou morosos", os engenheiros se apresentavam como agentes "saudáveis e viris, ativos e úteis, morais e felizes" de um novo tempo (Le Corbusier, 1925, pp. 6-7)[19]. Para Le Corbusier, as visões historicistas e academicistas, forças em pleno conflito com o modernismo na disputa pela forma do novo século, mistificavam o pensamento de jovens arquitetos e ensinavam dissimulação e submissão cortesã ao passado.

Podemos observar com essa analogia que a questão da arquitetura estava intimamente ligada às bases sociais europeias ameaçadas pela modernização. Para reverter esse quadro, Le

---

17. Utilizamos comparativamente três edições do texto: a segunda edição francesa de *Vers une architecture* (Le Corbusier, 1925); uma edição inglesa (Le Corbusier, 1986), traduzida do texto francês por Frederick Etchells; e uma edição brasileira (Le Corbusier, 1977), também traduzida do original. Há algumas omissões e diferenças de sentido entre as traduções, portanto, utilizaremos a edição no idioma original de publicação.

18. *"Le rouage social, profondément perturbé, oscille entre une amélioration d'importance historique ou une catastrophe".* Le Corbusier, 1925, p. XI, tradução nossa.

19. *"Les ingenieurs construisent les outils de leur temps. Tout, sauf les maisons et les boudoirs pourris", "Les ingenieurs sont sains et virils, actifs et utiles, moraux et joyeux. Les architectes sont désenchantés et innocupés, hâbleurs ou moroses"*, tradução nossa.

Corbusier apontava o caminho da Engenharia: se os arquitetos eram morosos, assim eram porque estavam presos no passado. Por isso, frente aos engenheiros, logo não haveria mais trabalho a ser feito pela Arquitetura. Se a sociedade não possuía mais dinheiro para erigir *souvenirs* históricos, também era necessário que o arquiteto se inocentasse da responsabilidade por essa situação e se limpasse dos resquícios do passado[20] (Le Corbusier, 1925, p. 6).

Le Corbusier entendia esse processo, já supostamente realizado na Engenharia, como "começar pelo começo": buscar através da racionalidade um contato abstrato com ordens universais, atemporais e imunes à arbitrariedade passageira das flutuações estilísticas da história (Le Corbusier, 1925, p. 7)[21]. Tal como Abbé Laugier havia sugerido, dois séculos antes, haveria alguma verdade no início primordial da arquitetura; uma consonância com as leis reguladoras do universo, às quais tudo estava sujeito. O caso, portanto, era de alheamento, cristalizado por Le Corbusier em um aforismo: "a Arquitetura, hoje [em 1923], não se recorda mais daquilo que a começa" (Le Corbusier, 1925, p. 8)[22].

Adiante, o arquiteto questionou:

> A maioria dos arquitetos não se esqueceram atualmente de que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que ela é função direta dos instintos humanos? Quando vemos as casinhas dos subúrbios de Paris, […] não temos a certeza de que os arquitetos são seres desumanos, alheios à ordem, afastados do nosso ser, e que trabalham, talvez, para um outro planeta? (Le Corbusier, 1925, p. 55)23

Ao criticar a suposta falta de relação entre elementos construtivos realizados pelo arquiteto através de outros, notadamente carpinteiros, pedreiros e marceneiros, Le Corbusier explicitou sua visão: a arquitetura não participava da produção do edifício, ao menos como o

---

[20]. *"Nous n'avons plus d'argent pour échafauder des souvenirs historiques. Nous avons besoin de nous laver"*, tradução nossa. Consideramos essa passagem particularmente interessante, pois o jogo de palavras parece ter evadido as traduções que consultamos. Etchells entendeu *"laver"* como *"wash"*, no sentido de higienizar ou lavar. A edição brasileira traduziu a palavra para "nos justificar". A ambiguidade de Le Corbusier parece proposital, e a analisamos no sentido de ablução, limpeza ao mesmo tempo física e ritual.

[21]. *"Le diagnostic, c'est que, pour commencer par le commencement, l'ingénieur qui procède par connaissance montre le chemin et tient la vérité. C'est que l'architecture, qui est chose d'émotion plastique, doit, dans son domaine, COMMENCER PAR LE COMMENCEMENT AUSSI […].*", grifo do autor e tradução nossa.

[22]. *"L'architecture, aujourd'hui, ne se souvient plus de ce qui la commence."*, tradução nossa.

[23]. *"La plupart des architectes n'ont-ils pas oublié aujourd'hui que la grande architecture est aux origines mêmes de l'humanité et qu'elle est fonction directe des instincts humains? Quand on voit les maisonettes de la banlieue de Paris, […] n'a-t-on pas la certitude que les architectes sont des êtres inhumains, en dehors de l'ordre, loin de notre être et qui travaillent peut-être pour une autre planète?"*, tradução nossa.

arquiteto a idealizava em um contexto produtivo moderno (Le Corbusier, 1925, p. 56). Para corrigir a situação, ele clamaria por "homens inteligentes, frios e calmos para construir a casa, para traçar a cidade" (p. 100)[24]. Dessa maneira, quem *sabia* construir era o engenheiro: através de cálculos e de abstrações de problemas específicos postulados à vida moderna, a Engenharia conhecia a melhor maneira de construir, aquecer, ventilar e iluminar. Procedendo através de operações racionais sobre o mundo ao redor, a Engenharia indicava o caminho e detinha a verdade.

Havia, então, um quadro claro claramente posto para correção: enquanto os arquitetos se ocupavam de floreios, os engenheiros praticavam Arquitetura. A esse estado, Le Corbusier atribuiu a utilização de cálculos e ordens derivadas de leis supostamente naturais e à pureza do pensamento abstrato com os quais o engenheiro abordava seu trabalho. O surgimento de uma forma moderna, ou de um estilo adequado ao tempo, seria fruto da adoção do caminho decoroso da abstração, livre de contingências e arbitrariedades.

O discurso de Le Corbusier continuava a discussão em pauta na Europa da virada do século XX, baseada na ideia de que a arquitetura precisava recuperar para si a iniciativa de produção de um movimento cultural típico da vida moderna que se anunciava. No entanto, *Vers une architecture* parecia tensionar essa questão: assim como *Ornamento e Crime*, a publicação foi capaz de reunir seus postulados em uma aparência suficientemente coesa e programática para sua adoção como proposta modernista.

3.3.O ALINHAMENTO AO OBJETO INDUSTRIALIZADO

Diante de uma arquitetura "sufocada" pela suposta mentira do costume e da tradição, Le Corbusier (1925, p. VIII)[25] avistou a massa de objetos produzidas pelo novo espírito moderno. De maneira precisa, o arquiteto a situou, fora da arquitetura: o novo espírito poderia ser encontrado, sobretudo, na produção industrial.

No centro da questão posta por Le Corbusier em *Vers une architecture*, identificamos o ornamento como emblema da desconexão entre arquitetura e modernidade, em oposição aos

---

[24]. *"On demande des hommes intelligents, froids et calmes, pour bâtir la maison, pour tracer la ville."*, tradução nossa.

[25]. *"Il existe un esprit nouveau. Il existe dans une foule d'œuvres d'esprit nouveau; elles se rencontrent surtout dans la production industrielle. L'architecture étouffe dans les usages. Les "styles" sont une mensonge"*.

objetos produzidos pela Engenharia ou pela indústria. Para o arquiteto, a História da Arquitetura se desenrolava lentamente através dos séculos em um movimento de modificação de sua estrutura e de seu ornamento em uma sucessão de agrupamentos culturais, tal como analisamos anteriormente a categorização de Owen Jones. A questão à época, no caso, era a velocidade com que estrutura, ou capacidade de construção, haviam se consolidado como manifestações de modernidade e subvertido os códigos antiquados das arquiteturas prévias (Le Corbusier, 1925, p. X).

A ornamentação atraiu uma grande parcela da crítica do arquiteto: era um elemento supérfluo à vida moderna, elemento estranho aos processos industriais de produção de objetos de consumo que se consolidavam à época. Praticar ornamento, para o ser humano moderno, seria antieconômico e destoante dos modos de existência que, aos poucos, se faziam visíveis através da difusão de artigos industrializados. Como Le Corbusier (1925, p. 69) observou, era "na produção geral que se encontra[va] o estilo de uma época, e não, como se tanto crê, em algumas produções para fins ornamentais […]"[26].

A determinação do estilo de sua época, portanto, já era um dado corrente nas formas cotidianas, e faltava à arquitetura a habilidade de perceber esse estado de desenvolvimento nos objetos ao seu redor. De maneira dramática, Le Corbusier (1925, p. X) ilustrou a questão: a indústria à época invadia e inundava a vida como um rio fluindo em direção ao seu destino, e, com isso, trazia as novas ferramentas adequadas à modernidade.

Dessa maneira, a implacável revisão estética que havia atingido outros campos da vida deveria ocorrer também na arquitetura, especialmente na habitação. Para o arquiteto, "O problema da casa é um problema de época. O equilíbrio das sociedades hoje depende dele. A arquitetura tem como primeiro dever, em uma época de renovação, operar a revisão dos valores, a revisão dos elementos constitutivos da casa" (Le Corbusier, 1925, p. X)[27].

Le Corbusier seguiu essa reflexão com o apontamento de que a produção massificada era baseada em análise e experimento, e que a indústria deveria se ocupar de construir e estabelecer os elementos da casa de maneira serializada. Assim, cabia à Arquitetura criar também para si o estado de espírito moderno da produção em série, bem como as condições

---

26. *"C'est dans la production générale que se trouve le style d'une époque et non pas, comme on le croit trop, dans quelques productions à fins ornementales […]."*, tradução nossa.

27. *"Le problème de la maison est un problème d'époque. L'équilibre des sociétés en dépend aujourd'hui. L'architecture a pour premier devoir, dans une époque de renouvellement, d'opérer la révision des valeurs, la révision des éléments constitutifs de la maison."*, tradução nossa, embora idêntica à edição brasileira.

da adoção de critérios econômicos como marca manifesta da modernidade. Fora dela, no domínio dos banqueiros, dos engenheiros, dos industriais e, em geral, dos homens despreocupados com questões de estilo, Le Corbusier (1925, p. 9) identificou a "multidão de coisas belíssimas entre as quais reina a lei da economia, o cálculo unido à ousadia e à imaginação"[28].

Figura 16: Publicidade do barbeador *safety razor* em 1907.

Fonte: Revista Scientific American, 1907

28. *"[...] cette foule de choses très belles dans lesquelles règnent la loi d'Économie, le calcul joint à la hardiesse et à l'imagination."*, tradução nossa.

Adolf Loos, por outro lado, anunciava ter "presenteado o mundo" com sua "descoberta" de que "a evolução da cultura é sinônima da remoção do ornamento de seus objetos utilitários" (Loos, 1962b, p. 277)[29]. Para o arquiteto, o abandono do ornamento era um processo natural, à medida em que a sociedade evoluísse para um grau de maturidade que não demandasse objetos ornamentados. Através da metáfora da criança que cresce e extrapola as medidas de um sapato ou de uma peça de roupa, Loos argumentou que a sociedade moderna também passaria por sua "metamorfose" estética e extrapolaria suas estruturas estéticas antiquadas.

Antes de criticar a existência do ornamento em si, o arquiteto criticava a persistência do ornamento na sociedade vienense, e, salvo casos a serem citados e analisados adiante, na Europa em geral. Permanecer e insistir no ornamento parecia, em sua opinião, um gesto de frear o ritmo do que dizia ser o inevitável avanço da humanidade em direção ao progresso do novo século. Embora esse avanço fosse supostamente inevitável, aos olhos de Loos, deixar que o tempo fizesse a correção estética da sociedade seria um desperdício de recursos. Por isso, além de demonstrar o caminho, cabia à arquitetura acelerar o processo e economizar tempo, material e trabalho.

A situação que Loos detectou como algo por se realizar na Europa, no entanto, já parecia haver se concretizado do outro lado do Atlântico, quando observamos que o arquiteto celebrava a sociedade estadunidense: "Feliz é a terra que não possui tais retardatários e saqueadores. Feliz América!" (Loos, 1962b, p. 280). Por "retardatários" e "saqueadores", podemos entender as pessoas praticantes, apreciadoras ou consumidoras de ornamentação. Eram, para Loos, a parcela da sociedade que atrasava o seu avanço inevitável em direção aos modos de vida moderna, ou, ainda, que pilhavam a economia e o tempo do trabalhador e da produção através de elaborações formais desnecessárias[30].

O júbilo de Loos em identificar ao menos uma sociedade que parecia ter encontrado o caminho estético adequado não era surpreendente: como notamos, sua visão a respeito dos

---

29. *"Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt:* evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande*."*, tradução nossa e grifo do autor.

30. *"Glücklich das land, das solche nachzügler und marodeure nicht hat. Glückliches Amerika!"*, tradução nossa. Nesse trecho, Loos fez uma distinção entre quem apenas aceitava o ornamento e quem o pregava sob as condições de vida modernas. Por definição, o *Marodeur* é um *Nachzügler*. O saqueador é o soldado atrasado que se afastou de sua tropa para pilhar a terra arrasada — *plündernder Nachzügler einer Truppe* (Marodeur, 2024). Loos caracterizou os defensores da ornamentação à sua época não apenas como atrasados, mas como agentes ativos da pilhagem ao potencial de modernização da Europa.

modos de vida no novo século foi definitivamente influenciada pelo contato com os Estados Unidos da América e com a Inglaterra. Muito mais que relacionado a um avanço verdadeiramente estético na sociedade, ou, mais improvável, à resolução do conflito entre arte, arquitetura e indústria, a observação de Loos parecia se fundar em um território cuja sociedade já era permeada pela difusão vertiginosa dos objetos industrializados na vida cotidiana.

O mérito estadunidense, de fato, não parecia ser um avanço estético da Arquitetura ou das Artes, mas o acesso da sociedade a produtos desenvolvidos sob condicionantes técnicas e econômicas estritas, orientadas por um modelo abstrato, bem como a adesão aparentemente voluntária da população à organização social associada a esse esquema produtivo. Praticar ornamentação sob o regime estético de que falam os arquitetos, condição de existência que seria descrita algumas décadas depois por Simondon (2017), não seria apenas antieconômico, mas distanciaria o objeto do tipo, do modelo sistematizado, necessariamente abstrato e genérico, que possibilitava sua produção massificada e o atendimento ao maior mercado possível.

A relação entre a forma industrial e um sentimento elevado perante esses objetos foi descrita por Le Corbusier (1925, p. 96) através da convocação para que a sociedade "exigisse o vazio"[31], aderisse à economia em seus gestos e pensamentos. O que Le Corbusier (1925, p. 100) chamou de uma "mecânica" inerente ao homem moderno surgiria do cotidiano, e esse "sentimento mecânico, sentimento moral" evocaria respeito, gratidão e estima pelos objetos regulados pela "economia que seleciona"[32].

Para formular essa hipótese, Le Corbusier (1925, p. 7) observou que "a arquitetura está no aparelho telefônico e no Parthenon"[33], demonstrando a crença na ideia de que o objeto industrializado e massificado representaria não apenas um modelo mais genuíno para a produção de arquitetura que os precedentes, mas algo tão conceitualmente poderoso e puro como o cânone clássico. Essa análise ganha força quando notamos que, para validar essa interpretação das mediações negociadas entre indústria e sociedade, os arquitetos pareceram

---

31. *"Exigez le vacuum."*, tradução nossa.

32. "Conclusion. *Dans tout homme moderne, il y a une mécanique. Le sentiment de la mécanique existe motivé par l'activité quotidienne. Ce sentiment est, à l'égard de la mécanique, de respect, de gratitude, d'estime. La mécanique porte en soi le facteur d'économie qui sélectionne. Il y a dans le sentiment mécanique, du sentiment moral."*, grifo do autor e tradução nossa.

33. *"L'architecture est dans l'appareil téléphonique et dans le Parthénon.*", tradução nossa.

tomar a difusão dos objetos técnicos como um acordo civilizado entre as estruturas que possibilitaram sua produção e o ser humano, consumidor.

Le Corbusier (1925, p. 73), maravilhado com a profusão de objetos disponíveis para a mediação das necessidades humanas, exaltaria os artigos criados por "nossa vida moderna": o terno, a caneta, o barbeador *Eversharp* e o *Gillette*, a máquina de escrever, o aparelho telefônico, a mobília de escritório, as malas e os vidros industrializados, o cachimbo inglês, o chapéu-coco, o carro *sedan*, o transatlântico e o avião[34]. Ainda otimista quanto a esse acordo amistoso entre indústria, trabalho e mercadoria, Loos (1962b) postulou, incorretamente, que a superação do ornamento em prol do modelo observável nos objetos industrializados resultaria na distribuição de maiores salários aos trabalhadores, visto que a economia de não ornamentar reduziria custos, materiais e tempo de trabalho.

Assim, o embate entre o ornamento e o objeto industrializado pode ser compreendido como um embate entre o passado e a transitoriedade moderna do presente. Quando Le Corbusier exaltou o barbeador *Eversharp*, o aparelho telefônico ou o avião, referiu-se a invenções características de seu tempo; frutos diretos da proposição de novos problemas tecnológicos ao poder do capital industrial, ao progresso. Esses objetos, portanto, eram consequências diretas do processo de modernização. Se observamos nos seus escritos e nos de Adolf Loos o desenho de uma sociedade moderna, ou, ao menos, potencialmente modernizável, verificamos também que ela apenas se constitui através da oposição à sua contraparte, caracterizada como não-civilizada.

Como analisaremos na seção a seguir, o acolhimento da modernidade proposto por Loos e Le Corbusier era signo de civilização. O reconhecimento do sinal de diferença da transitoriedade moderna para o passado seria, então, uma posição moral de livrar-se do que atrasava o progresso, de despir-se do que não fosse civilizado na modernidade. Naturalmente, tudo isso era corporificado pelo ornamento.

3.4.A REJEIÇÃO AO ORNAMENTO COMO POSIÇÃO MORAL

---

34. *"Notre vie moderne [...] a créé ses objets: son costume, son stylo, son eversharp, sa machine à écrire, son appareil téléphonique, ses meubles de bureau admirables, les glaces de Saint-Gobain et les malles « Innovation », le rasoir Gillette et la pipe anglaise, le chapeau melon et la limousine, le paquebot et l'avion."*, tradução nossa.

A consolidação da postura de recusa ao ornamento na arquitetura moderna é atribuída, em geral, a Adolf Loos, em seu texto mais conhecido. Entre 1910 e 1913, o arquiteto morávio reuniu seus postulados antiornamentais no famoso texto *Ornament und verbrechen*, conhecido amplamente como *Ornament and Crime*, ou *Ornamento e Crime*[35], derivado de palestras oferecidas ao longo de sua carreira e ajustado ao longo de uma escalada de tom para que evocasse a polêmica desejada pelo autor (Long, 1997).

Para formular seu posicionamento, Loos alegou que o ser humano atravessaria, ao longo de seu desenvolvimento, toda a transformação estética da linha do tempo da história até então, estágios de agudeza e sensibilidade que o permitiriam perceber o mundo sob diferentes níveis intelectuais. Exemplificando esses estágios, o arquiteto equiparou a sensibilidade de um adulto papuano ao de uma criança europeia aos dois anos. Agrupados por semelhança eram indivíduos que, embora cedessem aos seus impulsos de forma supostamente irracional, o faziam como seres primitivos, alheios à moralidade.

Loos não poupou esforços literários para atacar os apreciadores e praticantes de ornamentação. Entre pessoas tatuadas, criminosos, crianças e pessoas não-europeias, há uma profusão de analogias flogísticas que terminariam por angariar a atenção essencial ao lançamento dos postulados de *Ornamento e Crime* como vanguarda arquitetônica. A figura favorita de Loos, no entanto, era o homem papuano. A profusão simbólica do seu vestuário e de suas tatuagens representava a exata medida da falta de civilização do praticante de ornamentação. Era a manifestação do estado primitivo das artes plásticas; obra de impulsos aos quais o ser humano, irrefletidamente, atenderia para conduzir para fora suas energias acumuladas, os excessos que escapavam à mesura da racionalidade (Loos, 1962b, pp. 276-277).

Ornamentar, sob a visão do arquiteto, seria natural aos povos supostamente primitivos, descivilizados, mas imperdoável na sociedade moderna e industrializada de seus pares. Recuperando o critério do alheamento moral do papuano, comparável à criança, Loos (1962b, p. 276) argumentou:

---

[35]. Ocasionalmente, *Ornament und verbrechen* é traduzido como *Ornamento e delito*. Apesar de não ser objetivamente incorreta, não entendemos que seja uma boa tradução. Loos não optou por utilizar *das Delikt*, que possui em comum com *delito* a origem do latim *delictum*. Ademais, de acordo com os dicionários *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS)* e *Duden*, *Delikt* se refere apenas a um ato criminoso — *Straftat* ou *strafbare Handlung* (Delikt, 2024a e 2024b). *Verbrechen*, no entanto, diz respeito a um ato criminoso grave — *schwere Straftat* ou *schwere strafbare Handlung* (Verbrechen, 2024a e 2024b). Portanto, *Ornamento e Crime* parece-nos a tradução mais precisa, por preservar a gravidade da escolha de palavras de Loos.

> A criança é amoral. O papuano, para nós, também. O papuano massacra seus inimigos e os come. Ele não é criminoso. Se o homem moderno massacra e come alguém, ele é um criminoso ou um degenerado. O papuano tatua sua pele, seu barco, seus remos, em resumo, tudo que está ao seu alcance. Ele não é criminoso. O homem moderno que se tatua é um criminoso ou um degenerado.[36]

Figura 17: Homem papuano e missionário holandês, anos 1930.

Fonte: Flickr, Stichting Papoea Erfgoed

---

[36]. *"Das kind ist amoralisch. Der papua ist es für uns auch. Der papua schlachtet seine feinde ab und verzehrt sie. Er ist kein verbrecher. Wenn aber der moderne mensch jemanden abschlachtet und verzehrt, so ist er ein verbrecher oder ein degenerierter. Der papua tätowiert seine haut, sein boot, seine ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter."*, tradução nossa.

Embora a Europa à época ainda vivesse apenas sob a sombra da modernidade anunciada, Loos forjou seu discurso a partir de um recorte particular de civilização como a totalidade da experiência em curso: homens europeus modernos vivendo a Era da Máquina. Embora certamente se inspirasse nos desenvolvimentos etnográficos europeus da virada do século, não havia no postulado de Loos pretensões de validade antropológica ou científica. Essa caracterização, afinal, servia ao apontamento de uma relação dialética essencial à formulação do modernismo europeu: o embate entre arquitetural e não-arquitetural; entre racional e selvagem.

À primeira leitura, *Ornamento e Crime* parece posicionar as duas palavras do título como conceitos sinônimos, mas a caracterização do crime não recaiu indiscriminadamente sobre o ornamento em geral. Como observamos, Henri Van de Velde e Karl Grosz, em um esforço de conciliação, delimitaram um modo decoroso de ornamento na modernidade. Loos, apesar de reconhecer modos de ornamentação adequados a determinadas culturas e contextos socioeconômicos, propunha a ejeção do ornamento da vida moderna. Se existia ornamentação adequada, Loos postulou que isso derivava da sua adequação a sociedades atrasadas — se praticado por criminosos e atrasados, o que era crime na sociedade moderna poderia ser decoroso entre esses indivíduos.

O "crime" do título era, portanto, a prática da ornamentação em uma sociedade culturalmente avançada sob critérios arbitrários de progresso. Nesse contexto socioeconômico, "o que é natural para o papuano e para a criança é um sintoma de degeneração entre as pessoas modernas" (Loos, 1962b, p. 277)[37]. Da mesma maneira, Le Corbusier (1925, p. 112) delimitou o domínio do ornamento aos povos caracterizados como intelectual e esteticamente inferiores. A harmonia e a proporção entre as formas, um dos caminhos pressupostos para a nova arquitetura, operaria nos domínios do intelecto, entre homens cultos e aptos a usufruir das condições de vida oferecidas pelo progresso.

O papuano, exemplo extremo de Loos, não era sequer considerado participante da mesma modalidade de existência desses indivíduos, e, por isso, o impulso de ornamentar naquele povo seria perdoável. Imperdoável, por outro lado, seria viver em uma sociedade moderna e ceder ao impulso de ornamentar. A natureza contingente do ornamento era, por

---

[37]. *"Was aber beim papua und beim kinde natürlich ist, ist beim modernen menschen eine degenerationserscheinung."*, tradução nossa.

extensão, irracional; algo intolerável enquanto participasse da sociedade europeia no estado de transitoriedade trazido pela modernização.

O ser humano que cedesse às suas turbulências internas e praticasse ornamentação diante de um mundo moderno e racional seria, certamente, criminoso ou degenerado. Segundo Loos, (1962b, p. 267), "as pessoas tatuadas que não estão presas são criminosos latentes ou aristocratas degenerados. Se um tatuado morre em liberdade, ele morreu apenas alguns anos antes de cometer um assassinato"[38]. Loos também argumentou a favor da causalidade entre ornamento e conduta criminosa ao equiparar a ornamentação ao ato de vandalismo. Além do assassino tatuado e do papuano, os ataques do arquiteto rodeavam um personagem fictício que "ornamentava" com símbolos obscenos, de maneira criminosa, banheiros e paredes.

A questão dos trabalhadores envolvidos na produção dos objetos ornamentados também abordou, de certa maneira, a diferenciação entre civilizado e selvagem. Apesar de propor o fim do ornamento, Loos o propôs entre seus pares: homens racionais, brancos e aristocratas, em oposição ao selvagem, extrínseco e ao rústico. Após perdoar a ornamentação dos indivíduos "amorais", o arquiteto também assumiu uma posição conciliadora quanto ao trabalho dos artesãos. Através do exemplo de um sapateiro que confeccionava peças ornamentadas em Viena, posicionou-os em um grau de desenvolvimento estético levemente superior aos papuanos. O trabalho ornamental representava, supostamente, o único meio de acesso desses trabalhadores a algum sentido na existência humana e à alegria. Enquanto o trabalhador não se submetesse aos meios de produção modernos, seria uma atividade aceitável.

Fazer com que o artesão se conformasse com o fim do ornamento, segundo Loos, seria despótico. A condescendência do arquiteto é um bom indicativo do aspecto relacional da moralidade na questão da modernização da arquitetura. Permitir o ornamento entre pessoas esteticamente subdesenvolvidas, como o artesão e o homem papuano, demonstraria, portanto, outra face da elevação moral dos arquitetos, conscientes desse fato, constituída apenas pelo contraste com a suposta degeneração desses indivíduos.

---

38. *"Die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten. Wenn ein tätowierter in freiheit stirbt, so ist er eben einige jahre, bevor er einen mord verübt hat, gestorben."*, tradução nossa.

> Eu tolero ornamentos no meu próprio corpo quando eles constituem a alegria do próximo. Assim, eles são também minha alegria. Eu tolero os ornamentos dos *Kaffir*, dos Persas, da camponesa eslovaca, os ornamentos do meu sapateiro, pois todos eles não possuem outro meio de alcançar o ápice de suas existências. (Loos, 1962b, p. 287)[39]

Embora sem absolver diretamente os povos que desqualificou por praticarem ornamentação, Le Corbusier também delimitou os domínios em que o ornamento se converteria em crime:

> Toda manifestação humana necessita de um certo *quantum* de interesse, e isso, sobretudo, no domínio estético; esse interesse é de ordem sensorial e de ordem intelectual. A decoração é de ordem sensorial e primária, assim como a cor, e convém aos povos simples, aos camponeses e aos selvagens. A harmonia e a proporção solicitam o intelecto, atraem o homem culto. (Le Corbusier, 1925, p. 112)[40]

Novamente, observamos que o véu desqualificador lançado pelos arquitetos às culturas e aos indivíduos supostamente atrasados poupou sociedades industrializadas, como a dos britânicos e a dos estadunidenses. O problema do ornamento, sobretudo, era o de sua existência nesse contexto de modernização, ou de sua prática por pessoas autorizadas a aderir às estruturas estéticas anti-tradicionais que o novo século anunciava.

Le Corbusier (1925, p. 6) denunciou veementemente que os seres humanos viviam em casas velhas, "ainda não pensaram em construir casas pra si"[41], um estado a ser corrigido por sua abordagem de arquitetura alinhada ao progresso. Por outro lado, Loos destacou a alienação do ornamento na sociedade industrializada: não haveria mais conexão do elemento com a humanidade ou com a ordem do mundo à época (Loos, 1962b). De fato, o ornamento criticado por Loos e por Le Corbusier à época não possuía laços com a ordenação do mundo proposta pela modernidade. No entanto, os arquitetos pareciam otimistas na suposição de que

---

39. *"Ich ertrage ornamente am eigenen körper, wenn sie die freude meiner mitmenschen ausmachen. Sie sind dann auch meine freude. Ich ertrage die ornamente des kaffern, des persers, der slowakischen bäuerin, die ornamente meines schusters, denn sie alle haben kein anderes mittel, um zu den höhepunkten ihres daseins zu kommen."*, tradução nossa. *Kaffir* ou *keffer* é um nome extremamente ofensivo para os povos subsaarianos. A palavra persistiu ao longo de todo o século XX por sua associação com o *Apartheid.*

40. *"Toute manifestation humaine nécessite un certain quantum d'intérêt et ceci surtout dans le domaine esthétique; cet intérêt est d'ordre sensoriel et d'ordre intellectuel. Le décor est d'ordre sensoriel et primaire ainsi que la couleur, et il convient aux peuple simples, aux paysans et aux sauvages L'harmonie et la proportion sollicitent l'intellect, arrêtent l'homme cultivé."*, tradução nossa.

41. *"Mais les hommes vivent dans les vieilles maisons et ils n'ont pas encore songé à se construire des maisons."*, tradução nossa.

a própria ordenação do mundo englobado pela industrialização, ao menos nas partes do planeta que consideravam participantes da modernidade, possuía nexos próximos com desígnios, aspirações ou comandos do ser humano.

4. TENSÕES ENTRE MODERNIDADE E MODERNISMO

4.1.CIVILIZAÇÃO EUROPEIA E AMERICANISMO

A ideia de um embate entre modernidade e ornamento, quando vista através da faceta moral latente nos textos de Loos e Le Corbusier, apenas existiu no século XX partir de uma visão dialética. A modernidade como estado transitório só existiu, portanto, a partir do estabelecimento ideológico e tecnocrático de certo grau de civilização, em oposição ao não-civilizado que a inquietude moderna prometia sublevar.

Voltemos, então, ao aforismo de Le Corbusier: a humanidade não haveria, até aquele ponto, pensado em construir para si. Ora, é razoável supor que, em algum momento ao longo do percurso da existência humana, já se pensou em construir para si. Podemos argumentar que a premissa mais básica para a identificação de traços de humanidade sobre o espaço é a capacidade de intervir sobre e modificar o estado natural da matéria: de uma abstração radical desse movimento nasceu a cabana primitiva do Abbé Laugier.

É mais provável ainda imaginar que o movimento de articulação do mundo percebido, do material sensorial bruto, de dar conta de si mesmo e de mediar o impulso entre a necessidade e seu suprimento, seja o que nos tenha levado a construir abrigos. Decerto, esse é o caso, se considerarmos que a proposta de Mumford (1970), ao descrever a formação de conceitos como requisito para a transformação consciente da matéria, também abarque a ideia de habitar.

O problema dialético entre ornamento e civilização, ou entre arquiteturas passadas e arquiteturas modernas sob a égide do mundo industrializado, surge necessariamente da observação das sociedades ditas desenvolvidas na virada do século XX, em oposição às atrasadas. Sob essa perspectiva, de fato, o modo de existência simbólico incorporado pela figura do papuano não possuiria qualquer laço com a ordenação moderna do mundo, ainda que esta ordenação ainda fosse, em grande parte da Europa, apenas uma aspiração.

No entanto, esse quadro derivaria mais das consequências do alinhamento ideológico da arquitetura modernista do que de uma suposta deficiência estética do que apontam como descivilizado, do ser incapaz de sequer compreender a urgência de viver sob o progresso. Somou-se a esse aspecto a observação latente na obra de Loos e de Le Corbusier de que a Europa, na virada do século XX, ainda que autodesignada signo de civilização, vivia o atraso de não haver se desenvolvido como sua contraparte estadunidense ou britânica.

Partindo da ideia de que signos eram tradicionalmente valorados por seu conteúdo simbólico, Baudrillard (1976) observou a inauguração de um sistema cultural que desconsiderava o valor subjetivo do objeto em suas trocas. Esse estado representaria outra modalidade de câmbio de signos e objetos entre as pessoas em sociedade, dessa vez econômico. Sob esse regime, as trocas que colocavam os signos em circulação precisavam se orientar por valores diferenciais: determinado signo passaria a ser cambiado na sociedade de forma objetiva, e seu valor seria estabelecido mediante comparação com outros signos.

Analisaremos melhor esta questão adiante, mas por ora basta observar que o estabelecimento de uma ideia de civilidade moderna norte-europeia, industrializada ou, no mínimo, industrializável, dependeu desse regime de valoração. Um conceito ocidental, a modernidade estabelecia, necessariamente, uma diferença (Heynen, 1999, pp. 10-11). Essa, portanto, seria a marca da modernidade: uma distinção clara do que havia antes; ou, no caso de Le Corbusier e Adolf Loos, um distanciamento dos povos e dos objetos que a sublevação da modernidade ainda não alcançara.

Em larga escala, o reconhecimento de um polo civilizado em oposição ao não-civilizado, externo, derivou, primordialmente, do estabelecimento a nível global de identidades, hierarquias e papeis sociais associados ao padrão eurocêntrico de dominação econômica e cultural da modernidade. Quijano (2014, p. 783) argumentou que esse movimento foi o que constituiu uma "nova identidade geocultural: Europa e mais especificamente Europa Ocidental"[42].

A associação entre o impasse formal da arquitetura europeia na virada do século XX e questões coloniais pode parecer um tanto artificial. No entanto, o processo de vilificação do ornamento através da figura do papuano ou de qualquer ser embrutecido e inferior é evidente.

---

42. *"Una región históricamente nueva se constituia como una nueva id-entidade geocultural: Europa y más específicamente Europa Occidental. Esa nueva identidad geocultural emergía como la sede central del control del mercado mundial."*, tradução nossa.

Não pretendemos estabelecer causalidade entre colonialismo e modernidade na Arquitetura, porém parece-nos ingênuo ignorar deliberadamente a influência da origem colonial da identidade moderna europeia (Quijano, 1992) nos processos estéticos que delimitaram a disputa pela forma arquitetônica em direção ao século XX.

A Europa do fim do século XIX e do início do século XX ainda vivia em meio à profusão ornamental das correntes estilísticas em disputa no campo da arquitetura, dos objetos utilitários, e dos objetos artísticos. Primeiro, a disputa se orientou em referência ao passado clássico idealizado, e, depois, ao resgate cuidadoso de manifestações formais de arquiteturas passadas e ditas exóticas. A princípio, portanto, o padrão cultural dominante era essencialmente marcado pelo ornamento de fontes estéticas do passado clássico supostamente autóctone[43].

Com os avanços da arqueologia ao longo do século XIX, o esgotamento retórico do classicismo greco-romano como fonte incorruptível de decoro significou a necessidade de descoberta, reapropriação e ressignificação de outras modalidades de ornamento. Mais que um resgate, esse movimento constituía também a forja desses elementos como signos europeus, ou, ao menos, signos sob o olhar analítico da racionalidade europeia.

O *revival*, dessa forma, representava certa reação à crise da historiografia da arte ocidental até então embasada pela crença em um passado greco-romano idealizado, das ordens e do mármore branco, de estética decorosa e incorruptível. Se a idealização do passado clássico estendido à Europa Ocidental não encontrava mais lastro nas evidências arqueológicas trazidas à luz no século XIX, que revelavam, na verdade, um mundo greco-romano ricamente ornamentado, ela seria substituída pela ampliação do universo de interesse do mundo europeu para além de seu próprio território.

Para além da Grécia ou de Roma, o repertório estético de culturas essencialmente não-europeias e deslocadas no espaço e no tempo, como as que Owen Jones escolhera para compor seu catálogo de ornamentos, passava a figurar no arcabouço formal da Arquitetura e da Arte na Europa. Apesar disso, a expansão do olhar europeu para manifestações estéticas além de seus territórios as incluía como objetos de estudo, sistematização e catalogação. Como argumentou Quijano (1992), a permeabilidade da cultura não-europeia a esse contexto

---

43. "Supostamente autóctone" pois a cultura greco-romana na Europa Ocidental não surgiu de maneira espontânea. Atenas ou Roma, obviamente, não se localizavam na antiguidade na atual França, Alemanha ou Grã-Bretanha. O passado greco-romano da Europa Ocidental, se não associação livre, é herança de uma das camadas históricas de dominação político-militar do território, assim como seu passado mouro ou germânico.

foi a sua sujeição às estruturas organizacionais de análise: o não-europeu era um objeto de estudo, um mundo não-civilizado sob o escrutínio de projeções e medidas abstratas da racionalidade ocidental.

Figura 19. Detalhe da policromia de ordem grega em uma publicação alemã da segunda metade do século XIX.

Fonte: "Kunsthistorische Bilderbogen", Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

É sob esse contexto que podemos ler adequadamente a proposta de Owen Jones para um catálogo mundial de ornamentos. Exóticos e livremente apropriáveis, desde que por um arquiteto ou artista autorizado a fazê-lo, eram organizados sob uma linha do tempo tão naturalizada na historiografia da Arte e da Arquitetura que quase não nos parece ideológica.

A opção de Jones por encerrar sua linha do tempo da ornamentação com as manifestações contemporâneas ao reinado da Rainha Elizabeth I da Inglaterra e Irlanda, de 1558 a 1603, não nos parece coincidência. O período elisabetano correspondeu, justamente, à constituição da nova ordem cultural eurocêntrica associada à dominação da América, e ao consequente autorreconhecimento europeu como uma identidade geocultural intrinsecamente distinta do Novo Mundo. Como Heynen (1999) observou, o estabelecimento da modernidade como cultura dependeu, eminentemente, de uma ruptura temporal.

A gramática que Owen Jones propôs evidencia, portanto, o estabelecimento de um tempo progressivo, sucessório e evolucionário, essencial à ideia de modernidade e ao seu estabelecimento como diferença do passado. Isso apenas reforça a interpretação do arranjo de Jones como uma declaração ideológica da linha do tempo evolucionária da História da Arte ocidental, que alcançaria seu ponto de chegada na Europa moderna.

Ocasionalmente, no *revival*, a linguagem estilística apropriada do passado ou do descivilizado retornava à origem como instrumento contemporâneo, ou como marca distinta do espírito moderno que autorizou sua apropriação. Observamos isso, por exemplo, na *Viceroy's House*, edifício encomendado ao arquiteto Edwin Lutyens no começo do século XX para abrigar o governador-geral da Índia Britânica em Nova Delhi. Com feições ao mesmo tempo neoclássicas e tradicionalmente indianas, devolvia aos servos da dominação à força do Raj um resquício do autóctone, violentamente constrito pela racionalidade ocidental.

Fonte: Wikicommons

Figura 19: O Rashtrapati Bhavan, antiga Viceroy's House, em Nova Delhi, Índia.

Na virada do século, esse quadro seria gradualmente confrontado com uma realidade alternativa do outro lado do oceano. Gramsci (2012) observou em seus escritos, enquanto encarcerado por volta dos anos 1930, esse confronto cultural. Com a forja do conceito de "americanismo", Gramsci finalmente articulou em um conceito coeso a experiência da modernização diante das antigas bases sociais europeias, o cerne de toda disputa estético-formal na Europa até então. Se já não vivesse àquela época uma reorganização das suas bases econômicas e sociais baseada nos moldes estadunidenses, a Europa ainda a viveria adiante. Em suas palavras, a questão seria "se a América, através do peso implacável de sua produção econômica (e, portanto, indiretamente), compelirá ou já está compelindo a Europa a depor suas bases econômicas e sociais excessivamente antiquadas" (p. 317)[44].

Como o autor observou na introdução ao texto da edição que utilizamos (Gramsci, 2012), a pressão cultural, chamada de "americanismo", é um reflexo do desenvolvimento das relações de produção na sociedade moderna, notadamente na estadunidense. Para o autor, o emaranhado de estruturas antiquadas da história europeia, denominadas "tradição" ou "civilização", era precisamente resultante das complexas relações socioeconômicas estabelecidas ao longo do passado do continente[45].

Dessa maneira, desenhou-se a incompatibilidade entre a tradição europeia e a "americanização", palavra que seguramente entendemos, a partir de Heynen (1999), como "modernização". A primeira, a tradição, ao mesmo tempo o resultado e a força de impulso ao longo dos séculos do estabelecimento da identidade geocultural de oposição ao mundo não-europeu, supostamente civilizado. A segunda, a modernização sob o molde americanizado, uma nova organização social que, desde o outro lado do oceano, se fazia percebida por sua força massiva de persuasão econômico-industrial.

O fato de os Estados Unidos da América não possuírem, na opinião de Gramsci (2012), grandes tradições ou instituições culturais estabelecidas através da história não parecia um impedimento. Pelo contrário, a liberdade do país norte-americano consistia justamente em

---

44. *"The problem is rather this; whether America, through the implacable weight of its economic production (and therefore indirectly), will compel or is already compelling Europe to overturn its excessively antiquated economic and social basis."*, tradução nossa.

45. As palavras de Gramsci (2012, p. 281) para caracterizar o passado europeu, traduzidas para *"tradition", "civilisation", "richness"* e *"complexity"* também estão entre aspas, denotando certo desprezo do autor por essas instituições.

não precisar de suportar o "pesado fardo"[46] da tradição. Sem os mais variados e arbitrários estratos historicamente estabelecidos para suportar, a acumulação do capital permitiria maiores salários e menores preços.

A consequência disso, de acordo com Gramsci, seria a reorganização da vida em torno da produção, nesse caso, inequivocamente industrial. Dessa maneira, retomamos a ideia de Forty (1986): uma sociedade inequivocamente industrial seria uma sociedade orientada pelo *progresso*, ou por um suposto avanço civilizacional mensurável através da técnica e de condições materiais por ela propiciadas. Adolf Loos, em uma passagem de *Ornamento e Crime* geralmente ofuscada pela polêmica pseudoetnográfica, observou e especulou a respeito das consequências da sublevação das antiquadas bases sociais europeias, associadas ao ornamento, pelo modelo produtivo estadunidense:

> A ausência do ornamento tem como resultado a redução do tempo de trabalho e a elevação dos salários. O entalhador chinês trabalha por dezesseis horas; o trabalhador americano, oito. Quando eu pago o mesmo tanto por uma lata [de cigarros] lisa que por uma ornamentada, a diferença no tempo de trabalho pertence ao trabalhador. […] Ornamentação é força de trabalho desperdiçada e, portanto, saúde desperdiçada. Assim sempre foi. Hoje isso significa também material desperdiçado, e ambos significam capital desperdiçado (Loos, 1962, p. 282-283)[47]

Esta passagem de *Ornamento e Crime* nos interessa, pois, além de delimitar a liberdade estadunidense do "fardo" da tradição nas relações de produção dos objetos, também denotou precisamente a transitoriedade à qual Loos aderiu. Observamos, aqui, a opção de Loos por caracterizar o *entalhador* chinês e o *trabalhador* americano[48]. Diante do entalhador, pertencente ao passado e às classes que Le Corbusier dizia construir amontoados de elementos contingentes e desconectados, erguia-se um trabalhador que, mesmo que não necessariamente industrial, produzia objetos limpos, saudáveis e alinhados às novas bases sociais.

---

46. Gramsci (2012, p. 285), *"America does not have 'great historical and cultural traditions'; but neither does it have this leaden burden to support."*

47. *"Das fehlen des ornamentes hat eine verkürzung der arbeitszeit und eine erhöhung des lohnes zur folge. Der chinesisch schnitzer arbeitet sechzen stunden, der amerikanische arbeiter acht. Wenn ich für eine glatte dose so viel zahle wie für eine ornamentierte, gehört die differenz an arbeitszeit dem arbeiter. […] Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material, und beides bedeutet vergeudetes kapital."*, tradução nossa. A tradução para o inglês (Loos, 2002) omitiu a frase em que o autor equipara o ornamento ao desperdício de capital.

48. Há traduções que dizem "o escultor chinês", e isso nos parece incorreto, pois pode sugerir elevação clássica ao personagem caracterizado como praticante da talha, arte aplicada.

Com isso, o modelo europeu de civilização moderna parecia paradigmático, mas relativamente frágil. Enquanto modelo cultural totalizante, reorientava os signos relacionados às culturas não-europeias, exóticas, como elementos apropriáveis e sistematizáveis, tal como demonstra o esforço do *revival*. Por outro lado, baseava-se nas estruturas geopolíticas e socioeconômicas que deram à luz a dialética civilizatória que constituiu a própria Europa como identidade, algo que ameaçava ruir diante da modernidade.

A ameaça a essa ordem viria, portanto, de estruturas econômicas. Com a chegada do novo século, aproximava-se também a iminente reorganização das bases socioeconômicas da dominação ocidental. Dessa vez, o agente principal dessa ordem despontava na América do Norte, e o peso da tradição subjacente à identidade europeia fazia com que ela se relegasse no mundo industrial ao posto de subproduto de um passado rançoso.

O "americanismo" que encontramos nos escritos de Le Corbusier e de Loos, diagnosticado por Gramsci de maneira precisa como a pressão esmagadora da reorganização da sociedade sob o capital industrial, é signo claro do ponto de inflexão em que se encontrava a arquitetura e o *cosmos* europeu em geral. Tal como os outros campos do conhecimento e da produção na Europa fizeram ou haveriam de fazer, mais ou menos rapidamente, a produção do espaço também deveria abandonar o peso das instituições históricas e ceder à persuasão de um esquema socioeconômico então corporificado pela sociedade estadunidense.

Diretamente no caminho da arquitetura em direção a essa reorganização, o ornamento figurava como índice, denotação das velhas estruturas socioeconômicas sedimentadas na Europa. O rebaixamento moral dos povos sob a sombra da identidade europeia é um recurso retórico frequentemente recuperado e intensificado quando a manutenção dessa ordem é ameaçada, e a alegoria do papuano de Adolf Loos ou o rebaixamento dos "camponeses e selvagens" por Le Corbusier exemplificam esse fato[49].

Cada um à sua maneira, Loos e Le Corbusier enxergavam na ornamentação uma transcrição dos vícios, dos excessos e dos crimes a que a sociedade cedia ao permanecer em um universo formal tão ligado ao passado europeu duvidoso, se não inventado. Ou ainda, no caso do *revival*, às manifestações estéticas de povos ou tempos aquém da potência

---

[49]. A vilificação de um ser inferior, frequentemente exótico, animalesco ou intelectualmente subdesenvolvido, como as alegorias modernistas do praticante de ornamentação, guarda grandes correlações com o que Fanon (2004) ou Quijano (1992, 2014) descreveram ser os próprios mecanismos de manutenção da dialética civilizatória que regeu diretamente cinco séculos da história e influenciou irreversivelmente a Europa e os territórios sob sua dominação.

civilizatória do progresso, culturas supostamente resistentes à modernidade, e, portanto, inferiores.

Não por acaso, Loos, antes de se consagrar arquiteto e algoz da ornamentação, era conhecido como um crítico ferrenho da sociedade vienense em seus costumes mais íntimos e diminutos, como no gosto por calçados, refeições, vestimentas, objetos decorativos ou *lingerie*.

Esse aspecto é extremamente evidente em *Architektur*: o homem culto europeu, no lugar de ornamentar seu corpo, deveria vestir ternos, símbolos da modernidade — compartilhar dos signos do progresso, em oposição a todo impulso que não fosse analiticamente suprimido. Para isso, deveria também proteger seu rosto, sua casa, seus objetos e sua vida das manifestações dos praticantes de ornamento na sociedade moderna, que Loos denominou "novos papuanos gerados artificialmente" (Loos, 1962a, p. 305)[50].

Esse era o caminho racional do homem moderno europeu, segundo Loos. Enquanto o século XX se aproximava, e, com ele todas as condições de vida associadas à modernidade, a transitoriedade moderna também alcançaria a arquitetura. Inevitavelmente, o arquiteto também cederia ao progresso, ou, como o papuano, seria ultrapassado pela modernização. Sobre isso, Loos criticou diretamente seus pares ao questionar: "O que aconteceu com a ornamentação de Otto Eckmann, com a de Van de Velde?". A pergunta, obviamente retórica, foi rapidamente respondida na sequência do texto: "[em oposição ao artista,] o praticante moderno de ornamentação, no entanto, é um retardatário ou um fenômeno patológico. Após três anos, ele mesmo já rejeitará seu produto" (Loos, 1962b, p. 283)[51]. O ornamento na virada do século XX poderia até ser brevemente aceito, mas era inaceitável na vida moderna. Para Loos, os próprios arquitetos que um dia haviam praticado ornamentação também terminariam por achá-la intolerável. Constrangidos, negariam a própria produção.

Figura 21. Capa do número 14 da revista Jugend, por Otto Eckmann.

Para a constituição do mundo moderno almejado por Loos e Le Corbusier, o ornamento representaria mediações impossíveis de serem sistematizadas sob as estruturas

---

50. *"Und der mensch des neunzehnten jarhunderts will nicht nur sein antlitz, sondern auch seinen koffer, sein kleid, seinen hausrat, seine häuser vor den künstlich erzeugten neuen papuas geschützt wissen."*, tradução nossa.

51. *"Was geschah mit der ornamentik Otto Eckmanns, was mit der Van de Veldes? [...] Der moderne ornamentiker aber ist ein nachzügler oder eine pathologische erscheinung. Seine produkte werden schon nach drei jahren von ihm selbst verleugnet."*, tradução nossa.

Fonte: Revista "Jugend", Ausgabe Nr. 14/1896

socioeconômicas da modernidade, mesmo se apropriadas e conformadas a ela. Enquanto isso, a máquina, a engenharia, a ferramenta, elementos avessos à faceta simbólica do ato de ornamentar e alinhados a um modelo teleológico de suprimento estrito da necessidade

humana, pareciam oferecer mediações plenamente alinhadas com as estruturas e modos de vida associados ao progresso[52].

Por outro lado, observamos que a dialética de civilização utilizada pela empreitada estética europeia para o século XX desaguava reiteradamente em um ponto específico do outro lado do Oceano Atlântico — os Estados Unidos da América. Tanto Loos quanto Le Corbusier destacaram repetidamente o país norte-americano como uma espécie de modelo social da humanidade plenamente moderna. Nesse caso, não nos parece suficiente que o campo da arquitetura precisasse delimitar sua separação de um mundo não-civilizado: deveria fazê-lo declarando seu alinhamento com a reorganização socioeconômica trazida pela contraparte norte-americana.

Como Gramsci (2012) apontou, o "americanismo" foi a forma que a pressão do progresso, do capital industrial, ou da modernidade tomou à época, materializada em uma sociedade que despontava para o mundo como modelo aparentemente inevitável da vida moderna. Mais objetivamente, no entanto, a inevitabilidade da vida moderna sob o modelo americanizado, que Loos e Le Corbusier identificaram e propuseram em suas respectivas obras principais, significava a conformação da sociedade aos desígnios da troca econômica associada ao capital industrial.

4.2.ARQUITETURA E OBJETO INDUSTRIALIZADO

Ao se referirem aos estilos e às manifestações estéticas alheias à modernidade como atentados à moralidade e à pureza, excetuando os Estados Unidos da América e a Grã-Bretanha como manifestações da pressão do capital industrial sobre as bases sociais europeias, Loos e Le Corbusier posicionaram-se também como mediadores de um novo tempo na Arquitetura. Propuseram articular através da arquitetura as relações entre a sociedade e os novos objetos, as novas necessidades, os novos modos de vida, de troca e de existência em geral que denotavam, através da matéria, os processos da modernização.

---

[52]. Há ao longo da história, evidentemente, máquinas e ferramentas ornamentadas, embora de maneira consideravelmente mais contida que a de objetos menos orientados para o atendimento de problemas postulados à técnica. Nesse caso, o ornamento louva a eficiência intrínseca desses objetos. A ferramenta é elaborada visualmente para comemorar, de certa maneira, sua proeza técnica. É a ferramenta favorita do trabalhador; serve brilhantemente ao objetivo que orientou sua produção. Esse caso de ornamentação talvez seja o mais próximo da definição de Trilling (2001) de elaboração visual de objetos funcionalmente completos, embora discordemos inteiramente, como Simondon (2017), que exista algum objeto que atenda de maneira integral ao modelo que orientou sua produção, atingindo um estrato puramente utilitário.

Se Le Corbusier louvava os objetos produzidos pela Engenharia e pela indústria como abstrações puras de problemas modernos, o edifício, no entanto, não deveria se assemelhar formal ou topologicamente a um navio ou um carro: os problemas técnicos a eles propostos eram, afinal, totalmente distintos. O pretenso alinhamento entre o edifício e os artigos produzidos pela técnica, na verdade, parecia sugerir que a modernização da Arquitetura demandava a sujeição às mesmas lógicas de gênese e às mesmas relações sociais identificadas nesses objetos.

Notadamente, Loos e Le Corbusier identificaram na indústria e na Engenharia a depuração estética obtida pelo processo de seleção mecânica, ou a economia formal resultante da limitação das condicionantes de produção dos objetos à resolução estrita de dado problema tecnológico. Esse regime regulou a gênese dos objetos da Engenharia e da indústria de que falaram Loos e Le Corbusier, e os orientou à eficiência mecânica eloquente do porvir, indício do inalcançável horizonte do futuro após a transitoriedade moderna. Assim, propor o ingresso da arquitetura à estruturação dos objetos da modernidade era propor a revisão da gênese do edifício — dessa vez, como indício de modernidade, lado a lado com os objetos técnicos.

Apesar disso, as propostas de Le Corbusier e de Adolf Loos para uma conciliação eficiente entre arquitetura e modernidade não se viam diante de um objetivo grandiloquente e pomposo. Apenas pretendiam corrigir supostos excessos do passado, erros históricos de orientação e decoro em uma disciplina então afastada da pureza de sua origem. Reorientariam a arquitetura, então, para o que já parecia evidente, e tomariam distância dos objetos produzidos por qualquer processo que não fosse o da orientação funcional, mecanicista e racional — características opostas ao regime de existência do ornamento. Dessa forma, estabeleceriam um contato sóbrio com o futuro que se anunciara do outro lado do Oceano Atlântico.

Broadbent (2008, p. 157) apontou que o edifício concebido sob preceitos estritamente funcionais é projetado como índice; indica por suas formas o que se propõe a abrigar. Podemos estender esta análise ao observarmos que, além de pretender indicar o que abriga, o edifício “funcional” pretende indicar também, de maneira mais ampla, o regime de crença em uma funcionalidade típica da ferramenta: fornecer uma mediação direta entre uma demanda e seu suprimento. Como Le Corbusier (1925) argumentou, a reorientação da arquitetura pelas condicionantes de sua época era questão de atualizar ferramentas: de jogar fora velhos

instrumentos da construção tradicional e atualizá-los para o atendimento de um novo conjunto de expectativas pela resolução do problema de morar no século XX.

A análise da relação dos arquitetos com significados de tecnologia demanda, primeiramente, a própria conceituação das relações entre o ser humano e a técnica. Demanda também a compreensão das relações intrínsecas à gênese dos objetos sob o gesto modernizante do capital industrial. Como Loos (1962b) argumentou, havia, de fato, certa desmesura entre a sociedade na virada do século XX e a ornamentação, mas isso ocorria na medida em que o ornamento, tal como havia se apresentado até aquele momento, não poderia sobreviver sob as novas estruturas que regiam a gênese dos objetos industrializados.

Observamos há pouco que a adesão a esse conjunto de significados constituiu um regime de crença, pois sabemos que "tecnologia", longe de representar algo tangível, refere-se ao conjunto de sentidos convencionados e compartilhados coletivamente a respeito dos objetos, de suas estruturas e de suas mediações (Pinch; Bijker, 2012). Quando Le Corbusier apontou nos objetos produzidos pela técnica e pela indústria as referências formais da modernidade na arquitetura, não apontou os objetos em si. O arquiteto apontou, de fato, que a arquitetura deve se esforçar para adentrar o modo de existência dos objetos produzidos pela máquina, em detrimento de relações objetivas tradicionais. Justamente, é essa adesão às estruturas que dotam a experiência direta do progresso do sentido diferencial em relação ao passado que Heynen (1999) denominou "modernismo".

A opção de Loos por poupar de sua crítica a Grã-Bretanha e os Estados Unidos da América ou a observação de Le Corbusier da gênese de uma nova estética nos objetos industrializados não eram apenas recursos retóricos. Ambas indicavam que a oposição ao ornamento, metonímia das bases sociais ameaçadas pela modernidade, estava intimamente ligada ao movimento de adesão ao progresso representado pelo regime de existência dos objetos no mundo industrializado. Ou, como Simondon (2017) diagnosticaria posteriormente no título da tese que escreveu em 1956, ao modo de existência dos objetos técnicos.

Simondon (2017) conceituou a vida social dos objetos produzidos por conhecimento científico, sistematizado e codificado, como um regime de existência de objetos técnicos. O objeto técnico, mais que o produto de condições específicas e observáveis, é o próprio estado contínuo da disputa pela resolução de um determinado problema tecnológico. Dessa forma, o autor postulou que não devemos observar os objetos produzidos pela técnica isoladamente,

mas como elementos interligados em uma longa cadeia de continuidade e convergência em torno do problema tecnológico que se propuseram a resolver.

Embora Le Corbusier não tratasse de aspectos sociológicos da tecnologia, o arquiteto identificou nos objetos industrializados e nos produtos da Engenharia um esboço do que Simondon postularia décadas depois: a depuração formal, uma autoadaptação entre as formas e a coerência interna do objeto, orientados a um modelo necessariamente científico, abstrato. Para Simondon, o objeto técnico pressupõe a convergência de funções em uma unidade, cujas partes, antes de pequenos sistemas funcionando em conjunto, tornam-se todas um sistema maior em si, uma totalidade de partes intrinsecamente codependentes. A partir dessa relação de coerência interna que aglutina as partes do objeto em uma unidade técnica, podemos analisar as relações de causalidade entre as suas partes.

São esses aspectos, de acordo com Simondon, que inserem um objeto técnico em determinada posição em relação ao contínuo evolucionário de seu desenvolvimento, ou em certo grau de depuração de suas formas em direção ao estado tecnicamente mais desenvolvido. Para avaliar o grau do que o autor chamou de causalidade recíproca, ou seja, a convergência de funções em uma unidade de partes tecnicamente codependentes, entendemos o objeto como resultado de um movimento entre dois polos do contínuo do desenvolvimento tecnológico: abstração e concretude.

Quanto mais tecnicamente abstrato um objeto, mais suas partes funcionam isoladamente: ele deve ser projetado, pensado, mantido e preservado através da compatibilidade de unidades trabalhando em conjunto que, apesar das influências recíprocas, o constituem como pequenos absolutos cumprindo cada qual sua função específica. Por outro lado, no objeto técnico que tende à concretude, não há mais partes constituintes como sistemas fechados em interação um com o outro, mas o todo do objeto possui uma relação de interdependência que circunscreve e encapsula seu funcionamento em uma unidade coesa.

Baudrillard (1972), partindo do que Simondon propôs, revelou a importância da análise do objeto técnico como unidade impenetrável e autocoerente. Para o autor, entender dessa maneira o objeto técnico era algo imprescindível à compreensão de seu *status* cultural. Devido à impossibilidade de apreensão direta através do uso dos elementos da coerência estruturada por ordens imanentes do objeto, essa análise nos forneceria o que há nela de alheio ao indivíduo:

> Essa análise é essencial: ela nos fornece os elementos de uma coerência nunca vivida, nunca apreensível na prática. A tecnologia nos relata uma história rigorosa dos objetos, em que os antagonismos funcionais se resolvem dialeticamente em estruturas maiores. Cada transição de um sistema a um outro mais bem integrado […] faz surgir um sentido, uma pertinência objetiva independente dos indivíduos que a colocarão em prática (p. 11)[53]

Le Corbusier ponderou que, "se as casas fossem construídas industrialmente em série, como os chassis [de um carro], veríamos surgir rapidamente formas inesperadas, mas sadias, justificáveis", cuja estética se formularia com uma "precisão surpreendente" (Le Corbusier, 1925, p. 105)[54]. O arquiteto, portanto, reconheceu precisamente o potencial da progressão do objeto em direção à coerência interna, produto de condicionantes imanentes à sua existência técnica. Com isso, declarou de forma evidente de onde haveria de surgir a forma em uma arquitetura alinhada ao progresso, ou necessariamente modernista: do modo de existência dos objetos técnicos.

Se Le Corbusier declarou que a nova arquitetura surgiria de maneira inesperada, sob a lógica produtiva do objeto técnico-industrializado, não haveria nesse processo concessão à contingência característica do ornamento ou das bases sociais que o arquiteto denunciava como atraso da modernidade. Tal como nos chassis dos automóveis, a progressão da forma na arquitetura seria indissociável do progresso técnico intrínseco à reordenação interna do objeto. A evolução formal, que Loos (1962b) dizia culminar na aquisição do desprezo pelo ornamento, envolveria o abandono de modelos de produção contingentes, em prol da racionalização da arquitetura como análoga ao objeto técnico. Autorreferente, sua produção originaria e referenciaria sentidos alheios à dimensão contingente, simbólica, e acessível do modo de existência tradicional representado pelo ornamento.

Essa proposta parecia ser, portanto, um esforço de direcionar a construção à concretude do objeto técnico, ainda que as condições de produção da arquitetura não se

---

53. *"Cette analyse est essentielle : elle nous donne les éléments d'une cohérence jamais vécue, jamais lisible dans la pratique. La technologie nous raconte une histoire rigoureuse des objets, où les antagonismes fonctionnels se résolvent dialectiquement dans des structures plus larges. Chaque transition d'un système à un autre mieux intégré […] fait surgir un sens, une pertinence objective indépendante des individus qui la mettront en œuvre"*, tradução nossa. Consultamos comparativamente a tradução de James Benedict (Baudrillard, 1996), mas preservaremos novamente a tradução própria como exercício de compreensão do autor.

54. *"Si les maisons étaient construites industriellement, en série, comme des châssis, on verrait surgir rapidement des formes inattendues, mais saines, défendables et l'esthétique se formulerait avec une précision surprenante."*, tradução nossa.

aproximassem da lógica da produção industrial à época[55]. Para isso, a própria casa deveria ser produzida sob as leis que regiam as formas industriais, estritamente orientadas pela teleologia da ferramenta. Mesmo que não o fizesse através de processos industrializados ou sequer avançados tecnicamente, a arquitetura deveria abandonar quaisquer condicionantes que não se originassem da economia associada à resolução de um problema tecnológico.

Em oposição ao estado de "penosa regressão" denunciado por Le Corbusier, haveria de surgir, através da seleção mecânica, outra acepção de "estilo". Através da disputa técnica sobre o padrão, em direção ao objeto mais coerente e tecnicamente harmonioso, nasceria, para o arquiteto, o verdadeiro estilo do seu tempo.

Em *Ornamento e Crime,* Loos não abordou tão diretamente, como Le Corbusier, o aspecto de reprodutibilidade padronizada do objeto técnico. No entanto, na mesma passagem que analisamos anteriormente, em que Loos observou a disparidade entre a sociedade britânica e a Europa continental, é evidente a reverência pelo processo que Josiah Wedgwood iniciara dois séculos antes, com o molde da convergência dos hábitos de consumo da sociedade moderna para o que fosse conveniente à produção de mercadorias massificadas:

> Pratos [de louça] ornamentados são muito caros, enquanto a louça branca em que o homem moderno gosta de comer é barata. Um acumula economias; o outro, dívidas. É o mesmo com nações inteiras. Mal de um povo quando ele fica para trás no desenvolvimento cultural. Os ingleses estão ficando mais ricos; e nós, mais pobres. (Loos, 1962, pp. 281-282)[56]

Disso surgiria, como resultado, a cultura do povo moderno. Indicando os meios pelos quais se forjaria o estilo da modernidade, a cultura era resultado de um esforço de seleção: "Seleção quer dizer separar, podar, limpar, fazer sobressair nu e claro o Essencial" (Le Corbusier, 1925, p. 110)[57]. Se o esforço para fazer surgir uma nova cultura era o de remover, limpar ou podar em prol da estética do objeto industrializado, ele se apresentava como marca típica da modernidade: uma revolução destrutiva do que havia antes. Dessa maneira, o combate ao estado de superelaboração da linguagem arquitetônica, cujo sintoma era a

---

[55]. Não pretendemos sugerir que o estado que Loos e Le Corbusier observaram tenha se alterado.

[56]. *"Ornamentierte teller sind sehr teuer, während das weiße geschirr, aus dem es dem moderner menschen schmeckt, billig ist. Der eine macht ersparnisse, der andere schulden. So ist es mit ganzen nationen. Wehe, wenn ein volk in der kulturellen entwicklung zurückbleibt! Die engländer werden reicher und wir ärmer…"*, tradução nossa.

[57]. *"La culture est l'aboutissement d'un effort de sélection. Sélection veut dire écarter, émonder, nettoyer, faire ressortir nu et clair l'Essentiel."*, tradução nossa.

ornamentação, parece-nos uma extensão da postura modernista generalizada na virada do século XX de adesão à experiência de novas estruturas produtivas pautadas pelo progresso.

Um dos aspectos mais evidentes da adesão a essas estruturas produtivas, características da modernização, podia ser identificado na interrelação entre a proposta de Le Corbusier, o concreto armado e o modo de existência dos objetos técnicos. Cohen (2013) apontou algumas obras do arquiteto que ilustrariam sua proposta de "cinco pontos" para uma nova arquitetura representativa da modernidade. Para o autor, as *Villas Savoye* e *Stein* e a *Maison Citrohan* materializaram as diretrizes que Le Corbusier indicou como caminhos da nova arquitetura: o pilotis, para um térreo permeável e desimpedido; o terraço-jardim, para convivência ao ar livre no pavimento superior; a planta livre, para maior flexibilidade de configurações espaciais em relação à construção tradicional; a janela em fita, para vistas estendidas do exterior e maior insolação; e a fachada livre, cujas aberturas não dependeriam mais dos arranjos estruturais da pedra ou da alvenaria empilhada. Para Cohen (2013, p. 127), todos os cinco pontos da nova arquitetura de Le Corbusier dependiam estritamente da adoção das estruturas de concreto armado.

Fonte: Wikimedia Commons

Figura 21: A Maison Citrohan, projetada por Le Corbusier em 1927, em Stuttgart, Alemanha.
Figura 22: Villa Stein em Garches, França, projetada por Le Corbusier entre 1926 e 1928.

Fonte: Wikimedia Commons

O concreto armado é uma invenção muito mais antiga que Le Corbusier, mas sua sistematização como método construtivo racionalizado se misturou temporalmente com a ascensão da proposta modernista norte-europeia para a nova arquitetura no século XX. Quando Cohen (2013) apontou a interdependência entre os pontos de Le Corbusier e as estruturas de concreto, referenciou nelas também as estruturas de concreto reguladas pela economia de sua sistematização por François Hennebique.

No Método Hennebique, de fato, parecia haver maior grau de dependência recíproca entre as partes sistematizadas, como vigas, pilares e lajes, do que em estruturas produzidas por um conhecimento construtivo menos sistematizado como técnica moderna, ainda que utilizassem o concreto armado[58]. Por mais que esse sistema fosse fragmentado em elementos aparentemente especializados em suas próprias funções, como o pilar que suporta compressão e a viga que transfere para ele os esforços da estrutura, a construção em concreto armado a partir da invenção do sistema de François Hennebique dependeria da causalidade recíproca descrita por Simondon (2017) para a coerência do todo.

Observamos essa hipótese a partir de um breve comentário a respeito dos pontos de Le Corbusier. Se uma viga oferece travamento lateral para os pilares, ela o faz ao integrar antagonismos entre os dois elementos em uma solução estável: a viga não transfere individualmente esforços para a fundação, e o pilar não resiste sozinho aos esforços laterais. Os grandes vãos que disso resultam, livres das paredes estruturais, representariam maior necessidade de fechamentos, mas este antagonismo, aparente prejuízo, é assimilado como coerência através da viabilização dos grandes panos de vidro necessários à saúde ambiental da habitação modernista. O pilotis, livre das grossas e pesadas paredes estruturais, dependeria da elevação do edifício do solo, integrando como benefício a concentração dos esforços verticais nas pequenas seções dos pilares, e assim por diante.

Como Simondon (2017, p. 36) observou, a diferenciação entre os elementos que compõem o objeto promove e é possibilitada através da "integração de efeitos mútuos [ou recíprocos] do funcionamento global no funcionamento do conjunto, efeitos que até então tinham sido mais ou menos corrigidos por paliativos separados da função a princípio" em um grupo sinérgico de funções[59]. Os cinco pontos de Le Corbusier parecem convergir para esse estado, pois representam, conscientemente, a síntese de antagonismos do novo sistema construtivo do concreto armado em uma aparência de unidade tecnológica. Dessa maneira, o concreto armado sob a sistematização do Método Hennebique se converteria em um material não apenas moderno, mas modernista. Assim, adquiriria um outro conjunto de significados: o

---

[58]. Um exemplo de sistema construtivo em concreto armado à época que não apresentava um grau tão alto de interdependência e sistematização entre as partes envolvidas é o sistema *tilt slab*, de Irving Gill, que consistia em erigir grandes paredes pré-moldadas de concreto armado do chão para a posição final do edifício.

[59]. *"[...] differentiation is possible because, in a conscious and calculated manner and in view of a necessary result, it enables the integration of correlative effects of the global functioning into the functioning of the ensemble, effects which had until then been more or less corrected by palliatives that were separate from the principle function."*, tradução nossa.

de um grupo sinérgico de funções, próprio do alinhamento da arquitetura à concretude técnica dos objetos que a cercavam como modelo.

Como Simondon (2017) explicitou, os objetos não precedem o avanço técnico e nem arrastam forçosamente consigo a tecnologia através dos tempos, mas se materializam a partir dela e da possibilidade de aproximação da produção com o modelo científico ideal. É isso que torna possível a existência do objeto como produto estrito da técnica. O objeto não surge e dá à luz espontaneamente seu sistema tecnológico. O movimento de se pensar a progressão do objeto à concretude técnica é o que o origina, e isso inclui suas possibilidades produtivas. Na arquitetura da virada do século, isso era bastante evidente através da linguagem altamente ornamental e elaborada da construção em concreto armado que precedeu a adoção desse material como veículo do modernismo: apenas daí a arquitetura poderia partir em direção à "estética do engenheiro" que Le Corbusier descreveu.

A forma que emergia como caminho evidente para a arquitetura e para a produção do espaço no século XX parecia derivar, portanto, de ordens imanentes; de estruturações internas do objeto. Para Baudrillard (1972), como observamos, a ideia de progresso contida no objeto técnico representava seu alheamento da humanidade: operava em esferas dissociadas da experiência prática das coisas. O componente inexato e contingente característico da construção tradicional daria lugar a outro processo: as permutações internas que serviam de reforço ao sistema técnico já estabelecido por condicionantes alheias à experiência do objeto.

Uma formulação estética que não apenas demandasse, mas que também se originasse de certo ascetismo técnico, como explicitado em *Ornamento e Crime* (Loos, 1962b), não parecia poder ceder espaço algum ao mundo de contingência, individualidade e interpretação representados pelo ornamento e pela construção tradicional. Isso se deve ao fato de que, no embate entre a coerência da técnica e a [in]coerência da vida social dos objetos, duas abordagens possíveis emergem (Simondon, 2017).

Na produção pré-industrial, representada nos textos de Le Corbusier e Adolf Loos pelo ornamento, o ato de produzir o objeto era, intencionalmente ou não, manifestação de uma contingência interna e de um mundo intelectual próprio do indivíduo que o produziu. Por conta de sua modalidade de produção, não havia tipo científico ou padrão a ser seguido de forma estrita, e o objeto correspondia a um sistema aberto de requisitos a serem atendidos e mediados por interpretações individuais das condições de suas demandas.

Nos objetos técnicos, pelo contrário, o atendimento ao tipo ideal científico, inatingível em sua totalidade por sua natureza abstrata e alheia, demandou que os fatores extrínsecos ao objeto não se sobrepusessem à sua organização interna. O objeto técnico, síntese abstrata da relação social da técnica que possibilitava a dita estética do engenheiro e dos objetos cotidianos, só era possível, portanto, através da estabilização de tipos ideais. O objetivo do progresso tecnológico, portanto, é aproximar ao máximo o objeto de seu modelo científico, através do controle da produção. Isso se dá necessariamente por aproximação, pois o modelo teórico só existe, evidentemente, em um domínio ideal altamente abstrato e inatingível: quanto mais próximo de seu modelo científico, mais concreto é o objeto técnico.

O esforço de Le Corbusier e de Adolf Loos de posicionar os edifícios lado a lado com objetos técnicos, como navios e aviões, malas, barbeadores, cerâmicas industrializadas etc., revela o ímpeto de submeter a arquitetura aos mesmos processos de desenvolvimento formal que os originaram. Esse foi um chamado por coerência. Se a demanda por coerência nas últimas décadas do século XIX dizia respeito à necessidade de um sistema estético novo e coeso, nas primeiras décadas do século XX isso foi encontrado na coerência tecnológica como razão de existir do objeto técnico.

O problema posto por Loos e Le Corbusier era, portanto, um problema típico do objeto técnico. No lugar de conciliar e negociar conflitos estéticos, fazê-los convergir em uma nova coerência tecnológica. Recuperemos, então, o conceito que Curtis (1983) atribuiu às obras dos arquitetos que pareciam avançar a disputa estética da Arquitetura europeia no fim do século XIX. A “unidade imaginativa” que Curtis observou na arquitetura de Labrouste sugeria a agregação de incoerências em direção a um modelo de tecnologia mais elevado; e seu caráter imaginativo denotava que a delimitação desse modelo à época ainda era algo impronunciável pelos arquitetos.

Com o tensionamento das incoerências entre a experiência da modernização e o estado da construção na virada do século, a enunciação clara do problema seria inevitável. Assim fizeram alguns anos depois Loos e Le Corbusier para a proposição de uma arquitetura não apenas moderna, mas modernista: uma nova forma, coesa e imperturbável pela contingência humana, cuja missão de refletir era propagar a experiência da modernidade através da matéria edificada.

4.3.HABITAR ATRAVÉS DA FERRAMENTA

Le Corbusier (1925, p. 73) argumentou que "uma casa é uma máquina de morar"[60]. Naturalmente, essa afirmação implica a hipótese de que a atividade de habitar é resultado da resolução de um problema técnico. Máquinas são ferramentas, materializações da mediação tecnológica entre uma necessidade humana e sua satisfação, e a analogia entre a atividade da arquitetura e os objetos utilitários é, como vimos, um dos fios condutores de *Por uma Arquitetura*.

Eisenman (1984) argumentou que a manifestação de modernidade na arquitetura, ou a proposição de um valor diferencial em relação ao passado, se apoiava na elevação da ideia de função ao *status* de proposição originária das formas. Se considerarmos como exercício crítico a possibilidade de que a casa seja uma máquina de morar, a necessidade que o edifício pretende mediar também possui determinação teleológica e funcional, como qualquer atividade viabilizada por ferramentas.

Como analisamos anteriormente, Le Corbusier (1925, p. 105) propôs que as casas fossem produzidas em série, como um carro, de modo que suas formas fossem depuradas pela progressão do objeto em direção à coerência tecnológica. Com isso, precisamos delimitar de qual modelo abstrato de casa o arquiteto pretendia se aproximar: o modelo da "máquina de morar" era, justamente, seu fim. Voltemos, dessa maneira, ao primitivismo. Le Corbusier (1925, p. 53) descreveu como o ser humano primitivo operava sobre seu ambiente para produzir abrigo:

> O homem primitivo parou sua charrete, ele decide que aqui será sua terra. Ele escolhe uma clareira, ele derruba as árvores mais próximas, ele nivela a terra ao redor; ele abre o caminho que o ligará ao rio ou àqueles de sua tribo que ele acabou de deixar; ele afunda os postes que sustentarão sua cabana. Ele a cerca com uma paliçada em que ele dispõe um portão. O caminho é tão reto quanto lhes permitem suas ferramentas, seus braços e seu tempo. Os piquetes da sua cabana descrevem um quadrado, um hexágono ou um octógono. A paliçada forma um retângulo cujos quatro ângulos são iguais,

[60]. *"Une maison est une machine à habiter."*, tradução nossa.

> retos. A entrada de sua cabana está no eixo do perímetro cercado — e a porta do cercado faceia exatamente a porta da cabana.[61]

Essa descrição, como a de Abbé Laugier, era evidentemente mais anedótica e criativa que o que as evidências históricas e arqueológicas permitiam que Le Corbusier deduzisse a respeito das origens da arquitetura. No entanto, o arquiteto descreveu esse processo, a constituição primitiva do abrigo, como a origem da Arquitetura. Essa gênese, portanto, seria fruto da necessidade humana de proteger o que considerasse sagrado: o centro da cabana primitiva de Le Corbusier, local privilegiado, abrigava o altar.

Disso, Le Corbusier extraiu o tipo arquitetônico primordial. Nesse esquema, reconheceu o surgimento da planta de uma casa ou de um templo, o que considerava equivalentes como arquétipos primitivos de abrigo. A ideia de abrigar, portanto, era uma ideia indissociável da própria gênese da arquitetura, uma ideia "constante" desde o início da humanidade (pp. 53-55). Como observamos anteriormente, o arquiteto havia enunciado isso de maneira direta: "A maioria dos arquitetos não se esqueceram atualmente de que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que ela é função direta dos instintos humanos?" (Le Corbusier, 1925, p. 55)[62].

O ato de fixar abrigo em um local definido, portanto, seria o gesto arquitetônico fundacional, a criação de um universo próprio destacado do mundo exterior. Evidentemente, não havia na ilustração de Le Corbusier pretensões ulteriores à retórica de sua proposta de arquitetura modernista. No entanto, ela delimitou algo importante: a primeira manifestação do ser humano como produtor de arquitetura seria fixar-se sobre terra, ou morar. Por isso, provavelmente, *Por uma Arquitetura* equiparou os arquétipos do templo e da casa — fixar-se sobre a terra constituía um novo *cosmos* em relação ao mundo extrínseco; constituir um novo *cosmos* associado à terra produziria o habitar.

Se Le Corbusier enxergava nas obras da engenharia e nos objetos industrializados a resolução de problemas postulados à tecnologia pela vida moderna, faltava enunciar o

---

61. *"L'homme primitif a arrêté son chariot, il décide qu'ici sera son sol. Il choisit une clairière, il abat les arbres trop proches, il aplanit le terrain alentour; il ouvre le chemin qui le reliera à la rivière ou à ceux de sa tribu qu'il vient de quitter; il fonce les piquets qui retiendront sa tente. Il entoure celle-ci d'une palissade dans laquelle il ménage une porte. Le chemin est aussi rectiligne que le lui permettent ses outils, ses bras et son temps. Les piquets de sa tente décrivent un carré, un hexagone ou un octogone. La palissade forme un rectangle dont les quatre angles sont égaux, sont droits. La porte de la hutte ouvre dans l'axe de l'enclos et la porte de l'enclos fait face à la porte de la hutte"*, tradução nossa.

62. *"La plupart des architectes n'ont-ils pas oublié aujourd'hui que la grande architecture est aux origines mêmes de l'humanité et qu'elle est fonction directe des instincts humains?"*, tradução nossa.

problema posto à casa. Frente à falta da concepção básica de habitar, deveria haver "uma casa: um abrigo contra o calor, o frio, a chuva, os ladrões, os curiosos. Um receptáculo de luz e de sol. Um certo número de compartimentos designados para a cozinha, para o trabalho, e para a vida privada" (Le Corbusier, 1925, p. 89)[63].

Adiante, Le Corbusier (1925, p. 94) afirmou que "a casa é feita para ser habitada"[64]. Esse era, portanto, o anúncio do problema objetivo da Arquitetura, que havia sido disperso ao longo da história pelo distanciamento do seu arquétipo. O problema tecnológico postulado à arquitetura pela modernização, portanto, era o problema básico que supostamente havia orientado a construção de edifícios desde os primórdios da humanidade, mas atualizado para o novo século.

Loos, por sua vez, afirmou em *Architektur* que "apenas uma parte bastante pequena da arquitetura pertence à arte: o túmulo e o monumento. Todo o resto, tudo que serve a um propósito deve ser excluído do domínio da arte" (Loos, 1962a, p. 315)[65]. Não apenas limitado aos objetos que observou surgir em resposta às demandas da vida moderna, o arquiteto também considerava dessa maneira o espaço construído. O edifício também possuía uma proposição utilitária, dissociada do que Loos identificou como o individualismo, a turbulência estética e a falta de orientação útil associadas à gênese da obra de arte.

A orientação utilitária do edifício para Loos, no entanto, era associada a certo tipo de honestidade quanto ao problema que se postulasse à arquitetura. Broadbent (2008) afirmou que o aspecto básico de um edifício concebido teleologicamente, estabelecido a partir do objetivo que pretende cumprir, é tentar evidenciar através das formas o que nele se passa. Como já observamos, esse regime indica também uma lógica de existência típica da ferramenta: a mediação direta entre a formulação de determinada necessidade humana e sua resolução através da técnica.

Sobre a direcionalidade implacável entre uma necessidade e seu suprimento, algo a ser não apenas praticado, mas evidenciado como verdade na forma, Loos postulou:

---

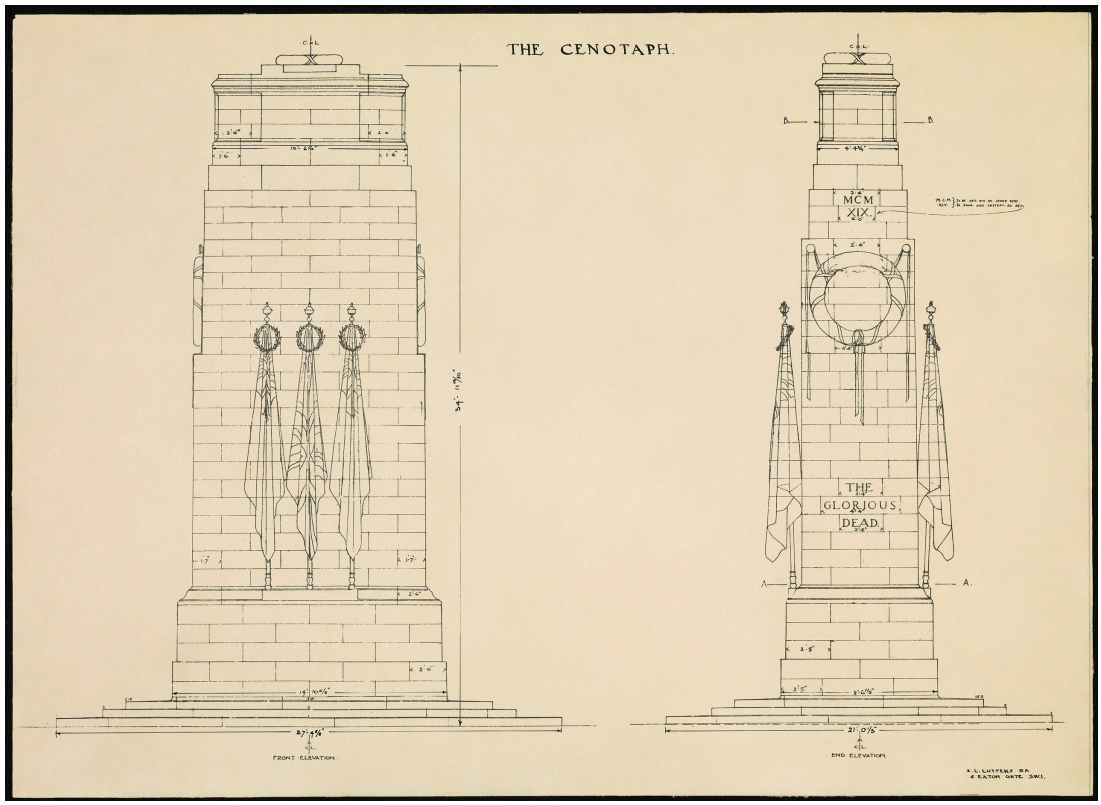
63. *"*Une maison*: un abri contre le chaud, le froid, la pluie, les voleurs, les indiscrets. Un réceptacle de lumière et de soleil. Un certain nombre de cases affectées à la cuisine, au travail, à la vie intime."*, tradução nossa.

64. *"e) Une maison est faite por être habitée."*, tradução nossa.

65. *"Nur ein ganz kleiner teil der architektur gehört der kunst an: das grabmal und das denkmal. Alles andere, alles, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen."*, tradução nossa. A edição na língua inglesa (Loos, 2010) ignorou a palavra *das Grabmal*, traduzindo o trecho para *"Only a tiny part of architecture comes under art: monuments. […]"*.

> A arquitetura suscita sensações nas pessoas. Portanto, a tarefa dos arquitetos é enunciar essas sensações. A casa deve parecer acolhedora; o quarto, confortável. O tribunal deve se apresentar como um gesto ameaçador ao vício secreto. O banco deve dizer: aqui seu dinheiro está bem guardado por pessoas honestas. (Loos, 1962a, p. 317)[66]

Figura 23: O cenotáfio de Edwin Lutyens, de 1920, em Londres, Reino Unido.



Fonte: Wikimedia Commons

Na contramão dessa lógica, Loos identificou a arte, que considerava produto de uma gênese dissociada de necessidades. Enquanto isso, o edifício satisfaria, por princípio e razão de existência de objeto utilitário, a algum requisito ou problema a ele postulado:

> A obra de arte é trazida ao mundo sem que haja uma necessidade para ela. A casa satisfaz uma necessidade. A obra de arte possui responsabilidades perante ninguém; a casa, perante todos. A obra de arte quer arrancar as

66. *"Die architektur erweckt stimmungen im menschen. Die aufgabe des architekten ist es daher, die stimmung zu präzisieren. Das zimmer muß gemütlich, das haus wohnlich aussehen. Das justizgebäude muß dem heimlichen laster wie eine drohende gebärde erscheinen. Das bankhaus muß sagen: hier ist dein geld bei ehrlichen leuten fest und gut verwahrt."*, tradução nossa.

> pessoas de seu conforto. A casa deve servir ao conforto. (Loos, 1962a, pp. 314-315)[67]

A prática de ornamentação e a figura dos estilos, metonímias para arquiteturas não-alinhadas à modernização, perpetuava o estado de confusão estética que Loos e Le Corbusier identificaram à época. Loos, especificamente, criticou o termo "arte aplicada", tradicionalmente associado ao ornamento, pois acreditava firmemente na impossibilidade de se conciliar arte com objetivos funcionais. O atraso representado pelos estilos e pelo ornamento, portanto, era a obstrução do curso supostamente natural da evolução cultural das sociedades: deixar que os objetos, incluindo os edifícios, seguissem seu curso em direção à honestidade funcional da ferramenta.

Figura 24: O "quarto purista" da Maison La Roche, projetada por Le Corbusier entre 1923 e 1925 em Paris, França.

Fonte: Fondation Le Corbusier

67. *"Das kunstwerk wird in die welt gesetzt, ohne daß ein bedürfnis dafür vorhanden wäre. Das haus deckt ein bedürfnis. Das kunstwerk ist niemanden verantwortlich, das haus einem jedem. Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen."*, tradução nossa.

Como observamos no início deste texto, não há razão para crermos que a arquitetura participe de um regime de existência especial, apartado das relações produtivas, simbólicas e socioeconômicas que dão forma a todos os outros objetos ao seu redor. Considerando essas observações, lembremos da denúncia de Le Corbusier de que o ser humano não haveria até aquele momento construído edifícios orientados para o atendimento de suas verdadeiras demandas.

Atender a essa condicionante como Le Corbusier a postulou dependeria da capacidade da arquitetura de assim entender, formular e produzir o objeto arquitetônico. A partir do reconhecimento da estruturação do modo de existência dos objetos técnicos, surgiu, então, a necessidade anunciada por Loos e Le Corbusier de substituir os "velhos instrumentos" que mediavam a gênese do objeto arquitetônico, o anseio pela resolução do abrigo como problema tecnológico.

Entender a arquitetura como instrumento ou ferramenta explicita a aproximação entre edifício e objeto técnico: para Le Corbusier, a ferramenta era objeto de seleção e de aperfeiçoamento: acumulava em sua forma corrente todo o esforço e o trabalho de mediação de necessidades das épocas passadas. O tipo, derivado desses mesmos processos técnicos, era expressão direta e imediata do progresso que se anunciava. Produzir edifícios dependia de instrumentos atualizados em uma cadeia técnica sucessória e cumulativa, e era necessário, portanto, posicionar a arquitetura nessa genealogia tecnológica até então restrita aos objetos industriais.

Como Heynen (1999) notou no contexto específico de Adolf Loos, isso faria com que a arquitetura pertencesse ao domínio da cultura, ou ao fluir supostamente natural dos estados de evolução estética descritos em *Ornamento e Crime* e *Por uma Arquitetura*. Destacada da arte, especialmente da arte "aplicada" do ornamento, a arquitetura poderia se voltar para seu objetivo originário: mediar necessidades humanas básicas. Aplicar arte ao domínio da arquitetura e dos outros objetos-ferramenta significaria, portanto, obscurecer sua honestidade funcional, atrasar a mediação do problema tecnológico que se propunha atender. A casa era algo autoevidente (Heynen, 1999, p. 95), pois sua origem e seu fim foram precisamente delimitados através do mito originário da arquitetura postulado por Abbé Laugier e, depois, por Le Corbusier.

Ao criticar a falta de relação entre os elementos construtivos, Le Corbusier criticou também a falta de orientação teleológica da arquitetura à época. Indicou, dessa maneira, o papel modernista de corrigir a fissura entre as novas formas da construção e a necessidade de coerência técnica na arquitetura do novo século. Se não havia objetivo e relação entre as partes da construção, ambos só seriam alcançados através de uma modalidade de arquitetura capaz de desenhar uma relação de reciprocidade típica do objeto técnico, ainda que apenas como retórica.

Figura 26. Um Elfenbeinhumpen, provavelmente similar ao que aterrorizava Adolf Loos.

Fonte: Pinterest/Invaluable

Isso significaria, por fim, engendrar na arquitetura a racionalização teleológica necessária à produção que visa o modelo científico. Para isso, seria necessário posicionar o arquiteto como intérprete legítimo do arranjo estético imposto pelo mundo moderno-industrial. A gênese teleológica do objeto, portanto, deveria se opor à suposta contingência,

resultante de arquiteturas que, até então, haviam se alinhado a outras lógicas de produção senão a moderna. Em outras palavras, não haveria lugar ou sentido para o ornamento ou para o trabalho de construção tradicional em uma arquitetura que se comportasse como objeto técnico dentro desse regime de existência. Há uma oposição clara ao modo de produção tradicional dos objetos e do espaço, algo que admitiria a participação de conceitos e mitos não representáveis pelas estruturas técnicas típicas da modernização.

Esses aspectos seriam caracterizados exaustivamente como algum tipo de falha moral e de fraqueza na sociedade moderna. Loos revelou, mais do que a rejeição ao que não fosse econômico e moral, a repulsa pelo objeto que extrapolasse o atendimento justo ao seu objetivo: "Falta-nos os nervos robustos que são necessários para beber de uma caneca [de cerveja] de marfim entalhada com uma batalha de amazonas" (Loos, 1962a, p. 305)[68].

Dessa forma, a posição modernista de entender o edifício como ferramenta parece-nos bastante natural, desde que observemos que isso se derivou do modo de existência de objetos técnicos que Simondon (2017) descreveu. Da mesma maneira que o avião era objetivo e justo em seu propósito de voar, paradigma básico de sua gênese como resposta a um problema tecnológico, o edifício deveria ser objetivo e justo em seu propósito de abrigar.

5. CONCLUSÃO

5.1.OBJETOS VERSUS OBJETOS

Como observamos, o modo de existência do ornamento é essencialmente simbólico, em oposição ao regime moderno de valoração dos objetos a partir da eficiência com que atendem uma utilidade a eles postulada. Por esse motivo, Trilling (2001) caracterizou a ornamentação como uma extensão estética do plano funcional realizado nos objetos, e a constituição de uma corrente modernista na arquitetura europeia do século XX a opôs ao regime de utilidade que regia a gênese de objetos industrializados cotidianos e de obras da engenharia.

Baudrillard (1976) argumentou que os objetos propriamente simbólicos, como o ornamento, representam a manifestação concreta das relações ambivalentes de desejo e

---

[68]. *"Uns fehlen die robusten nerven, die dazu gehören, um aus einem elfenbeinhumpen zu trinken, in den eine amazonenschlacht eingeschnitten ist."*, tradução nossa.

suprimento relacionadas à existência social das coisas. Para Baudrillard, se a valoração de um objeto se dá a partir de seu conteúdo simbólico, há transparência das relações sociais que colocam em prática o câmbio entre o sujeito que produz algo e outro sujeito que o recebe.

A esse processo, Baudrillard deu o nome de "troca simbólica": o estabelecimento de um objeto como algo passível de trocado socialmente a partir de seu valor como símbolo. A troca simbólica envolveria, primeiro, separação entre indivíduo e objeto. O objeto é destacado de quem atribuiu a ele algum valor simbólico, seja através de sua seleção como objeto significante ou de sua produção, e é lançado ao olhar do outro. Para que a troca simbólica se conclua eficientemente, é necessário que quem recebe o objeto compartilhe da percepção simbólica de seu valor. A valoração do objeto, portanto, é um processo intimamente ligado à sua troca, conectado às relações estabelecidas e negociadas entre pessoas em sociedade.

Esse regime de troca nos recorda imediatamente da proposta de Mumford (1970) para a questão da precedência aparente da ferramenta como critério cultural decisivo. Se a mediação entre a humanidade e o mundo ao seu redor iniciou-se pelo símbolo, a transformação da matéria em objetos deveria consistir, eminentemente, na perpetuação de valores simbólicos em um substrato durável para sua troca em sociedade. Ou seja, destaca-se um fragmento de interpretação do mundo, um *cosmos* particular, para transmiti-lo adiante: um modo intrinsecamente simbólico de produção e de câmbio de objetos e signos. Assim entendemos o papel da ornamentação na arquitetura até sua destituição. Ademais, esse aspecto é corroborado pela vocação do ornamento de evocar agrupamentos específicos; esquemas de mediação estética típicos deste ou daquele contexto histórico, cultural ou socioeconômico.

Em oposição a isso, Baudrillard conceituou outro tipo de troca cuja relação social não é mais transitiva; não se concretiza a partir da mediação de valor simbólico entre a gênese de um objeto e sua recepção. Enquanto o valor simbólico não fosse mais considerado na valoração das coisas, o objeto adquiriria autonomia: passaria a representar um fim em si, ou a abolição da relação social entre os termos que o trocam. Privado da mediação simbólica antes intrínseca à sua gênese, passaria a se relacionar diretamente com outros objetos, derivando dessa comparação o seu valor.

Baudrillard caracterizou esse processo como a conversão do objeto em mercadoria. Alheio às relações sociais que o valoravam a partir de critérios simbólicos, o objeto adquiriria valor de maneira independente de mediações subjetivas. Assim, não adquiriria seu sentido

através da relação entre a parte que o destaca da experiência e o realiza em matéria e a parte que o recebe, mas através de uma relação diferencial com outros objetos. Dessa forma, se converteria em um signo estabelecido por distinção, autônomo e direto, apropriado, possuído e manipulado como "diferença codificada" (Baudrillard, 1976, p. 37)[69].

Com isso, podemos especular que a crítica ao ornamento, produzido à sombra da reorganização massiva das bases sociais europeias pela modernização no final do século XIX, derivou de certo grau de infamiliaridade e de estranhamento perante a conformação de um objeto tradicionalmente simbólico ao modo de existência da mercadoria. O ornamento que figurava entre os estilos como atraso ou crime dificilmente era produzido por máquina, e a Arquitetura e as artes aplicadas foram duramente criticadas quando se movimentaram em torno dessa conciliação. Apesar disso, busca de Loos e Le Corbusier pela constituição de uma forma modernista é certamente identificável como a tensão entre a arquitetura, até então eminentemente artesanal e mediada através do símbolo, e o potencial estético-produtivo da modernização, materializado pela produção massificada dos desígnios do capital industrial.

Barthes (1977), ao analisar o sistema de significados estabelecidos socialmente em torno dos automóveis, observou que o sentido específico atribuído a eles é constituído pela diferenciação entre variações do mesmo objeto. Há, no lugar do *objeto* automóvel, um *fato* automóvel (p. 31) que reúne diversos sentidos para o objeto através de repetidas comparações entre seus semelhantes. As estruturas que dotam o automóvel de significado, portanto, independem do número, da qualidade ou da quantidade de cópias do modelo que orientou a sua produção, mas estão intimamente ligadas à comparação entre os protótipos e variações possíveis para esse objeto.

Um automóvel vermelho é, a rigor, o mesmo automóvel que outro branco, mas eles se diferenciam através das suas respectivas existências sociais. A diferenciação entre eles, quando há, é estabelecida a nível secundário às ordens que orientaram sua gênese como o *fato* ou objeto técnico. Embora sejam técnica, topológica e teleologicamente iguais, sabemos que o automóvel branco — ou amarelo, por exemplo, em Nova York ou no Rio de Janeiro — é

---

[69]. *"El objeto-signo ya no es dado ni cambiado: es apropriado, poseído y manipulado por los sujetos individuales como signo, es decir como diferencia codificada."*, tradução nossa.

provavelmente um táxi, pois o sinal diferencial dessa cor específica em relação às outras assim foi convencionado pela prática[70].

O *fato* automóvel de Barthes (1977) revela um caráter típico do objeto técnico, pois, como Simondon (2017) observou, objetos técnicos são concebidos dentro de limites estritos que respondem às suas próprias ordens imanentes. Mesmo entre objetos de consumo em massa, como o automóvel ou o barbeador *safety razor* que Le Corbusier louvava, há pouca margem para a atribuição de significados subjetivos ao objeto em si ou para desvios de seu modelo abstrato-científico de produção. Esse é um fato necessário à manutenção de seu estado de mercadoria e de objeto técnico, ao mesmo tempo resistente à subjetividade da troca simbólica e, por isso, capaz de atender a demandas amplas e genéricas da sociedade moderna.

O que fosse contingente, ou externo ao protótipo abstrato da produção, seria necessariamente supérfluo à existência de um objeto técnico. Por isso, a relação que o objeto técnico estabelece com a contingência na produção é negativa (Simondon, 2017, p. 30): quanto mais a produção cede a subjetividades que a desviam do modelo científico abstrato, menos suas formas refletem o justo atendimento ao problema postulado à técnica. Segundo Simondon, portanto, o não-essencial caminharia *contra* o objeto técnico; as características primordiais do objeto, desviadas de seu atendimento a um problema, permaneceriam em servidão ao peso de demandas extrínsecas ao essencial.

O objeto técnico se desenvolve por comparação entre objetos semelhantes — o processo de seleção formal que o Simondon (2017) descreveu como gerador do objeto técnico é um processo de avaliação comparativa de modelos de resolução de um problema tecnológico. Isso faz emergir, no lugar dos objetos, os *fatos* de Barthes. Ademais, como Pinch e Bijker (2012) descreveram, assim são estabelecidos sistemas tecnológicos: através da comparação entre formas e materializações possíveis de soluções para uma aspiração postulada à técnica. Diante da disputa em torno dos protótipos para a resolução do problema proposto, o grupo social relevante elege a mais adequada à satisfação do anseio, aspiração ou desejo que pleiteou à tecnologia.

---

[70]. A favor disso, observamos anedoticamente, por exemplo, que a ascensão da tendência à pintura branca entre veículos particulares em Belo Horizonte correspondeu, *grosso modo*, com o *boom* de aplicativos de transporte individual e a erosão do signo *táxi* na cidade. A partir do conceito de *fato* automóvel, poderíamos especular que isso se deveu à libertação da cor branca de seu papel de diferença significativa entre veículos, imprescindível ao táxi.

Barthes (1977, pp. 34-35) notou que objetos cuja gênese é orientada pelo fim, ou que se referem primeiro à própria função como modelo, adquirem necessariamente seus significados através de sistemas secundários de significação. Ou seja, a camada primária de significação destes objetos se refere à expectativa de funcionamento que os originou, tal como argumentamos a respeito da mediação típica da ferramenta que Le Corbusier pretendia trazer ao campo da Arquitetura. Como Barthes (1977) exemplificou através da resistência dos automóveis à variação na esfera de uso individual, algo também observado por Simondon (2017), a impermeabilidade de um objeto — signo ou material — a critérios subjetivos de produção é algo limitante. Sem o suporte da variação e da multiplicidade combinatória das possibilidades de uso, um objeto orientado por um fim abstrato é constrito. Se o estabelecimento de significados subjetivos é sublevado pela expectativa de atendimento a um modelo abstrato de funcionamento, o objeto precisa da matéria em si para atrelar a ela sentidos secundários.

Por exemplo, a diferença entre o veículo amarelo e o veículo branco é essencial para o destacamento do segundo como participante de um sistema de significação secundário — o veículo branco se refere ao táxi pois o branco se refere ao táxi; portanto o veículo branco se refere ao sistema de significação em que o branco se refere ao táxi. De maneira semelhante, guardada a proporção e o conteúdo ideológico, a diferença codificada através de sua existência social também foi necessário para que o modernismo pudesse emergir como sistema de significados estabelecido pela comparação da matéria.

O caráter de diferença codificada em um sistema de significados é latente na constituição da arquitetura modernista, ou de um protótipo específico dentro do *fato* arquitetura. Seus significados foram estabelecidos, como é bastante evidente, através dos pares dialéticos apresentados de maneira mais persuasiva por Loos e Le Corbusier: selvagem e civilizado, atrasado e moderno, excessivo e econômico. Esses pares, portanto, permitiram que o modernismo operasse através de distinções significativas entre uma arquitetura adequada à modernidade e outras passadas, inadequadas. Se a razão de existência do edifício era o atendimento ao modelo mais básico de sua produção, o abrigo, o estabelecimento de significados diferenciais entre edifícios necessitaria do suporte da matéria para a produção de sentidos de modernidade. Mais precisamente, necessitariam da comparação entre *formas* — tanto da *forma* como manifestação tangível das relações topológicas que compunham o

objeto, quanto sob a visão de que *forma* é o modelo paradigmático que emerge de um conjunto de significados.

A fixação dos significados de uma arquitetura que aderisse à modernização, portanto, se deu por oposição a outras arquiteturas ao nível de sistemas secundários. Se o edifício foi abstraído à sua função mais primitiva de abrigo em detrimento de subjetividades e valores simbólicos, não haveria outro suporte para a atribuição de significados exceto por sua própria matéria: edifícios deveriam ser comparados com edifícios; objetos medidos contra objetos. O que era modernista se constituiu por oposição ao tradicional e, mais profundamente, ao que era considerado apenas moderno. Esses pares dialéticos foram essenciais à formação dos significados do modernismo: o edifício civilizado se constituiu por oposição ao selvagem; o justo se constituiu por oposição ao excessivo; e a economia se constituiu por oposição à prolixidade.

5.2.NECESSIDADE OU TAUTOLOGIA

Se a conversão do objeto simbólico em um objeto medido por diferenças codificadas fez emergir sua autonomia, isso foi conquistado através do esvaziamento da capacidade de gerar sentidos e significados dos agentes que o trocavam. Ou seja: para dar lugar à autonomia do objeto, a autonomia entre os sujeitos que o trocavam através do valor simbólico seria abolida. O objeto, assim, foi lançado indiferentemente à sociedade regimentada descrita por Mumford (1970), o que garantiu a canalização de significados antes particulares em excipientes coletivos, necessariamente genéricos. Dessa forma, erradicar da arquitetura o ornamento, um elemento essencial à sua transitividade simbólica, seria um requisito importante para que ela adentrasse o regime de existência econômica.

Parece-nos uma observação razoável, portanto, a de que a arquitetura modernista precisasse propor suas fontes estéticas em objetos autônomos e plenamente cambiáveis fora do plano simbólico. A necessidade de sistematização que se impõe à arquitetura na virada do século XX emergiu como a necessidade de transportar o campo, tal como foram transportados os outros objetos produzidos pela técnica, para a esfera dos sentidos relacionais de diferença entre signos que dominaria o mundo moderno.

Apesar da grande antecedência de Josiah Wedgwood e de seu esforço de conformação das tendências de consumo às conveniências produtivas da modernidade, podemos identificar essa situação como um quadro típico do século XX. Como observamos a partir de Gramsci, foi na virada do século XIX e no início do século XX que ocorreu a ampliação dessas estruturas de produção a uma escala que ameaçasse as bases sociais tradicionais na Europa Ocidental.

Se a arquitetura modernista buscou no objeto técnico o ingresso no modo de existência propriamente moderno, participar de um mundo destituído de mediação humana significaria submeter-se à ordem social extrínseca da máquina; das trocas destacadas do plano simbólico que proporcionara até ali ao ser humano certo autorreconhecimento social. Para o estabelecimento dessa arquitetura como um caminho inevitável, parece-nos claro que seria necessário revestir sua operação de uma relativa autonomia e de segurança em relação aos seus objetivos.

Para Baudrillard (1976), a separação entre sujeito e objeto na relação de signos diferenciais é uma tautologia: sujeito e objeto não são polos autônomos da troca. Essa separação se presta a reforçar o que o autor caracterizou como a ideologia que serve à racionalização de um sistema de poder. O estabelecimento da experiência da vida moderna como necessidade é, então, o instrumento que funda a compreensão dessas relações como um fenômeno entre dois seres autônomos e separados. Illich (1990), transportando esse fato para o domínio dos objetos tangíveis, caracterizou o quadro como a dependência moderna da humanidade por artigos profissionalmente legitimados e prescritos, plasmados ideologicamente como necessidades sistêmicas e generalizadas a partir de uma face econômica subjacente.

As classificações de sujeito e objeto mediadas pelas necessidades são necessárias para que se sustente essa tautologia. Para Baudrillard (1976), se não há autonomia senão a do próprio objeto, é necessário forjar sua percepção para que se mantenha e se reproduza a ordem social que estrutura as trocas econômicas na modernidade. Para Illich (1990), o relativo suprimento das necessidades postuladas pelas estruturas socioeconômicas da modernização é o que garante sua eficiência como sistema. De fato, ao se estabelecer um par de sujeitos que deem à troca econômica uma face de autonomia humana, sanciona-se também

a estruturação do objeto sob as ordens do sistema produtivo, estético, econômico e cultural vigentes.

Baudrillard (1976, p. 48) observou o caráter milagroso da formulação das necessidades: as pessoas passariam a demandar precisamente o que lhes fosse oferecido. Esse aspecto, para o autor, denotava a ocultação da determinação social interna de determinada ordem produtiva, visto que "para um sistema converter-se em um fim em si, ele deve margear a questão de sua finalidade real"[71]. A naturalização das necessidades envolve, para o autor, certo caráter mítico: elas são formuladas apenas de acordo com o que a ordem social que a coloca em prática considera desejável suprir. Dessa maneira, as necessidades poderiam ser sempre atendidas através do modo de existência vigente que primeiramente as formulou, reforçando-o.

Postular uma necessidade a ser suprida através da modernização é oferecer a ela um suporte ideológico que a justifica; e assim podemos entender a caracterização de Heynen (1999) de modernismo. Mais que mero participante das estruturas sociais modernizantes, o modernismo ofereceu a elas através da arquitetura um suporte ideológico e meios formais de legitimação. Como a arquitetura modernista poderia se situar no novo século em posição legítima, atualizada e relevante à sociedade, senão através da sua inserção nos códigos socioeconômicos do mundo estruturado pelo modo de existência da técnica, supostamente evidentes no avião e na louça não-ornamentada?

Para reproduzir uma ordem social intrínseca à modernização, a arquitetura teorizada por Loos e Le Corbusier deveria revestir sua adesão de relativa autonomia. Desse modo, postular a arquitetura modernista era também oferecer à sociedade a aparência de uma via de participação nos modos de vida do novo século, ainda que demandasse persuasão moral, econômica e estética a favor de sua adoção.

A arquitetura se posicionaria, através da formulação da modernização como fato inevitável ou necessidade urgente da sociedade, como uma faceta de modernidade que deveria ser imposta ao não-arquitetural, ao descivilizado, ao latente ou atrasado. O agente não-arquitetural, por sua vez, devolveria à arquitetura modernista a contraparte de aceitar uma existência unidimensional sob os auspícios do modelo moderno de civilização. Não parecia

---

71. *"Está claro que la petición de principio sobre la que se funda la* legitimidad *de la producción, a saber, que las personas necesitan* a posteriori*, y como milagrosamente, lo que está producido y ofrecido en el mercado […], que esta racionalización forzada oculta simplemente la* finalidad interna *del orden de producción. Todo sistema, para convertirse en un fin en si, debe marginar la cuestión de su finalidad real."*, tradução nossa.

haver necessidade de fato, exceto sua formulação como um nexo natural entre a sociedade e uma visão particular de progresso cultural alinhada à modernização — o estabelecimento da transitoriedade moderna através do dado diferencial em relação ao atraso do passado.

Se considerarmos as consequências disso para a parte persuadida a aderir à modernização, a adesão ocorreria através da participação na ordem social do sistema-mundo moderno, que buscava ampliar o alcance de tais estruturas socioeconômicas ao prejuízo do que havia antes. Ou, como Marcuse (2007) explicitou, ao custo do aplainamento da subjetividade como mediadora da relação entre a humanidade e mundo. Nisso estavam incluídos, naturalmente, o ornamento e a construção tradicional.

Não parecia haver demanda do que era suprido, e a crítica de Loos e Le Corbusier residiu, justamente, nesse fato: a sociedade lhes parecia satisfeita em permanecer sob o modo de existência subjacente à alegoria da ornamentação. O clamor dos arquitetos pela modernidade parece-nos, portanto, um ultimato pela inclusão da arquitetura nas novas ordens socioeconômicas modernizantes após uma sequência de ensaios inconclusivos — ultimato que, se não atendido, prometia ao arquiteto a pena de alheamento da produção do mundo moderno.

5.3.FORMA OU IDEOLOGIA

Ao legitimar-se como fim tanto teleológico, como histórico ou tecnológico, a arquitetura modernista parecia omitir eficientemente seu posicionamento como produto e produtora das estruturas de regimentação técnica da humanidade no século XX. Le Corbusier (1925, p. 80) afirmou que os objetos derivados da seleção formal e da técnica seriam "organismos que tendem à pureza e são sujeitos às mesmas regras evolutivas que os objetos da natureza que suscitam nossa admiração"[72].

A afirmação do arquiteto, entre diversas outras, serviria por contribuir para um regime de naturalidade da ordenação moderna do mundo e da seleção formal do objeto técnico no campo da arquitetura. Para garantir a relevância do movimento modernista europeu como pináculo da linha do tempo da arquitetura, seria necessário formulá-lo, ao mesmo tempo, como descendente legítimo da expressão de um *cosmos* pré-arquitetural, intocado pelos

---

[72]. *"Les créations de la technique machiniste sont des organismes tendant à la pureté et subissant les mêmes règles évolutives que les objets de la nature qui suscitent notre admiration."*, tradução nossa.

caprichos do ser humano; e como tradução direta da técnica modernizante que transformava drasticamente as bases sociais do continente europeu à época.

Sabemos, no entanto, que a arquitetura modernista proposta por Le Corbusier e Adolf Loos não adentrou verdadeiramente os circuitos de produção do objeto técnico industrializado. Curtis (1983, p. 110), ao analisar a *Maison La Roche*, projetada por Le Corbusier em 1923, indicou que a aproximação do arquiteto com a modernização indireta e retórica: sequer os elementos componentes da arquitetura haviam atingido o grau de racionalização produtiva do objeto técnico, visto que as janelas utilizadas na casa *La Roche* eram produzidas sob medida para parecerem industrializadas. Quem as produzia era, provavelmente, o mesmo trabalhador da construção tradicional que Le Corbusier havia denunciado como sinal de atraso na arquitetura. No entanto, fora aplainado de sua relação com o objeto; constrito à relação referencial entre o modernismo e a técnica.

Esse aspecto é evidente também na distinção que Adolf Loos delimitou entre o entalhador chinês e o trabalhador estadunidense. O primeiro carregava em si o signo de sua relação produtiva: era "entalhador". O segundo, alinhado ao progresso e à modernidade, era apenas "trabalhador", genérico e conformado ao alheamento característico da modernidade. Dessa maneira, podemos argumentar que a missão modernista era a de garantir que seu sistema de significados vertesse necessariamente em direção ao sentido de progresso, indiferente ao ingresso efetivo da arquitetura em uma lógica de produção racional e industrializada como Loos e Le Corbusier pregaram.

Barthes (1977) observou, a partir de Louis Hjelmslev, que o processo de semantização dos objetos pode se consolidar em sistemas primários ou secundários de significação, em que determinada expressão, ou objeto, através de uma relação, evoca algum conteúdo. A esse processo, o autor atribuiu o seguinte sistema, condensado na fórmula *E R C*:

E - Expressão — R - Relação — C - Conteúdo

À Expressão, dá-se comumente na Semiologia o nome de "objeto" ,"significante" ou outros, dependendo da abordagem. A Relação, como analisamos anteriormente, é o processo de atribuição de significados aos objetos através de suas existências sociais. O Conteúdo, por sua vez, é o significado, ou a que o objeto remete através da relação de significação. Se

analisarmos a ideia explicitamente declarada por Loos e Le Corbusier de que o edifício deveria refletir o sistema tecnológico que espreitava a Europa à época, temos:

Edifício — Relação — Tecnologia, Modernidade, Progresso…

Como argumentamos, a proposta modernista em questão não acessou diretamente os circuitos produtivos associados ao progresso no início do século XX. Ademais, como também vimos, sua constituição como postulado estético dificilmente admitia modelos de produção fundados em outras condicionantes senão uma abstração radicalmente funcionalista da gênese do objeto como mediador de um problema tecnológico. Com isso, podemos especular que o modernismo não verteu de maneira direta em direção à técnica modernizante do século XX. Em vez disso, referenciou outro sistema de significação associado aos objetos técnicos, cujos significados eram bem mais visíveis e estabelecidos em suas relações sociais, mesmo que fora do campo da Arquitetura ou do território da Europa.

Barthes (1977) descreveu os sistemas secundários de significação como sistemas conotativos: referem-se, em última instância, a outros sistemas de significação, alheios à expressão ou objeto inicial. O autor sintetizou o processo de conotação na fórmula *E R (ERC)*, em que:

E - Expressão — R - Relação — (Expressão — Relação — Conteúdo)

Se analisarmos o sistema de significação proposto pela arquitetura modernista como um sistema secundário de significação, temos:

Edifício — Relação — (Objeto Técnico — Relação — Tecnologia, Modernidade, Progresso, Desenvolvimento Cultural…)[73]

Ambos os sistemas de significação desaguam no mesmo conteúdo: o edifício, através de uma relação social de significação, remete ao progresso, à modernidade, à tecnologia ou ao

---

[73]. Poderíamos, inclusive, estender o sistema *Objeto Técnico — Relação — Desenvolvimento Cultural* em outro sistema conotativo, visto que o significado de progresso tecnológico do objeto técnico está ligado à primazia da ferramenta como sinal de cultura que Mumford (1970) postulou. Teríamos, então, *Objeto Técnico — Relação — (Ferramenta — Relação — Desenvolvimento Cultural)*.

desenvolvimento cultural. Se o modernismo parecia incapaz de transportar o edifício verdadeiramente para os circuitos produtivos que lastreavam o sistema *Objeto Técnico — Relação — Tecnologia, Modernidade, Progresso, Desenvolvimento Cultural…*, o movimento garantiria que o sentido do edifício desaguasse no mesmo conteúdo através da referência ao próprio processo de significação do objeto técnico como evidência de modernização.

Certamente, a proposta modernista não atingiria esse engendramento da arquitetura como evidência do progresso — direta ou indiretamente — através de correntes estéticas que não aderissem ao modo de existência dos objetos técnicos. A relevância do arquiteto, recuperada pelo modernismo, parece ser a autorização para trazer à luz a estruturação técnica do objeto industrializado, e dela extrair a justificativa inabalável para uma nova arquitetura sob a guarda do mundo moderno ou, ao menos, modernizável. Não haveria contingência ou contato sintético e indizível com o mundo, mas sua abstração, sua análise, sua racionalização em códigos a serem decifrados e difundidos por uma classe autorizada a fazê-lo.

Assim, lembramos da questão inicial deste texto: a disputa pela forma na arquitetura à ocasião da virada do século XX. No sentido proposto por Hjelmslev em seu *Cercle Linguistique de Copenhague*, forma é o sistema, o modelo paradigmático a que remete o conjunto de objetos significantes (Barthes, 1977, p. 97). Parece-nos, portanto, que disputar a forma da arquitetura no século XX significava disputar, direta ou indiretamente, a unidade de ideologia apreensível a partir da existência social dos edifícios.

O caso da enunciação do modernismo na arquitetura por Le Corbusier e Adolf Loos a partir do objeto técnico, como vimos, é um caso particular de relações intricadas entre sistemas de significação, transformações socioeconômicas, paradigmas estéticos e tradição. Ou, em outras palavras, um caso paradigmático da disputa pela forma da Arquitetura no século XX.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos argumentar que a eliminação do ornamento da esfera legítima da arquitetura serviu à dissolução de uma modalidade produtiva não-alinhada ao modo de existência da mercadoria. Como analisamos neste texto, a obsessão modernista por posicionar o edifício sob as mesmas estruturas que originariam o objeto técnico corrobora essa hipótese.

Se não houvesse mais objetivo ou relação entre as partes da construção, ou se a arquitetura não pertencesse mais ao seu tempo, isso só seria corrigido através do estabelecimento das aparências de modernidade — significados que apontassem para a relação de interdependência recíproca e para a comodificação características do objeto técnico. Dessa maneira, a arquitetura seria capaz de engendrar uma racionalização teleológica em oposição à suposta contingência dos movimentos anteriores.

Portanto, caberia ao modernismo, o movimento de adesão ao novo como valor diferencial em relação ao passado, interpretar e ordenar o conteúdo da arquitetura sob os códigos necessariamente diferenciais da maioridade da técnica e da estruturação do objeto industrializado. Ao resto do mundo, restaria segui-lo, sob orientação da máquina, ou permanecer no passado como obstáculo à modernização inevitável.

Há diversas obras que abordam as relações que permitiram, incentivaram e se derivaram da comodificação dos objetos, como os escritos de Roland Barthes, Gilbert Simondon e Jean Baudrillard, mas os autores sequer tangenciaram o campo da arquitetura. Como argumentamos ao longo do texto, é improvável que a Arquitetura exista sob um *status* especial, que evite a mesma organização social, econômica e produtiva que despontou como o *status* vigente de configuração da vida humana há um ou dois séculos.

É possível que o vácuo crítico sobre as relações semiológicas entre o edifício e os objetos industrializados tenha contribuído para a perpetuação da ideia de que os edifícios não partilhem das mesmas estruturas que regularam a gênese dos objetos no século XX. Com isso, a interpretação da vida moderna como *necessidade* ou como *inevitabilidade*, características básicas da adesão modernista às estruturas do progresso, perpetua o que Baudrillard (1976) observou.

A autoevidência da proposta estética modernista, ou sua caracterização como consequência natural do progresso técnico na virada do século XX, servem à ocultação da real finalidade do sistema que a originou. Manter assim a arquitetura é o que naturaliza seus processos de trocas e de significação, essencialmente arbitrários, garantindo e ampliando o alheamento de suas relações sociais.

REFERÊNCIAS

AGREST, D.; GANDELSONAS, M. Semiótica e arquitetura. Em: NESBITT, K. (Ed.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). 2. ed ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BANHAM, R. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. Tradução: Izidoro Blikstein. 5. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

BAUDRILLARD, J. **Le système des objets**: La consommation des signes. Paris: Denoël/ Gonthier, 1972.

BAUDRILLARD, J. **The system of objects**. London; New York: Verso, 1996.

BAUDRILLARD, J.; GIRARDIN, J.-C. **La génesis ideológica de las necesidades**. Tradução: Joaquín. Jordá. Barcelona: Anagrama, 1976.

BOESIGER, W. **Le Corbusier**. 6ta. edición ed. Barcelona: Gili, 1985.

BROADBENT, G. Um guia pessoal descomplicado da teoria dos signos na arquitetura. Em: NESBITT, K. (Ed.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). 2. ed ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 141–162.

CASSIRER, E.; GUINSBURG, J. **Linguagem e mito**. 4. ed.; 2. reimpr ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

COHEN, J.-L. **O futuro da arquitetura desde 1889**: Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CURTIS, W. J. R. **Modern architecture since 1900**. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall, 1983.

DELIKT. *In*: **Duden**. Berlin: Cornelsen Verlag GmbH, 2024a. Disponível em: https://www.duden.de/rechtschreibung/Delikt. Acesso em: 03 nov. 2024.

DELIKT. *In*: **DWDS - Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache**. Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2024b. Disponível em: https://www.dwds.de/wb/Delikt. Acesso em: 03 nov. 2024.

EISENMAN, P. The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End. **Perspecta**, v. 21, p. 154, 1984.

FANON, F. et al. **The wretched of the earth**. New York (N.Y.): Grove Press, 2004.

FORTY, A. **Objects of desire**. New York: Pantheon Books, 1986.

FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona: G. Gili, 1981.

GRAMSCI, A. Americanism and Fordism. Em: GRAMSCI, A. (Ed.). **Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci**. Repr. ed. London: Lawrence & Wishart, 2012. p. 277–316.

HEYNEN, H. **Architecture and modernity**: a critique. Cambridge (Mass.) London: MIT press, 1999.

ILLICH, I. **Needs**. [s.l: s.n.].

JENCKS, C. Semiology and Architecture. Em: JENCKS, C.; BAIRD, G. (Eds.). **Meaning in architecture**. London: Barrie & Rockliff the Cresset P, 1969.

JONES, O. **The grammar of ornament**. New York: Van Nostrand Reinhold Co, 1972.

KULKA, H. (ED.). **Adolf Loos**: das Werk des Architekten. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1931.

LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LE CORBUSIER. **Towards a new architecture**. New York: Dover Publications, 1986.

LE CORBUSIER. **Vers une architecture**. 11. ed. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.

LONG, C. Ornament, Crime, Myth, and Meaning. Architecture, Material and Imagined: **Proceedings of the 85th ACSA Annual Meeting and Technology Conference**, n. Association of Collegiate Schools of Architecture, 1997.

LOOS, A. **Architecture**. [s.l.], 2010. Disponível em http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/2a_aula/loos_architecture.pdf. Acesso em: 14 jul. 2023.

LOOS, A. Architektur. Em: LOOS, A. (Ed.). **Sämtliche Schriften**: in zwei Bänden. Wien: Verlag Herold, 1962a.

LOOS, A. Ornament und verbrechen. Em: LOOS, A. (Ed.). **Sämtliche Schriften**: in zwei Bänden. Wien: Verlag Herold, 1962b.

LOOS, A. Vorwort. Em: LOOS, A. (Ed.). **Sämtliche Schriften**: in zwei Bänden. Wien: Verlag Herold, 1962c.

LOOS, A. Ornament and Crime. Em: CONRADS, U.; BULLOCK, M. (Eds.). **Programs and manifestoes on 20th-century architecture**. 19th printing ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

MARCUSE, H. **One-dimensional man**: studies in the ideology of advanced industrial society. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.

MARODEUR. *In*: **Duden**. Berlin: Cornelsen Verlag GmbH, 2024. Disponível em: https://www.duden.de/rechtschreibung/Marodeur. Acesso em: 07 nov. 2024.

MODERNE BAUFORMEN. **Moderne Bauformen**: Monatshefte für Architektur und Raumkunst. Stuttgart: Julius Hoffman Verlag, 1931. v. 4.

MUMFORD, L. **The myth of the machine** / [1]: Technics and human development. New York, NY: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1970.

PEIRCE, C. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PINCH, TREVOR J.; BIJKER, W. E. The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other. Em: BIJKER, W. E.; HUGHES, T. P.; PINCH, T. (Eds.). T**he social construction of technological systems**: new directions in the sociology and history of technology. Anniversary ed ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 2012.

QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. **Perú Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1992.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Em: QUIJANO, A.; CLÍMACO, D. A.; QUIJANO, A. (Eds.). **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**: antología esencial. Colección Antologías. Primera edición ed. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 777–832.

SHARP, D. **Sources of modern architecture**: a critical bibliography. 2nd ed., rev.enl ed. London ; New York: Granada, 1981.

SIMONDON, G. **On the mode of existence of technical objects**. Tradução: Cécile Malaspina; Tradução: John Rogove. First edition ed. Minneapolis, MN: Univocal Publishing, 2017.

SUMMERSON, J. **The classical language of architecture**. Rev. and enl. ed. London: Thames and Hudson, 1980.

TRILLING, J. **The language of ornament**. New York: Thames & Hudson, 2001.

VERBRECHEN. *In*: **Duden**. Berlin: Cornelsen Verlag GmbH, 2024A. Disponível em: https://www.duden.de/rechtschreibung/Verbrechen. Acesso em: 03 nov. 2024.

VERBRECHEN. *In*: **DWDS - Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache**. Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 2024B. Disponível em: https://www.dwds.de/wb/Verbrechen. Acesso em: 03 nov. 2024.