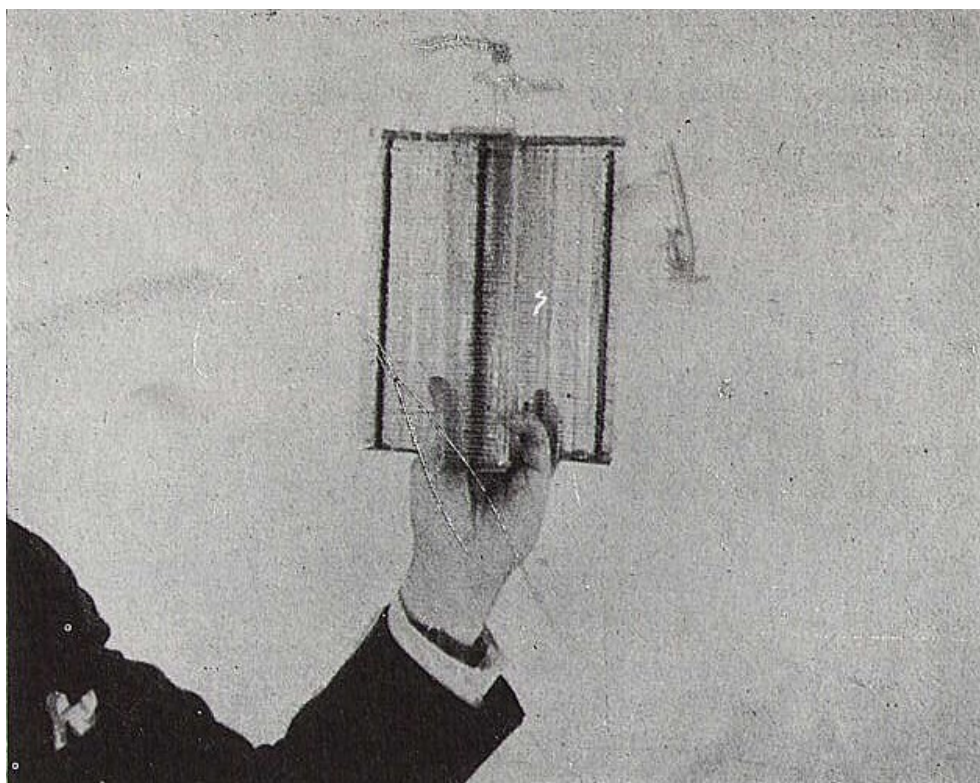


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

LUCIANO DE TOPIN RIBEIRO

**A UTOPIA MAQUINISTA NO URBANISMO E NO CINEMA:
A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO**



Le Corbusier demonstra "O arranha-céu cartesiano"
Fonte: Rem Koolhaas, *Delirious New York*

Porto Alegre
2013

LUCIANO DE TOPIN RIBEIRO

**A UTOPIA MAQUINISTA NO URBANISMO E NO CINEMA:
A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Arq. Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas

Porto Alegre
2013

LUCIANO DE TOPIN RIBEIRO

**A UTOPIA MAQUINISTA NO URBANISMO E NO CINEMA:
A CONSTRUÇÃO DE UM DISCURSO**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Arq. Prof. Dra. Cláudia Piantá Costa Cabral

Arq. Prof. Dr. Rogério de Castro Oliveira

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha

Porto Alegre
2013

A todos que, de alguma forma,
este trabalho possa vir a ser útil.

AGRADECIMENTOS

À Helena, à Sophia e ao Dani

RESUMO

Aprofundar-se no estudo das propostas urbanas elaboradas pelas vanguardas do movimento moderno é, também, desenvolver um raciocínio sobre a relevância da arquitetura enquanto parâmetro de reflexão acerca da sociedade. O período de estudo deste trabalho — os vinte e cinco anos que separam as duas grandes guerras do século XX — representaram para a disciplina da arquitetura — e para os arquitetos — assumir um papel protagonista na forma de pensar (e propor) as cidades. Se o urbanismo, conforme definido por Françoise Choay, é uma matéria elaborada como tal para solucionar o problema específico da cidade maquinista, o urbanismo moderno agrega a este objetivo responsabilidades para com a transformação da sociedade como um todo. As vanguardas intelectuais do início do século XX, entusiasmadas com as possibilidades abertas pela nova realidade de um mundo em rápida transformação, enxergaram na mecanização o catalisador das mudanças sociais que trariam um novo equilíbrio nas relações entre o homem e seu meio. A possibilidade de interpretar todos os aspectos da vida a partir de um processo abstrato e racional parecia apontar o caminho seguro a ser seguido na busca de soluções às condições de vida degradantes nas metrópoles emergentes na nova ordem do capitalismo industrial. Seria através das leis da razão, aplicadas a todas as instâncias da vida, que seria reestabelecida a harmonia abalada pela incompatibilidade entre o novo mundo industrial mecanizado e as estruturas — físicas, culturais e sociais — das cidades existentes. A própria utopia maquinista é, portanto, metropolitana; é na metrópole que as mudanças devem ocorrer e é sobre seus porvires que serão elaborados os argumentos do discurso moderno. O objetivo deste estudo é refletir sobre a estrutura do discurso retórico da Utopia Maquinista no urbanismo e fazê-lo através de um paralelo com o cinema. Em ambos os casos, identifica-se um caráter de urgência e de catástrofe iminente que irá se impor, tanto como consequência dos avanços de um mundo mecanizado, quanto como resultado da incapacidade de se adaptar a ele. O medo — uma falácia retórica — é o argumento no sentido do qual são aplicadas as ferramentas de retórica — *pathos*, *ethos* e *logos* —, que estruturam este trabalho. O capítulo “Pathos — a manipulação das partes” trata da forma como o cinema e urbanismo manipulam os fragmentos no ímpeto de representar, de forma dramática, o todo. Foi através de associações *patéticas* à imagem da máquina que as vanguardas atribuíram valores e significados que deixassem bem claro a sua posição ideológica. Em “Ethos — tábula rasa e ressurreição” são identificadas as condições para que a utopia maquinista fosse posta em marcha. Se, por um lado, a realidade das metrópoles tornava a vida insuportável, fazendo com que a ideia de transformação radical fosse algo plausível e até desejável, por outro lado, vivia-se, desde meados do século XIX, um ambiente de ruptura da ordem socioeconômica vigente com desdobramentos, em muitos casos, traumáticos. “Logos — racionalismo e a metrópole do futuro” tenta dar conta dos planos de intervenção urbana que forjaram a ideia de cidade eficiente, nos termos de Taylor e Ford. É nos Estados Unidos que as vanguardas europeias vão buscar a terra prometida da era da máquina, com seus centros urbanos verticalizados e seus processos de produção em série. A metrópole maquinista propunha-se como cura definitiva para uma sociedade enferma. Um remédio que combinava doses de higiene e integridade estética no combate aos males da insalubridade e do subterfúgio academicista e que contaminava, de forma letal, a cidade-paciente. “Pathos, Ethos e Logos: por uma nova metrópole” apresenta uma nova cidade para um novo homem na forma de uma síntese infalível entre racionalismo e o “espírito da época”, causa e consequência da elevação do espírito humano e a única alternativa possível

ao extermínio. O último capítulo do trabalho trata do herói — a figura-síntese que personifica todos os valores morais e éticos tidos como desejáveis — a serviço de quem a retórica que defende o argumento proposto pela trama é posta em marcha. O “Epílogo” busca identificar traços da personalidade do arquiteto-herói — o autor por trás do discurso — sem, no entanto, pretender uma análise psicológica completa nem tampouco mergulhar na psique de nenhum dos grandes nomes do Movimento Moderno. As características aqui descritas procuram, sim, aproximar autor e discurso, compreendê-lo como agente de transformação social que tinha como principal ferramenta de ação a disciplina da arquitetura.

Palavras-chave: Urbanismo Moderno; Metrópoles e Cinema; Discurso Retórico do Movimento Moderno; Utopia Maquinista.

ABSTRACT

To develop a study into the urban proposals developed by the modern movement *avant-garde* is, at the same time, also to develop the thought about the relevance of architecture as a means of reflection about society. This work's timeframe — the twenty-five years between the two great wars of the twentieth-century — meant to architecture — and for the architects — to take a lead role in thinking and proposing the cities. If urbanism, as stated by Françoise Choay, is a discipline assembled as such with the goal of dealing with the specific problem of the machinist city, the urbanism of the modern movement attaches to this goal the responsibility of changing society as a whole. The intellectual *avant-garde* of the beginning of the twentieth-century, thrilled by the possibilities opened by the new reality in a fast-changing world, saw the mechanization as the catalyzer of the social changes that would bring a new balance to the relation between man and environment. The possibility of understanding each and every aspect of life as a rational and abstract process seemed to point the safe way towards solving the degenerating conditions of the newly-arising industrial metropolis. Through the laws of reason, applied to all instances of life, the harmony — disturbed by the incompatibility between the new mechanic world and the existing structures of the cities — would be restored. The Machinist Utopia itself is, therefore, metropolitan; it is within the metropolis that the changes should take place and it is about this metropolis' future that the modern movement will propose the arguments of its speech. The goal of this study is to reflect upon the structure of the Machinist Utopia rhetoric speech in urbanism and perform it through a parallel with cinema. In both cases converge when structuring their speeches based on urgency and an imminent catastrophe that would take place, depending on which side of the debate one is, either as a consequence of technological advances in a mechanized world, or as a result of one's inability to adapt to it. Fear — as a rhetoric fallacy — seems to be the argument towards which the rhetoric tools that structure this study — pathos, ethos and logos — are applied. The first chapter: "Pathos — the manipulation of parts" deals with the way urbanism and cinema manipulate fragments in order to represent, with dramatic gain, the whole. It was through pathetic associations that the *avant-garde* attached values and meanings to the image of "machine" in order to state its ideological standing-point. "Ethos — tabula rasa and resurrection" tries to identify the conditions for the Machinist Utopia to be put into practice. If, on the one side life in the metropolis was made unbearable, turning the idea of radical transformation into something reasonable and even desirable, on the other side society had gone since mid-nineteen-century through, sometimes traumatic, changes in its social and economic order. "Logos — rationalism and the metropolis of the future" tries to cover the urban plans that forged the "efficient city" in the terms of Taylor and Ford. It is the United States, with its vertical urban centers and production systems, that the *avant-garde* would take as the machine-age promised-land. The machinist metropolis proposed itself as the ultimate cure for an ill society. A remedy that combined doses of hygiene and aesthetic integrity to fight the maladies of academicist subterfuge and insalubrity. "Pathos, Ethos and Logos: towards a new metropolis" presented a new city for a new man as an infallible synthesis between rationalism and "spirit of the time", the cause and the consequence of the uplifting of human spirit and the only possible alternative to extermination. The last chapter of this study deals with the hero, the synthesis of all desirable ethic and moral values, at service of whom the rhetoric that defends the proposed argument is put to work. The "Epilogue" tries to identify the personality traces of the architect-hero — the author

behind the speech — with no intention, however, to perform a comprehensive psychological analysis nor to penetrate into any of the masters' psyché. The characteristics described here try to bring together the author and the speech and understand this author as an agent of social transformation who had, as his or hers main tool, the discipline of architecture.

Keywords: Urbanism of the Modern Movement; Metropolis and Cinema; Rhetoric Speech of the Modern Movement, Machinist Utopia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — <i>Die Strasse</i> , de Carl Grune, Alemanha, 1923 — Berlim acelerada.....	13
Figura 2 — Maquete e plano da proposta para Broadacre City, de Frank Lloyd Wright....	17
Figura 3 — Plano inicial para Hampstead Gardens, Londres, de Raymond Unwin.....	18
Figura 4 — <i>Arrivée d'un train en gare de la Cioat</i> , Irmãos Lumière, 1895.....	21
Figura 5 — <i>Viagem à lua</i> , Georges Méliès, França, 1902.....	24
Figura 6 — <i>Viagem à lua</i> , Georges Méliès, França, 1902.....	24
Figura 7 — Diagrama compositivo em Potemkin.....	27
Figura 8 — Palácio das Nações, Le Corbusier, Genebra, 1925.....	28
Figura 9 — Centrosoyus, Le Corbusier, Moscou, 1929.....	29
Figura 10 — <i>Metropolis</i> — A fogueira onde será queimada a maria-máquina.....	30
Figura 11 — Torre Tatlin, fotomontagem.....	31
Figura 12 — Ilustração em Arquitetura alpina, Bruno Taut.....	32
Figura 13 — Pavilhão de Vidro na Exposição Werkbund, Bruno Taut, 1914.....	32
Figuras 14 e 15 — <i>O gabinete do doutor Caligari</i> , 1920.....	33
Figura 16 — <i>Der Golen</i> , 1920 — Cenários: Hans Poelzig.....	33
Figura 17 — Indústria química, Hans Poelzig, Luban, 1912.....	34
Figura 18 — Grosse Schauspielhaus, Hans Poelzig, Berlim, 1919.....	34
Figura 19 — <i>Algol</i> , de Hanz Werckmeister — Silhueta da cidade.....	35
Figura 20 — <i>Algol</i> , de Hanz Werckmeister — Silhueta da cidade desde o escritório de Robert Herne.....	36
Figura 21 — <i>Algol</i> , de Hanz Werckmeister — Máquina receptora dos raios de Algol.....	36
Figura 22 — Keine.....	37
Figura 23 — Manifesto Futurista.....	40
Figura 24 — <i>L'Inhumaine</i> , de Marcel L'Herbier — A casa do engenheiro, set de Mallet-Stevens.....	41
Figuras 25 e 26 — <i>L'Inhumaine</i> , de Marcel L'Herbier — O carro e o engenheiro.....	42
Figura 27 — Exposição Construtivista, 1921.....	42
Figura 28 — Cartaz “Agitprop”, Vladimir Mayakovsky, entre 1917 e 1922.....	43
Figura 29 — Maquete para uma cidade socialista do futuro desenhada para as celebrações da revolução de outubro em Moscou, Alexander Vesnin e Ludmilla Popova, 1921.....	44
Figura 30 — <i>Aelita, queen of Mars</i> , de Jacov A. Protazanov —Arquitetura marciana.....	46
Figura 31 — <i>Aelita, queen of Mars</i> , de Jacov A. Protazanov —Marte.....	46
Figura 32 — <i>Aelita, queen of Mars</i> , de Jacov A. Protazanov —Figurino.....	47
Figura 33 — <i>Asile Flotant</i> , Le Corbusier, 1929.....	49
Figura 34 — Vila Savoye, Le Corbusier, 1929.....	49
Figura 35 — Croquis de Le Corbusier para o projeto Wanner, Genebra — O novo homem em seu habitat.....	52
Figura 36 — Cetotáfio à Newton, Étienne-Louis Boullée, 1784.....	53
Figura 37 — Falanstério, Charles Fourier, 1822.....	55
Figuras 38 e 39 — <i>Metropolis</i> , de Fritz Lang — Sala de máquinas.....	58
Figuras 40 e 41 — <i>Metropolis</i> , de Fritz Lang — Sketches conceituais.....	59
Figura 42 — <i>Metropolis</i> , de Fritz Lang — A superfície.....	60
Figura 43 — <i>Metropolis</i> , de Fritz Lang — Os subterrâneos.....	60

Figura 44 — <i>Metropolis</i> — O comportamento da Maria-máquina torna-se insuportável para Freder.....	61
Figura 45 — <i>Metropolis</i> — A tensão extravasa.....	62
Figura 46 — <i>Metropolis</i> — Explode a revolução.....	62
Figura 47 — <i>Metropolis</i> — “O mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração”	63
Figura 48 — <i>Just imagine</i> — Nova Iorque em 1880.....	64
Figura 49 — <i>Just imagine</i> — Nova Iorque, 1880.....	64
Figura 50 — <i>Just imagine</i> — Coreografia de despedida dos heróis.....	65
Figura 51 — <i>Just imagine</i> — A vida em Marte.....	65
Figura 52 — <i>Just imagine</i> — Desfecho do filme.....	66
Figuras 53 e 54 — <i>Just imagine</i> , David Butler, Nova Iorque.....	66
Figura 55 — Dreamland, Coney Island Nova Iorque, 1911.....	68
Figura 56 — O Rockefeller Center, um “condensador social”, em construção, Nova Iorque, 1932.....	68
Figura 57 — Dreamland, Coney Island Nova Iorque, 1911.....	69
Figura 58 — Laurel e Hardy e os perigos da metrópole maquinista — <i>We Faw Down</i> , 1928.....	70
Figura 59 — Os britânicos foram os primeiros a utilizarem tanques nos campos de batalha da primeira-guerra, 1914-18.....	70
Figura 60 — A cidade do futuro, Harvey Willey Corbett, 1913.....	72
Figura 61 — Citá nuova, Antonio Sant’Elia, 1914.....	73
Figura 62 — Une ville contemporaine, Le Corbusier, 1922.....	73
Figura 63 — Hochhausstadt, Ludwig Hilberseimer, 1924.....	74
Figuras 64–66 — Metropolis of tomorrow, Hugh Ferriss, 1929.....	74
Figura 67 — Hochhausstadt, Ludwig Hilberseimer, 1924.....	75
Figura 68 — Une cité industrielle, Tony Garnier, 1917.....	76
Figuras 69 e 70 — Construção da Ponte do Brooklyn, Nova Iorque, 1914.....	77
Figura 71 — A máquina de almoçar de <i>Tempos modernos</i>	79
Figura 72 — O vagabundo e a órfã em <i>Tempos modernos</i>	79
Figura 73 — <i>Tempos modernos</i> — Chaplin em uma “sequência de fugazes tensionamentos dos nervos”.....	80
Figuras 74 e 75 — “Imueble-villas”, 1922 e “Maison Citrohan” (plantas), 1920, Le Corbusier.....	81
Figuras 76 e 77 — Glass Skyscraper, Mies van der Rohe, Berlin, 1921 e 1923.....	82
Figura 78 — Tower cities, Auguste Perret, Paris, 1922.....	83
Figura 79 — O Empire State Building em construção, Nova Iorque, 1921.....	84
Figuras 80 e 81 — Dammerstock, Walter Gropius, 1929.....	86
Figuras 82 e 83 — Plan Voisin, Le Corbusier, 1925.....	86
Figura 84 — Paris (Montmartre), 1925.....	87
Figura 85 — Dammerstock, Walter Gropius, 1928.....	88
Figuras 86 e 87 — Siemenstadt, Walter Gropius, 1928.....	88
Figura 88 — Projeto para uma cidade socialista, Ludwig Hilberseimer, 1931.....	90
Figura 89 — Uma cidade de arranha-céus, Ludwig Hilberseimer, 1927.....	90
Figura 90 — Ville Contemporaine, Le Corbusier, 1922.....	92
Figura 91 — Immuebles Villas, Le Corbusier, 1922.....	93
Figura 92 — Croquis para o Centro de Paris, Le Corbusier, 1925.....	94
Figura 93 — <i>Things to come</i> , William Cameron Menzies — Ruínas de Everytown.....	96

Figuras 94 e 95 — <i>Things to come</i> , William Cameron Menzies — Reconstrução da cidade é um processo industrial.....	97
Figura 96 — <i>Things to come</i> , William Cameron Menzies — Everytown: 2036.....	98
Figura 97 — <i>The fountainhead</i> , King Vidor — Uma heroína em êxtase vai ao encontro do arquiteto-herói.....	102
Figura 98 — <i>The fountainhead</i> , King Vidor — O triunfante Howard Roark.....	102
Figura 99 — Sainte Marie de La Tourette, Le Corbusier, 1956.....	107

SUMÁRIO

1 PRELÚDIO	13
1.1 “O MAQUINISMO PERTURBOU TUDO”	14
1.2 URBANISMO.....	19
1.3 CINEMA.....	21
2 PATHOS – A MANIPULAÇÃO DAS PARTES	25
2.1 PARS-PRO-TUTO	27
2.1.1 Catedrais de vidro	31
2.1.2 Velozes e furiosos	37
2.1.3 Construtivismo	42
3 ETHOS — TÁBULA RASA E RESSUREIÇÃO	48
3.1 O RACIOCÍNIO DE COLIN ROWE E FRED KOETTER	50
3.1.1 O homem-tipo	51
3.1.2 O futuro é radiante	52
3.2 CIDADE TOTAL.....	53
3.3 REVOLUÇÃO	55
4 LOGOS – RACIONALISMO E A METRÓPOLE DO FUTURO	72
4.1 A TERRA PROMETIDA E OS ANTECEDENTES HISTÓRICOS	76
4.1.1 O homem e a máquina	77
5 PATHOS, ETHOS E LOGOS — POR UMA NOVA METRÓPOLE.....	85
5.1 WALTER GROPIUS E A CIDADE STANDARD.....	87
5.2 LUDWIG HILBERSEIMER E A CIDADE ESQUEMA	89
5.3 LE CORBUSIER E A CIDADE DAS ALEGRIAS ESSENCIAIS.....	90
5.4 WHICH SHALL IT BE?.....	95
6 EPÍLOGO	100
7 FIM	105
REFERÊNCIAS.....	108

1 PRELÚDIO

Berlim, 1923. Desde a janela de um apartamento, um homem qualquer se inquieta com as luzes da cidade que invadem sua janela. Em um impulso repentino ele decide deixar o conforto de seu lar pequeno-burguês e se aventurar em uma noite na metrópole. Inicia-se uma frenética sobreposição de planos e perspectivas que transformam este homem medíocre em um “caçador de êxtase” em busca de excitação, risco e autotranscedência, percorrendo uma paisagem industrial degradada e ameaçadora. A metrópole do filme de Carl Grune (*Die Strasse* — Alemanha, 1923) é perigosa. O ideal dionisíaco da metrópole transforma-se em frustração e medo.

Figura 1 – *Die Strasse*, de Carl Grune, Alemanha, 1923 — Berlim acelerada



Fonte: tomada do próprio filme — YouTube

Esta imagem, dentre tantas outras possíveis, pode servir para ilustrar o ambiente urbano das metrópoles europeias do início do século XX, sobre o qual agiram os protagonistas da vanguarda do movimento moderno e, mais especificamente, suas propostas de reformulação urbana. No filme de Grune, a cidade é um retrato negativo da racionalização maquinista resultante da industrialização baseada nos modelos de Ford e Taylor. O homem comum da trama é uma projeção intelectual, ao mesmo tempo, do que Colin Rowe (1978 – no livro *Collage City*) relaciona com o “Nobre Selvagem”, o homem primordial posto nu para escrutínio da razão, representativo e justificativo de todas as instâncias humanas — tipificado, e aquele homem arcaico, cujo comportamento a

vanguarda moderna exige que mude, que se alinhe ao novo mundo mecanizado. Nas palavras de Le Corbusier (2004, p. 25): “(...) um matemático, um geômetra e religioso, que acredita em algum ideal gigantesco que o domina e que (ele) poderia alcançar...”. A linguagem do filme, que teve cenários desenhados pelo pintor expressionista Ludwig Meidner, contribui para a visão apocalítica da cidade contemporânea, um lugar de urgências e ameaças.

Para além das ações higienistas — estamos definitivamente diante de um ambiente insalubre e inóspito — o debate sobre a metrópole do início do século XX foi em grande parte travado sob o julgamento das relações do homem com a máquina. Em oposição a uma visão negativa desta relação — as máquinas devorariam as almas humanas oprimidas e alienadas pelas forças invencíveis do capitalismo-máquina, afastando-as do ideal arcaico e pastoril de felicidade — representada amplamente nas distopias do cinema de ficção do início do século, as vanguardas do movimento moderno, intelectualmente entusiasmadas com os assuntos da “razão” (seja ela o meio através do qual o espírito se elevará ou o próprio estado máximo desta elevação), enxergaram no discurso sobre a metrópole maquinista o instrumento para a aniquilação de todos os sistemas — intelectuais, estéticos e morfológicos — vinculados ao passado, que levaria à consolidação de uma sociedade moderna, iluminada e justa, cujo objetivo seria o de “(...) construir agora o que de melhor o futuro irá nos trazer” (ROWE, 1978, p. 11).

1.1 “O MAQUINISMO PERTURBOU TUDO”¹

Deixar de si mesmo’, ‘remover de si mesmo’ um equilíbrio e condições costumeiras, e passar para uma nova condição — são condições efetivas de toda obra de arte.
Sergei Eisenstein²

Há inúmeros paralelos que podem ser traçados entre o urbanismo e o cinema das primeiras décadas do século XX. Pode-se abordá-los como fenômeno de cultura de massas, engajados na disseminação de princípios estéticos e ideológicos — a exposição do Estilo Internacional, de 1932, percorreu os Estados Unidos em lojas de departamentos (SCOTT, 2007, p. 145) — vinculados às mudanças sociais e políticas da época. É possível, também,

¹ LE CORBUSIER. **Precisões**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 37.

² EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 153.

traçar este paralelo desde um ponto de vista puramente estético e artístico, sendo o cinema — para muitos teóricos — a expressão própria da modernidade, cuja linguagem, por natureza, trabalha com sobreposições e compressões do tempo e do espaço; o próprio meio em que o movimento e o impacto — através dos movimentos de câmera e da manipulação de quadros e montagem — eram matéria-prima da expressão artística, ao passo que as propostas urbanas buscavam aproximar a realidade edificada das cidades destas novas formas de percepção: uma nova cidade para novos tempos.

Mas é no entremeio destas possibilidades, no teor de urgência do discurso com que os arquitetos (e teóricos), os roteiristas e os diretores de cinema — e as vanguardas artísticas de um modo geral — se apresentam para o debate sobre o porvir das metrópoles da era da máquina, que parece estar o fio-condutor que torna este paralelo mais rico. Há, tanto nos filmes como nos projetos urbanos, um alto grau de especulação visionária que — apesar de referenciada, de forma mais ou menos direta, em tipos e imagens pré-existentes — trata de representar as possibilidades abertas pela nova realidade industrial. Porém é na representação da mudança, do trauma, por assim dizer, que se revela a crença messiânica destas vanguardas intelectuais em pôr em marcha a utopia maquinista, em trazê-la para o plano do real e em transformar a disciplina da arquitetura em agente central dos rumos sociais, culturais e políticos da sociedade moderna, dotando-a dos valores mais elevados — como o bálsamo que a todos os males cura —, assumindo suas regras como única alternativa de futuro possível: “arquitetura ou revolução” (LE CORBUSIER, 1971, p. 191).

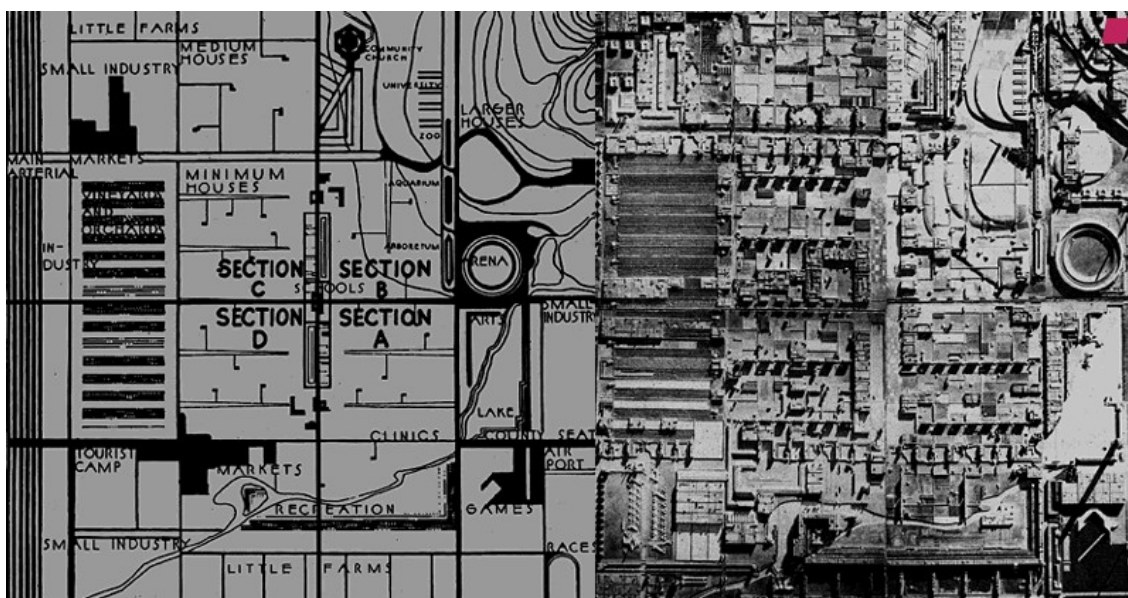
Pode-se ainda, a título de estruturação do raciocínio proposto, traçar este paralelo tendo em vista o discurso retórico daquelas vanguardas — seja do cinema ou da arquitetura — no seu esforço de disseminação da ideia moderna de metrópole maquinista para uma sociedade tão anacrônica em relação às diferenças entre as classes trabalhadoras de Paris ou Berlim e as aristocracias tradicionais destas mesmas metrópoles, quanto às diferenças entre a nova burguesia emergente do capitalismo industrial norte-americano e o proletariado da recém-surgida União Soviética. Além desta estruturação por ferramentas de retórica — *pathos, ethos e logos* —, estão descritos neste trabalho, em ordem cronológica, os filmes selecionados cujos atributos observados atentam para a exemplificação do discurso moderno — visual e/ou ideológico — e sua utilização enquanto meio de difusão do ideário maquinista.

Certamente a seleção de filmes aqui descritos é limitada. Poderiam estar incluídos nesta seleção obras de valor artístico inegável, inclusive superior àquele das aqui apresentadas, caso o objetivo do trabalho fosse o de dissertar sobre a produção cinematográfica do entre-guerras. Os primeiros filmes de Alfred Hitchcock são do período e já anunciavam a maestria com que ele viria a manipular elementos de arquitetura cotidianos, quase comezinhos, como casas, cômodos, escadas, móveis e cidades, até que estes se tornassem insuportavelmente assustadores dentro das tramas propostas. Ou os de Charles Chaplin, que, para além da genialidade como realizador de filmes e ator, figura como um personagem engajado (e pioneiro) no trato do cinema como produto cultural de massas. Filmes como *O gabinete do doutor Caligari* (Robert Wiene — Alemanha, 1920), cujos cenários expressionistas são parte essencial da narrativa, e *The Black Cat* (Edgar G. Ulmer — E.U.A., 1920), através do qual Ulmer destila toda a sua aversão ao movimento moderno, para ele vinculado à destruição da Europa na Primeira Guerra, aproximam-se do paralelo aqui proposto, porém estão desprovidos — ao menos diretamente — do caráter especulativo acerca dos assuntos da cidade. A seleção de obras é, portanto, um recorte com o objetivo de ilustrar um raciocínio. Foram elencados para este estudo filmes cujo caráter especulativo quanto ao futuro da metrópole maquinista é evidente, cuja produção — ou “tipagem” — mostra também, de forma clara, a representação da máquina enquanto agente de transformação da sociedade, e filmes cujo conteúdo ideológico (mensagem) trata de alguma maneira das mudanças radicais que foram apresentadas à sociedade no período de estudo.

Do mesmo modo, uma descrição pormenorizada das propostas urbanas não vinculadas com a vanguarda do movimento moderno, diretamente envolvida no discurso (e na ação) da utopia maquinista, acarretaria na ampliação do foco do trabalho para além das questões aqui propostas. Broadacre City, de Frank Lloyd Wright, é uma proposta antimquinista e, sobretudo, antimetropolitana, a qual, ao passo que se posiciona de maneira semelhante à vanguarda clássica na sua crítica ao congestionamento das metrópoles, concentra seus esforços em estabelecer uma forma genuinamente norte-americana de ocupar o território. Mesmo — e talvez principalmente — aquelas propostas urbanas situadas longe das posições ideológicas extremas, cujas ideias se inseriam dentro de um esquema geral da nova realidade industrial, não aparecem descritas aqui por não ilustrarem de forma tão contundente o caráter de urgência e imposição do qual foi coberto

o discurso intelectual acerca dos destinos da metrópole moderna. Nesta categoria se inserem as propostas de Ebenezer Howard e, posteriormente, as de Raymond Unwin. Se a cidade-jardim de Howard continha na sua proposta teórica elementos de fantasia utópica nos termos da implantação de um modelo totalizante, ela se apresentou viável logo em seguida. Tanto no subúrbio Londrino de Hampstead Garden — projeto de Unwin — quanto nas inúmeras adaptações do modelo inicial da cidade-jardim, que se espalharam pela Europa e, posteriormente, pelo resto do mundo; essa solução mostrou-se útil e, de um modo ou de outro, inseriu-se de forma prática e silenciosa — se comparada com o tom de manifesto que seria utilizado pelos difusores da cidade modernista — na práxis do urbanismo cotidiano.

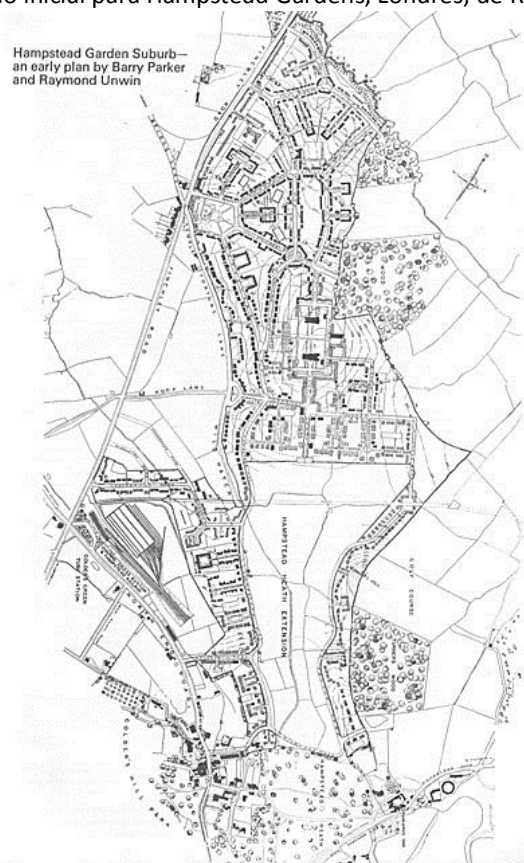
Figura 2 — Maquete e plano da proposta para Broadacre City, de Frank Lloyd Wright



Fonte:

http://www.mediaarchitecture.at/architekturtheorie/broadacre_city/2011_broadacre_model_en.shtml#abb_model

Figura 3 – Plano inicial para Hampstead Gardens, Londres, de Raymond Unwin



Fonte: <http://www.hgs.org.uk/history/index.html>

Ao longo dos vinte e cinco anos que separaram as duas grandes guerras do século XX, o Movimento Moderno estabeleceu suas bases teóricas e intelectuais e construiu uma boa parte dos seus principais ícones — seja na forma de objetos edificados ou de projetos e planos teóricos. As transformações no modo de pensar as cidades e, de uma forma mais ampla, a sociedade como um todo, daí decorrentes, são centrais na elaboração de qualquer raciocínio crítico sobre o presente e sobre o futuro. O objetivo deste trabalho não é elencar ou dissertar sobre as características das propostas urbanas ou dos filmes produzidos durante este período, mas sim apontar os elementos que produziram o discurso convergente, no urbanismo e no cinema de ficção, em torno da urgência pelas mudanças propostas pelo Movimento Moderno.

1.2 URBANISMO

O urbanismo é uma disciplina que surge, enquanto matéria, com “(...) caráter reflexivo e crítico (...)” (CHOAY, s/d, p. 2) e pretensões científicas, com o objetivo de resolver um problema específico: o planejamento da cidade maquinista de forma a lidar com as transformações sociais e econômicas vividas pelas metrópoles europeias ao longo do século XIX. Estas transformações, já a partir de meados daquele século, ganhavam caráter de epidemia: as populações se multiplicavam exponencialmente, e as condições de infraestrutura e salubridade, das quais as primeiras cidades industriais (Londres, Paris e Berlin) dispunham para acomodar tanto as massas proletárias, cuja mão-de-obra impulsionaria o novo capitalismo industrial, quanto os novos programas vinculados a este mesmo sistema (redes de transporte, circulação e abastecimento, grandes áreas para instalação de parques fabris próximas aos centros de distribuição e consumo), eram, do ponto de vista de uma coexistência minimamente sustentável, inviáveis.

A pressão exercida pelos novos sistemas econômicos sobre a realidade urbana maquinista, para Lewis Mumford (1961, em “A Cidade na História”), tem suas origens na formação dos capitais transnacionais, iniciada com o mercantilismo e a perda de noção de comunidade local, com os negócios não mais condicionados à noção de fronteira e com o capital financeiro migrando do consumo mercantil para o acúmulo especulativo e, posteriormente, industrial. A cidade torna-se lucrativa, sujeita às regras da economia e da contabilidade e perde seu caráter autossuficiente, dominada pela propriedade privada especulativa e por mercados cujo ritmo alternado entre períodos de grande demanda e retração forçava a criação de “estoques” de mão-de-obra próximos aos centros urbanos. O complexo urbano, segundo Mumford (idem acima. 1998 é o ano da edição brasileira. 1998, p. 496), era composto de fábrica, estrada de ferro e cortiço, “que poderiam se estender até cem vezes sem que nelas estivessem inseridas quaisquer instituições que o caracterizassem como cidade sociologicamente madura”.

A Paris de Haussmann é uma cidade para o Segundo Império, “(...) se (ela) prejudica a classe operária, choca os estetas passadistas, incomoda os pequenos burgueses expropriados, contraria os hábitos, é, em compensação, a solução mais imediatamente favorável aos capitães de indústria e aos financistas que constituem então um dos elementos mais ativos da sociedade” (CHOAY, s/d, p. 4). A Londres vitoriana, que Dickens

descreve como metrópole de trens e fumaça — desigual e cruel — é a cidade dos novos barões industriais e dos cortiços. Enquanto Berlin, tardiamente, em relação às outras duas, lutava contra uma sociedade retrógrada e desunida para se inserir no mapa da nova economia industrial.

É neste cenário que aparecem as primeiras formulações teóricas acerca do futuro das cidades industriais. Impulsionadas pelo desenvolvimento das ciências — e do raciocínio lógico-científico — aplicadas a todas as instâncias da vida, as primeiras propostas de solução para os descaminhos da cidade maquinista encontraram, segundo Françoise Choay (s/d, p. 5), duas vertentes de pensamento. Uma vertente inspirada em valores humanitários, cujo foco era a higiene e a condição física degradante das classes trabalhadoras, publicava exaustivamente relatórios e pareceres que viriam a culminar com a criação de comissões especializadas e, por fim, em significativas alterações nos regramentos da estrutura física das cidades. Outra vertente, política, concentrava seus esforços em denunciar as consequências sociais, econômicas e políticas da nova ordem de classes, apontando a metrópole industrial — enquanto palco da nova economia — como causa da degradação moral e física das classes menos favorecidas.

Com a pretensão de conjugar estas duas linhas de pensamento, ordenadas na forma de uma disciplina teórico-prática, o urbanismo se estrutura como ferramenta de ação e pensamento sobre os assuntos da nova metrópole. O pensamento de Comte, Saint-Simon, Marx, Engels, entre outros, de maneira mais ou menos explícita, forma uma base teórica para as relações sociais ideais que se dariam no novo ambiente físico proposto nas ideias dos primeiros urbanistas. Do mesmo modo, as transformações morfológicas pelas quais a metrópole maquinista deveria passar seriam o catalizador para as mudanças sociais necessárias.

Está justamente na interdependência entre o pensamento sociológico — e filosófico — e a possibilidade — e certamente a necessidade — de ação no âmbito das cidades emergentes que reside o caráter ideológico inerente da “ciência” urbanismo. Apesar de fundamentadas sobre discursos racionais, com números, amostragens, cálculos, pesquisas e desenhos, as formulações urbanas, fossem elas a favor da sociedade maquinista ou contra, pressupunham um sistema de valores e crenças de caráter pessoal. Eram “verdades” construídas racionalmente sobre paixões e, parece possível a simplificação, polarizadas entre o entusiasmo para com a nova realidade maquinista e um fervoroso ímpeto de

retornar ao passado; ambas objetivadas em inúmeras propostas de modelos para o futuro das cidades. Para Françoise Choay (s/d, p. 50):

Esta objetivação explica-se de um lado por uma situação intelectual nova. A cidade, fato cultural mas seminaturalizado pelo hábito, era pela primeira vez o objeto de uma crítica radical. Tal questionamento não poderia deixar de chegar a uma interrogação sobre os fundamentos. A presença da cidade foi então substituída por ideia sua. E, depois de ter qualificado como desordem a ordem urbana existente, foram feitos esforços para opor-lhe ordens ideais, modelos, que são, com efeito, projeções racionalizadas de imaginários coletivos e individuais.

Por conseguinte, abre-se o precedente para o arbitrário, para o discurso retórico apaixonado e urgente, em um primeiro momento quase ingênuo — verdadeiras peças de ficção utópica —, mas, logo em seguida, assumindo um caráter de proposição ativa e concreta, com consequências práticas sobre o futuro das cidades.

1.3 CINEMA

As 33 pessoas presentes que pagaram um franco para assistir às projeções de *Chegada de um trem a Ciotat* (Irmãos Lumière – França, 1895) testemunharam a primeira projeção da própria metáfora moderna que mostrava a máquina, o movimento e o lugar da nova realidade industrial em movimento. Pela plataforma da gare circulavam homens de casaca e mulheres de vestido armado e chapéu, compondo um cenário de contraste com aquela máquina fumegante que se aproximava.

Figura 4 — *Arrivée d'un train en gare de la Cioat*, Irmãos Lumière, 1895



Fonte: o próprio filme – YouTube

A despeito de suas origens como atração em parques de diversões ou shows de horrores, onde os primeiros planos-sequência filmados mostravam, em plano único, ações cotidianas projetadas diante de plateias extasiadas, o cinema foi lançado pelos intelectuais de vanguarda do início do século XX à condição de manifestação artística própria da era da máquina, cuja mudança radical na percepção da realidade era resultante da manipulação de partes — mediada por sistemas mecânicos e tecnológicos — passíveis de edição (aceleração, retardo, aproximação, distanciamento, etc.) e, principalmente, reprodução. Um filme produzido na Babelsberg de Berlin, com tomadas externas em Paris e nos Alpes, por exemplo. Através de um processo mecânico de montagem, edição e cópia dos seus fotogramas, podia ser exibido em Londres ou Nova Iorque, ou mesmo nos Alpes, desprovido de qualquer traço que o identificasse de forma condicional tanto com os lugares onde houvera sido “filmado” quanto com os teatros onde fosse exibido. Esta natureza ilusória do filme — a obra de arte pronta intangível em sua origem assim como em seu destino — é o resultado do processo de cortes e montagem, de tratar como único o que está separado através da intermediação do equipamento — da máquina — ao ponto de, agora, o “(...) aspecto da realidade livre de equipamentos tornar-se o máximo do artifício; a visão da realidade imediata transforma-se na exceção na terra da tecnologia” (BENJAMIN, 1936³). E Walter Benjamin⁴ prossegue:

(...) pela primeira vez na história do mundo, a reprodução mecânica emancipou a obra de arte de sua dependência parasitária do ritual. A obra de arte reproduzida transforma-se na obra de arte desenhada para a reprodutibilidade. (...) Ao invés de ser desenhada baseada em um ritual, ela passa a ser baseada em uma outra prática — a política.

Torna-se ideológica.

A revolução de linguagem posta pela técnica do cinema, pela câmera habilmente guiada,

³ Transcrição de discurso. BENJAMIN, Walter. **The work of art in the age of mechanical reproduction** (1936). Fonte: UCLA School of Theater, Film and Television; transcrito por Andy Blunden, 1998.

⁴ Idem.

(...) nos assegura um imenso e inesperado campo de ação. (...) Com o close-up, o espaço se estende; com a câmera-lenta, o movimento se estende. A ampliação de uma tomada não torna simplesmente mais preciso algo que, embora visível, fora difuso: ela revela formações estruturais do tema totalmente novas (BENJAMIM, 1936)⁵.

Passíveis de manipulação e carregadas de significados pré-estabelecidos pelo autor.

Da mesma forma a câmera-lenta não apresenta somente qualidades familiares de um movimento — revela neles qualidades totalmente desconhecidas — os quais, muito longe de se parecerem com movimentos rápidos retardados, dão o efeito de singularidade, flutuação, sobrenaturalidade novas (BENJAMIN, 1936)⁶.

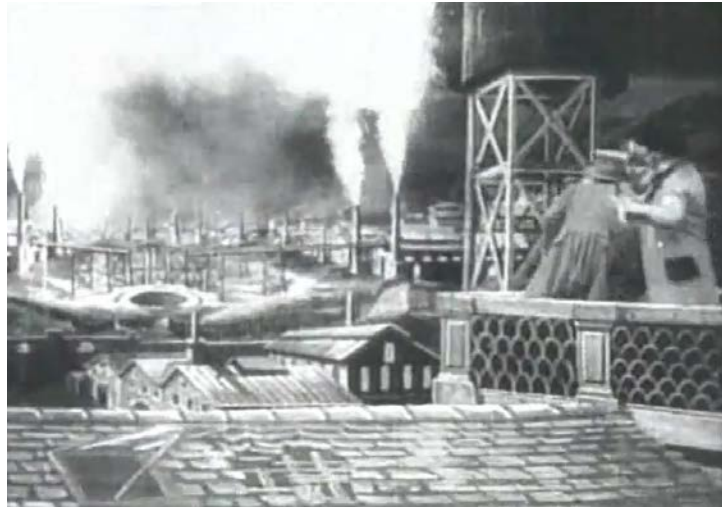
Ou qualquer outro que se imponha no percurso em direção às intenções de um argumento. Assim como a arquitetura, para Benjamin, o cinema implicaria em uma experiência cinestésica, tátil, da qual o espectador tiraria sensações reais a partir de imagens não-reais.

Em *Viagem à lua* (Georges Méliès — França, 1902), um aparato cenográfico repleto de recursos de montagem, efeitos especiais e cenários fantásticos conta a história, ainda em plano único, da conquista da lua. É sobre os telhados de uma Paris medieval e tendo como plano de fundo as chaminés da metrópole industrial que a espaçonave é lançada. Porém não é sem perigos que o plano se viabiliza: explosões, ácido sulfúrico e oposição política ameaçam a aventura e uma natureza fantástica e ameaçadora, habitada por seres hostis, aguarda a chegada dos exploradores. Se na estrutura da linguagem fílmica *Viagem à lua* ainda veicula sua mensagem nos moldes de uma opereta, com cenários estáticos e planos de fundo pintados na frente dos quais os atores circulam em passadiços, escadas e plataformas, no roteiro, na estética e na seleção dos recortes de realidade ao longo dos quais a trama irá encaminhar seu discurso (os telhados da cidade medieval, a estética da máquina fabril, com seus rebites, parafusos, suportes e engrenagens), o filme proclama as possibilidades da nova realidade maquinista.

⁵ Transcrição de discurso. BENJAMIN, Walter. **The work of art in the age of mechanical reproduction** (1936). Fonte: UCLA School of Theater, Film and Television; transcrito por Andy Blunden, 1998.

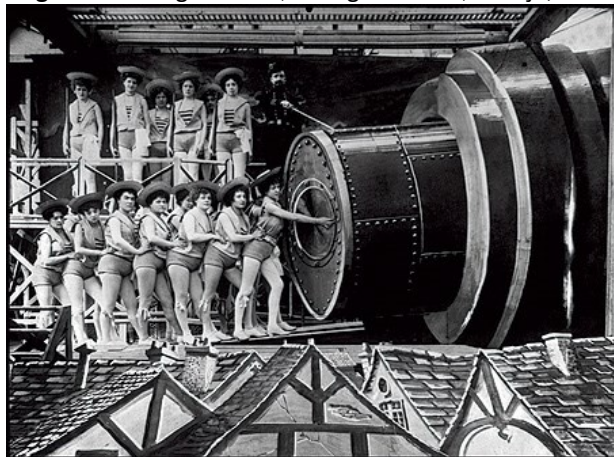
⁶ Idem.

Figura 5 — Viagem à lua, Georges Méliès, França, 1902



Fonte: o próprio filme – YouTube

Figura 6 — Viagem à lua, Georges Méliès, França, 1902



Fonte: Wikimedia

2 PATHOS – A MANIPULAÇÃO DAS PARTES

O pathos (das ferramentas de retórica pathos, ethos e logos, de Aristóteles) mostra seu efeito quando o espectador é compelido a pular em sua cadeira. Quando é compelido a tombar quando está de pé. Quando ele é compelido a aplaudir, a berrar. Quando seus olhos são compelidos a brilhar de satisfação, antes de derramar lágrimas de satisfação... Em resumo, quando o espectador é forçado a sair de si mesmo.
Sergei Eisenstein⁷

Parece interessante — tanto por seu conteúdo teórico e didático, quanto por sua vinculação com a vanguarda moderna — buscar nos conceitos de estrutura da composição fílmica estabelecidos por Sergei Eisenstein características do posicionamento ideológico daquela vanguarda na representação da metrópole maquinista no cinema. Sergei Eisenstein (2002, p. 153) aponta a composição — “(...) entendida como uma lei da construção de uma representação pictórica” — como um dos meios mais eficazes de retratar uma atitude em relação a um fato a ser mostrado, de retratar como o autor se relaciona com este fato e, mais ainda, como ele “(...) quer que o espectador receba, sinta e reaja ao fato retratado” (EISENSTEIN, 2002, p. 15). E segue: “os fatores decisivos da estrutura da composição são tirados pelo autor da base de sua relação com o fenômeno” (EISENSTEIN, 2002, p. 15). São, portanto, ideológicos, e ferramenta potente para uma narrativa focada na difusão de uma ideia pré-determinada.

Assim como Walter Benjamin, Eisenstein (2002, p. 153) também definia o cinema como a formação de uma ideia a partir da fusão de ideias inicialmente independentes e determinava a montagem dos planos isolados em “(...) contextos e séries intelectuais” — a própria seleção dos fragmentos da realidade, os quais, potencializados e dispostos de forma artística, contam a história proposta — como o principal meio para uma transformação criativa da rigidez estática de um quadro em uma narrativa com conteúdo intelectual — a ideia posta em marcha na direção do discurso. Para ele, enquanto uma montagem *orgânica* é narrativa e familiar, uma estrutura compositiva que seja *patética* personifica a relação do autor com o conteúdo e compele o espectador a se relacionar com o conteúdo do mesmo modo. Busca a empatia e o convencimento, a transição de uma condição ordinária para uma condição com qualidades diferentes.

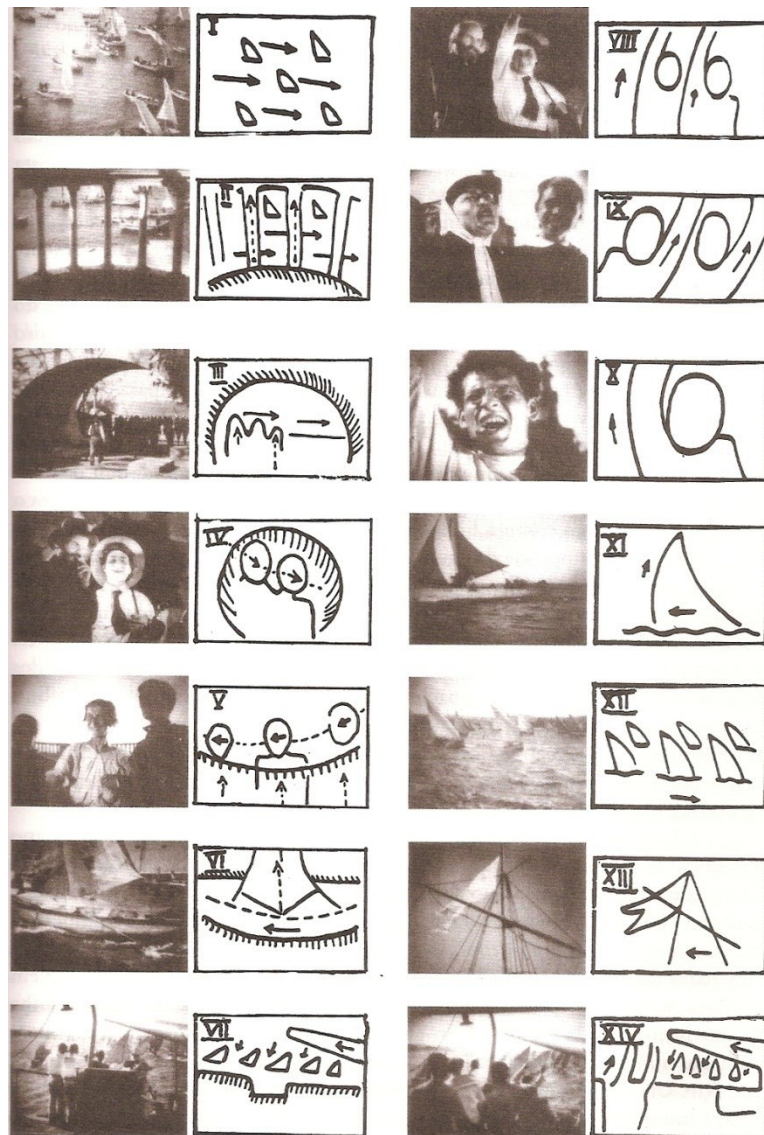
⁷ EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 153.

Para muito além da história contada ou dos recursos tradicionais da dramaturgia, a difusão de uma ideia, do ponto de vista do cinema de Eisenstein, tinha, na composição do quadro isolado, com base em sua geometria, e na montagem destes quadros em uma sequência baseada em regras compositivas, uma poderosa ferramenta *patética*. Em sua teoria do cinema intelectual, cuja base de raciocínio está nesta relação entre estruturas compositivas e *pathos*, Eisenstein (2002, p. 122) ecoa um dos fundamentos do modernismo — principalmente corbusiano — ao declarar:

esta teoria criou para si própria a tarefa de resgatar a plenitude emocional do processo intelectual. (...) Ao transformar o conceito abstrato em forma visível na tela, ela apoderou-se do fluxo de conceitos e ideias — sem intermediários. Sem recorrer à histórias ou enredos inventados, de fato diretamente — através dos elementos de composição da imagem tal como filmados.

Da mesma forma, o “geômetra” corbusiano viveria em uma cidade cuja arquitetura deveria tocar ao coração não pelos seus ornamentos, mas pela perfeita harmonia de seus arranjos formais.

Figura 7 – Diagrama compositivo em *Potemkin*



Fonte: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**, 2002, p. 115

2.1 PARS-PRO-TUTO⁸

Identidade da parte com o todo e, em consequência, a significação igual quando se substitui um pelo outro.
Sergei Eisenstein⁹

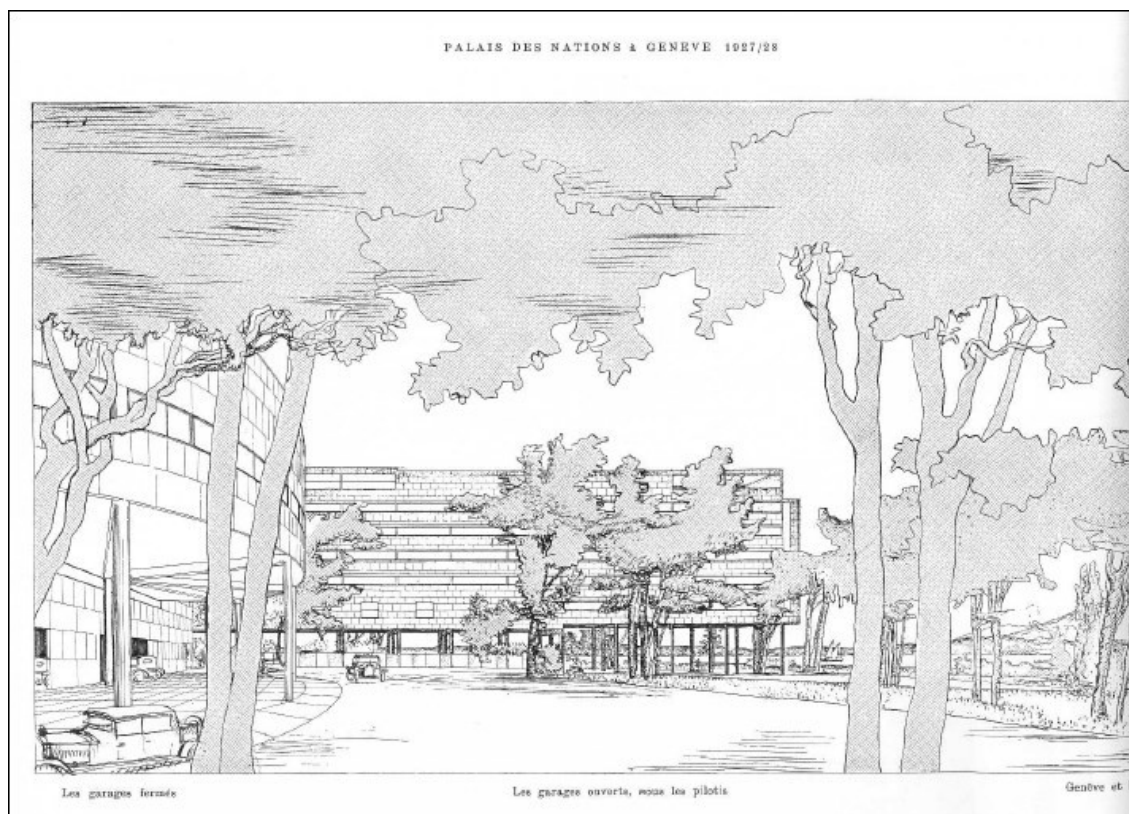
Em *Potemkin*, Eisenstein substitui com ganho dramático a aparição do médico em cena por um close em seu monóculo, fazendo a parte representar o todo, em uma linguagem já não real e discursiva, mas sensorial e intelectual. De forma análoga, tanto os projetos “isolados” dos arquitetos da vanguarda modernista (principalmente as maisons e

⁸ A parte pelo todo.

⁹ EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 127.

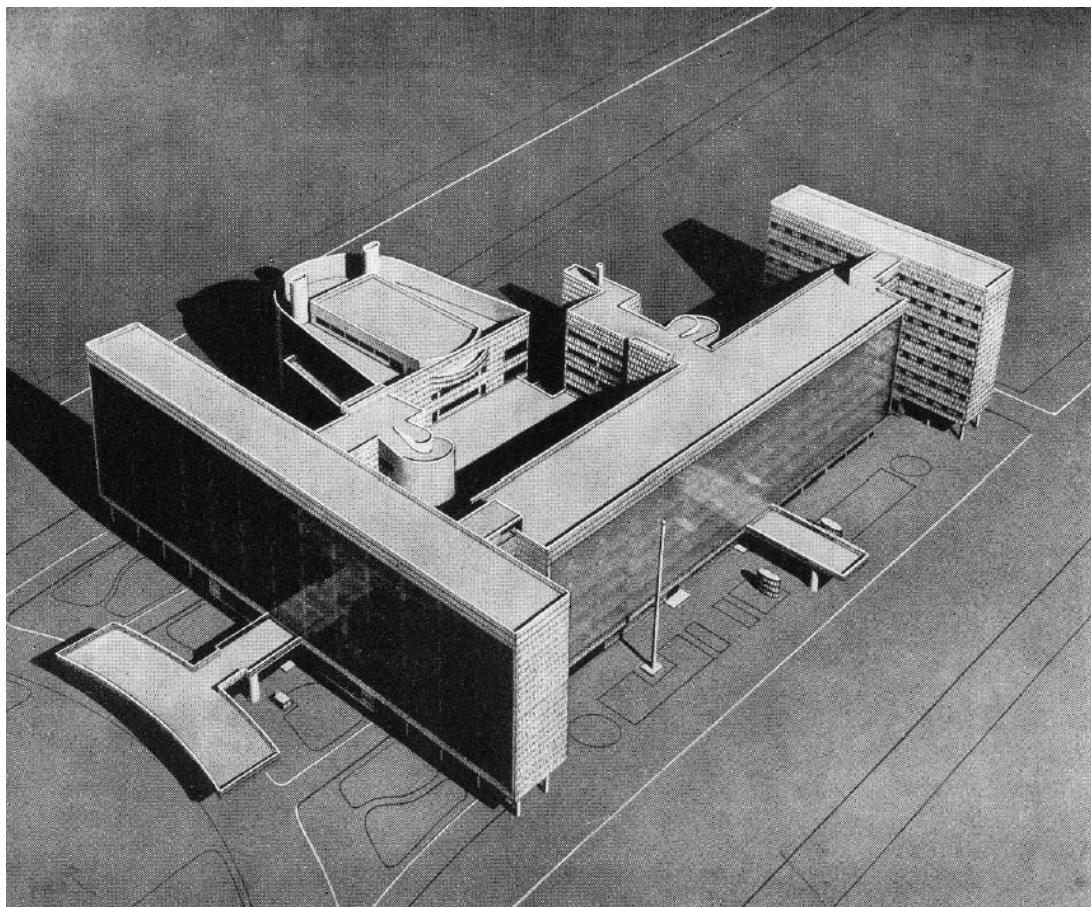
villas de Le Corbusier), que procuravam manifestar no *objet trouvé* todas as regras da nova arquitetura e, em última instância, os valores da nova sociedade maquinista, quanto aqueles em que a condição pré-existente da cidade tradicional (por exemplo, os *grand travaux* de Le Corbusier: o Palácio das Nações, o Centrosoyus, a Cité Refuge e palácio dos Sovietes; ou o edifício sede da Bauhaus de Gropius) deflagravam um diálogo crítico entre o edifício, “com suas formas originais e sedutoras e sua plenitude de significado (...)” (COLQUHOUN, 2004, p. 9) e a cidade — a metrópole moderna tentava se fazer percebida como uma experiência real e completa.

Figura 8 — Palácio das Nações, Le Corbusier, Genebra, 1925



Fonte: LE CORBUSIER. **Obras Completas: 1910-1929**

Figura 9 — Centrosoyus, Le Corbusier, Moscou, 1929



Fonte: LE CORBUSIER. **Obras Completas: 1910-1929**

A representação da máquina nos filmes populares — e também nos chamados “filmes de rua”, cujo discurso versava sobre a composição de imagens reais em detrimento dos aparatos de estúdio — era decorrente da evolução das técnicas da engenharia que modificavam a paisagem da metrópole industrial com edifícios e estruturas à feição de Paxton ou Eiffel. Uma representação forjada em aço, engrenagens e parafusos cuja herança — em termos de uma linguagem compreensível e vinculada com o imaginário comum — parecia estar mais em direção a Henry Sullivan e à escola de Chicago do que às mãos das vanguardas europeias.

Porém a filmografia de ficção elencada para este trabalho, envolvida com o discurso intelectual sobre o futuro da sociedade e alinhada aos principais movimentos de vanguarda artística, lança mão, em primeira instância, de imagens e modelos cujo desenho evoca seus ícones, principalmente quando é preciso representar o desconhecido, aquele elemento-chave do futuro que insere na trama o fator de mudança. São torres Tatlin que se

transformam em máquinas com poderes especiais (ou em fogueiras, nas quais todo o mal será queimado em *Metropolis*), catedrais de vidro que, vistas da janela, denunciam a exploração capitalista e prenunciam um fim trágico para a humanidade, ou ainda casas Schröder, em cujo interior as máquinas fazem os mortos retornarem à vida. De qualquer forma, o foco extremado no detalhe denuncia tanto a força retórica destas imagens quanto uma certa falta de material no presente para representar o futuro como um todo convincente. É através da inserção de elementos representativos do ideário maquinista na narrativa fílmica e da manipulação *patética* (e também *lógica* e *ética*) destes elementos que o cinema de ficção das primeiras décadas do século XX propaga seus discursos sobre a metrópole maquinista e sobre suas visões da sociedade moderna emergente.

Figura 10 — *Metropolis* — A fogueira onde será queimada a Maria-máquina



Fonte: o próprio filme — YouTube

Figura 11 — Torre Tatlin, fotomontagem



Fonte: Wikimedia

2.1.1 Catedrais de vidro

Sem um palácio de cristal a vida se transforma em um enfado.

Paul Scheebart¹⁰

31

Dissidente do Werkbund alemão, insistindo na liberdade de expressão do artista em oposição à “forma normativa” daquele movimento, Bruno Taut (e também Hans Poelzig) está — do ponto de vista urbano — no centro das discussões sobre os caminhos a serem trilhados face à nova realidade metropolitana da Alemanha, em primeira instância, e europeia, de uma forma mais ampla. Bruno Taut elaborou sua proposta de cidade ideal, a dissolução da cidade e o retorno ao campo, formulando um modelo de comunidade rural, concêntrica e radial, onde se dispunham zonas residenciais distinguidas por classes de cidadãos, e em cujo centro estaria a Casa do Céu, feita em vidro, na qual se dariam as reuniões da comunidade e dos governantes. Se do ponto de vista da organização social e morfológica a proposta de Taut decorria em muito de um apanhado de postulados que iam de Charles Fourier a Ebenezer Howard, a Casa do Céu — centralizada e cristalina — iria influenciar diretamente a proposta de Mies van der Rohe para o Arranha-céu de Vidro, de 1922. O edifício em altura, isolado e centralizado, como alternativa europeia ao

¹⁰ SCHEERBART, Paul. *Glasarchitektur*. In: FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 139.

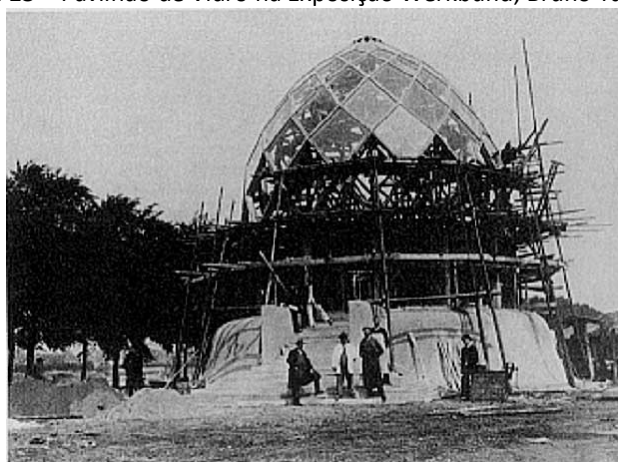
adensamento das metrópoles americanas e seus arranha-céus, evocava as ideias utópicas ilustradas por Taut em *Arquitetura alpina*, propondo um retorno ao agrarismo medieval, cujo centro urbano seria ocupado por uma versão expressionista das catedrais góticas, um retorno aos valores arcaicos agora edificados com as novas técnicas industriais do aço e do vidro.

Figura 12 — Ilustração em *Arquitetura alpina*, Bruno Taut



Fonte: Wikimedia

Figura 13 – Pavilhão de Vidro na Exposição Werkbund, Bruno Taut, 1914



Fonte: Wikimedia

Esta imagem cristalina e, talvez principalmente, a inserção de um edifício monumental com feições do que então se entendia como “futuro” configuraram os principais elementos de representação da metrópole maquinista nos cenários dos filmes alemães do entre-guerras. Tal representação aparece nos cenários de *O gabinete do doutor*

Caligari (Robert Wiene – Alemanha, 1920), *Algol* (Hanz Werckmeister – Alemanha, 1920), *Der Golen* (Paul Wegener e Carl Boese – Alemanha, 1920), cujos cenários foram elaborados por Poelzig, e, posteriormente, *Metropolis* (Fritz Lang – Alemanha, 1927), de forma mais ou menos literal, já bastante influenciada pela visita de Lang a Nova Iorque. No cinema expressionista alemão, as cidades se transformam em personagem da trama, e os cenários adquirem vida. Para Gilles Deleuze (1996, p. 29),

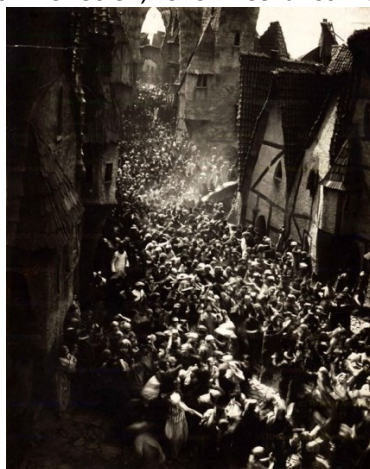
a vida não orgânica das coisas, uma vida assustadora, ignorada pela sabedoria e pelos limites do orgânico, é o primeiro princípio do Expressionismo, (...) deste ponto de vista, substâncias naturais e criações artificiais, candelabros, árvores, turbinas e o sol não são mais diferentes. Um muro que está vivo é assustador, mas utensílios, mobília, casas e seus telhados também se inclinam, se agrupam, esperam ou avançam. Sombras de casas perseguem o homem correndo na rua.

Figuras 14 e 15 – O gabinete do doutor Caligari, 1920



Fonte: Wikimedia

Figura 16 – Der Golen, 1920 — Cenários: Hans Poelzig



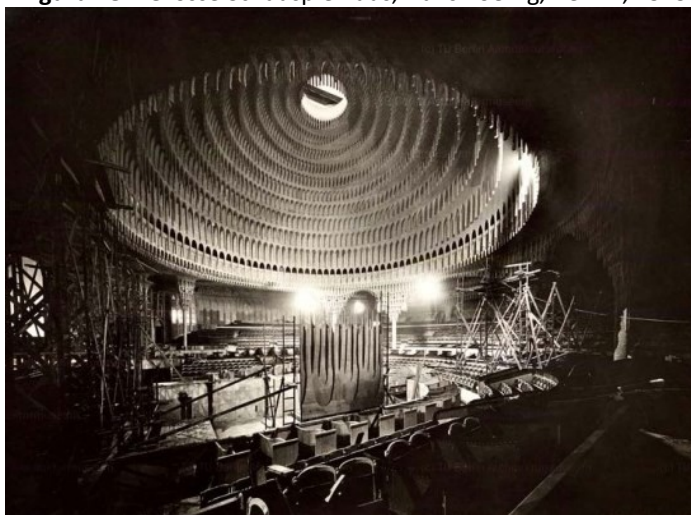
Fonte: Wikimedia

Figura 17 – Indústria química, Hans Poelzig, Luban, 1912



Fonte: Wikimedia

Figura 18 – Grosse Schauspielhaus, Hans Poelzig, Berlin, 1919



Fonte: Wikimedia

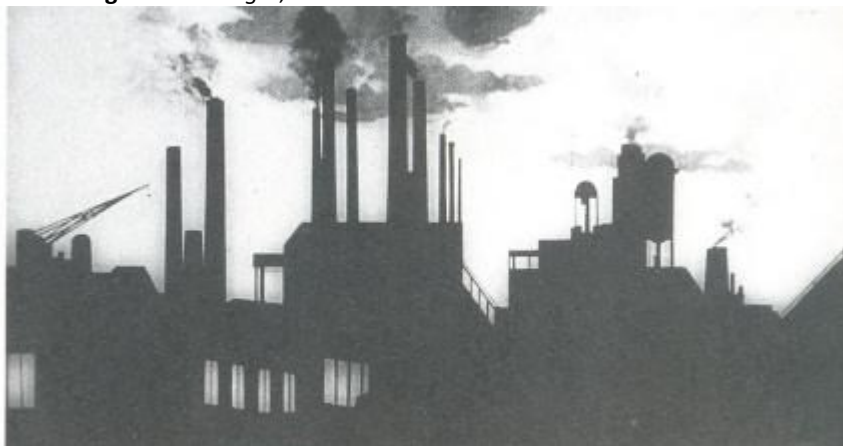
Em *Algol*, a agonia de um operário machucado na operação de uma máquina é representada pela montagem de uma sequência intercalada, rapidamente, por tomadas de camponeses arando a terra com técnicas arcaicas. A tensão expõe o debate corrente na devassada Alemanha pós primeira-guerra entre a visão agrária e pastoril e a visão maquinista e metropolitana do futuro. A cidade industrial e maquinista representada em *Algol* revela um ambiente de formas industriais encimadas por torres de vidro, inspiradas nas ideias dos arquitetos expressionistas para as visionárias torres comunais e para as utópicas catedrais de vidro como símbolo da nova espiritualidade. A função da cidade, aqui, é de representar um estado imperialista, altamente industrializado. Os arranha-céus se elevam dos profundos cânions que são as ruas, em direção ao infinito, iluminados e brilhantes, enquanto a felicidade acontece no estado vizinho, agrário e pacífico.

A trama se desenvolve em torno de uma máquina que emite raios desde o distante planeta Algol até o operário Robert. Ao longo do tempo ele adquire poder e, vinte anos depois, linhas de energia cobrem o mundo todo a partir do seu império. Toda sua riqueza e poder não o fizeram feliz, e todos a quem amava haviam optado por uma vida pacata longe da cidade. Ele se desespera, destrói sua usina de força e se mata. Enquanto no campo as relações são éticas, sólidas e humanas, na nova “corte” industrial todos são dândis submissos ao mandatário da nova metrópole.

A modernidade é retratada como frívola e sensual. Vestida em um modelo que bem poderia ter sido desenhado por Chanel, a nora ambiciosa seduz o filho a se insurgir contra o pai e dissuadi-lo na sua tentativa de dar um fim àquela sociedade imperialista. Em meio a escravas sensuais e muito jazz, eles comemoram a vitória, para então verem, no clímax do filme, a grande máquina central ser destruída por um Robert arrependido. A metrópole maquinista, e a própria modernidade, é derrotada com a implosão da grande sala de máquinas.

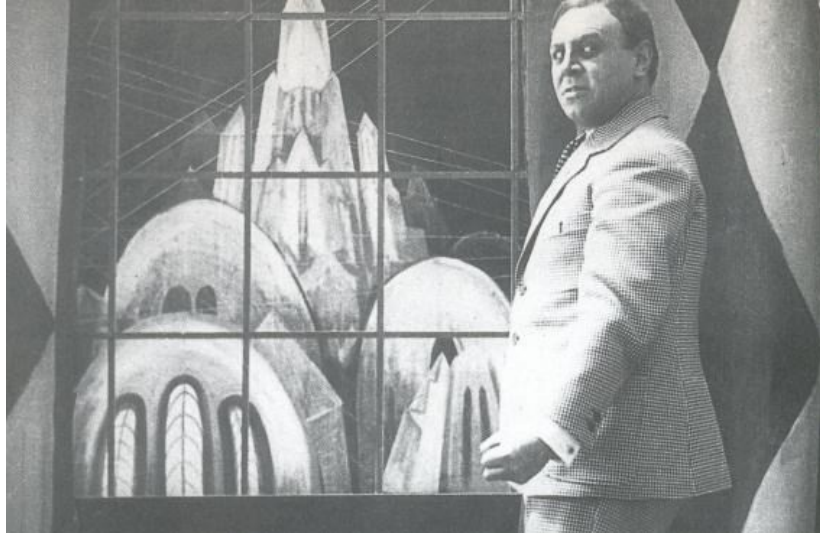
Ao passo que no decorrer da trama os automóveis e as grandes máquinas a vapor aparecem em suas representações reais, já assimiladas pela estética cotidiana — ainda que contrastantes com a precariedade da paisagem urbana —, as referências aos objetos do futuro e aos aparelhos das novas tecnologias são bastante rudimentares; a própria representação da máquina, que ora toma formas construtivistas, ora referencia a linguagem expressionista alemã, parece ser um vasto campo especulativo e um objeto de manipulação ideológica e *patética*.

Figura 19 — *Algol*, de Hanz Werckmeister – Silhueta da cidade



Fonte: NEUMANN, Dietrich (Ed.). **Film architecture**: set designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Munich/New York: Prestel, 1996

Figura 20 — *Algol*, de Hanz Werckmeister – Silhueta da cidade desde o escritório de Robert Herne



Fonte: NEUMANN, Dietrich (Ed.). **Film architecture:** set designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Munich/New York: Prestel, 1996

Figura 21 — *Algol*, de Hanz Werckmeister – Máquina receptora dos raios de Algol



Fonte: NEUMANN, Dietrich (Ed.). **Film architecture:** set designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Munich/New York: Prestel, 1996

2.1.2 Velozes e furiosos

Cantaremos o deslocamento das grandes multidões – os trabalhadores, as pessoas que querem divertir-se, os insurgentes e o confuso mar de cor e som em uma metrópole moderna varrida pela revolução. Cantaremos o fervor de meia-noite de arsenais e estaleiros que cintilam sob a luz de luas elétricas; insaciáveis estações engolindo as serpentes fumegantes de seus trens; fábricas que pendem das nuvens através dos filamentos espiralados de sua fumaça; pontes reluzindo com punhais ao sol, ginastas gigantescos que saltam sobre os rios; vapores aventureiros que farejam os horizontes, locomotivas graves e profundas que escarvam o chão com suas rodas, como garanhões arreados com tubulações de aço; o vôo fácil dos aviões, suas hélices enfrentando o vento como bandeiras cujo som se assemelha ao aplauso de uma grandiosa multidão.
Filippo Tommaso Marinetti¹¹

Figura 22 – Keine



Fonte: <http://futuravanguardie.blogspot.com.br/2010/03/keine-film-with-wittgenstein-filippo.html>

As vanguardas artísticas da primeira década do século XX celebravam as mudanças na representação do mundo vindas da nova realidade das ruas — carros, trens, aviões, fábricas, chaminés e pontes —, a velocidade e o ímpeto revolucionário como símbolos do futuro. Em Mafarka, novela de Filippo Tommaso Marinetti, uma mistura de homem e máquina, sem sentimentos, viria a substituir o homem decadente, acomodado e carente de futuro em uma rígida crítica às concepções burguesas e aos valores da sociedade vigente. Esta crítica, nos anos que se seguiram a 1909, viria a se mostrar profética.

¹¹ Manifesto Futurista, 1909.

O ideário proposto pelos onze pontos do Manifesto Futurista foi absorvido, enquanto discurso ideológico e estético, pelos intelectuais da vanguarda moderna. Em um primeiro momento, o caráter revolucionário — e urgente — do seu conteúdo, que tinha na guerra a higienização última pela qual a humanidade deveria passar para que os novos tempos pudessem se fazer cumprir plenamente, é a própria condição básica para a existência da metrópole moderna, sobreposta ao tecido histórico tradicional. Esta revolução se daria através do aniquilamento e do estabelecimento da nova cidade maquinista sobre o terreno livre de valores “antigos”. Em segundo lugar, a velocidade e a força com que a realidade fabril inseria na paisagem urbana elementos mecanizados e industriais fez o olhar das vanguardas artísticas voltar-se — de Le Corbusier a Fritz Lang — para as possibilidades estéticas da máquina, sejam elas vislumbradas como o anúncio de uma sociedade livre e progressista, em que

nada (...) é mais belo que uma central elétrica fervilhando de atividade, retendo as pressões hidráulicas de toda uma cordilheira e a energia elétrica para toda uma paisagem, sintetizadas em painéis de controle onde proliferam as alavancas e os comutadores reluzentes (...) (MARINETTI, 1997, p. 97)

ou o prenúncio da total subserviência do homem às regras da tecnologia. Por último, enquanto movimento artístico, o Futurismo previa o abandono das perspectivas nas suas representações; os artistas não mais se preocupavam com recortes ilusórios da realidade, eles refletiam em imagens a pluralidade de aspectos dos objetos, decompondo os corpos e fundindo-os com o espaço circundante. O Futurismo aprendeu com o Cubismo as formas de representação da “energia” e do “dinamismo”, porém os motivos eram distintos: enquanto o cubismo se concentrava na quietude e tranquilidade das naturezas-mortas e dos retratos, o Futurismo reproduzia as cenas da cidade, o movimento das massas e a energia dinâmica da paisagem industrial. O objetivo é, agora, uma compreensão conceitual do espaço que busca representar não o objeto, mas o movimento e o sentimento, de forma simultânea e violenta, através de “linhas de força” que direcionam o olhar para as tendências direcionais de um objeto no quadro; de sobreposição de memórias, de impressões do presente e eventos futuros em uma imagem única, que deveria evocar relações emotivas com o objeto.

A cidade Futurista, nos termos do manifesto *Messaggio* e das ilustrações para a *Cittá Nuova* de Antonio Sant’Elia (morto em combate durante a primeira guerra), seria a própria

vitória da humanidade sobre a natureza, uma metrópole mecanizada e racional tanto nos seus zoneamentos quanto na linguagem dos seus edifícios. Dínamos, torres e estações de força compunham a paisagem cujas escala monumental e estratificação das funções em diversos níveis em muito se alinhavam às imagens de Harvey Willey Corbett para o futuro de Nova Iorque. Se nas ilustrações de Sant'Elia os edifícios aparecem gigantescos e perenes, no discurso esta cidade deveria ser permanentemente renovada, construída para durar uma geração e então aniquilada, de forma que sobre ela fosse erguida uma nova cidade, representante de um novo tempo, em um processo permanente de transformação.

O Futurismo foi um movimento midiático repleto de manifestos polêmicos, cuja agressividade em muito colaborou para a disseminação do seu ideário. Por um lado, os artistas buscavam transpor as regras de representação vinculadas ao passado e viam no discurso violento uma ferramenta de persuasão efetiva para que se impusessem as transformações tidas como necessárias e urgentes. Nas palavras de Walter Gropius (apud ROWE, 1978, p. 30): “Depois daquela erupção violenta, todo e qualquer homem pensante sentiu a necessidade de uma mudança intelectual”. Por outro lado, a vinculação — nos anos que se seguiriam — dos Futuristas com o Fascismo e a oportunidade de pôr em prática a crença no efeito regenerativo da violência política viriam a depor contra toda e qualquer promessa de futuro melhor para a humanidade.

Figura 23 – Manifesto Futurista



Fonte: Wikipedia

Na Alemanha de *Algot*, a arquitetura da metrópole maquinista é o retrato das catedrais de vidro expressionistas que contrastam com ambiente tranquilo da vida ideal no campo, na Paris de *L'Inhumaine* (Marcel L'Herbier – França, 1924). Os cenários modernos de Mallet-Stevens e Piere Chareau acolhem a disputa entre dois rivais pelo amor da soprano Claire Lescot. De um lado, o engenheiro Einnar Norsen, o herói, de outro, o Maharajah Djorah. Clair é assassinada por Djorah, e é então que se revela a suprema invenção do engenheiro-herói: uma máquina capaz de reavivar os mortos. Em uma sequência eletrizante, em que seu laboratório ganha vida, com máquinas se movendo, produtos químicos borbulhando, e tomadas de cena sobrepostas e aceleradas, simulando raios e eletricidade, a heroína volta à vida. Nas palavras de Adolf Loos (1996, p. 80), o filme “é um poema impressionante sobre arquitetura moderna”.

Os ambientes são manipulados na montagem, de forma que os personagens se deparam com perigos e incertezas sempre que trocam os paraísos modernos e isolados pela cidade tradicional. O jazz compõe uma trilha sonora contínua, quase hipnótica, que percorre toda a trama como plano de fundo, acompanhada de um burburinho constante. A tensão é dada pela sobreposição, e os cortes acelerados das sequências e tomadas panorâmicas mostram uma cidade fumegante, metrópole-cenário para o carro em alta velocidade, a própria paisagem do Futurismo.

A disputa amorosa é vencida pelo engenheiro, a modernidade se sobrepõe ao antigo; Clair delira com uma Paris industrial, dinâmica, de fábricas e trens velozes, o close em seu rosto mostra o êxtase com o progresso e ela se detém diante da beleza plástica da máquina em movimento, não da máquina fabril — real — mas da máquina que faz viver. Após uma sequência frenética de imagens de relógios, pêndulos, luzes, tubos e engrenagens, Clair está salva e canta para todo o mundo através da transmissão por ondas de rádio. “Por toda a humanidade” — legenda final do filme —, o engenheiro correu todos os riscos.

Figura 24 – *L’Inhumaine*, de Marcel L’Herbier – A casa do engenheiro, set de Mallet-Stevens



Fonte: O próprio filme – YouTube

Figuras 25 e 26 – L’Inhumaine, de Marcel L’Herbier – O carro e o engenheiro

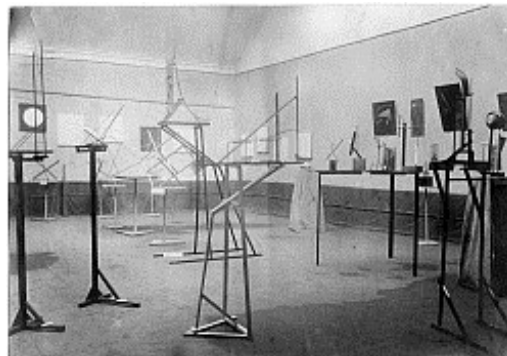


Fonte: O próprio filme - YouTube

2.1.3 Construtivismo

Se o pensamento das vanguardas artísticas russas no início do século XX oscilava entre um discurso formalista e outro de caráter mais programático — uma distinção que perduraria, dentro do amplo espectro das vanguardas modernas, até Gropius (e Hilberseimer) e Le Corbusier — a base desse pensamento seria a mesma: uma arte para o povo, feita pelo povo.

Figura 27 – Exposição Construtivista, 1921



Fonte: Autor desconhecido — Wikipedia

Figura 28 — Cartaz “Agitprop”, Vladimir Mayakovsky, entre 1917 e 1922



Você quer se juntar a nós?

1. Você quer conquistar o frio?
2. Você quer conquistar a fome?
3. Você quer comer?
4. Você quer beber?

Apreste-se e junte-se ao grupo de combate do trabalho exemplar

Fonte: Wikimedia

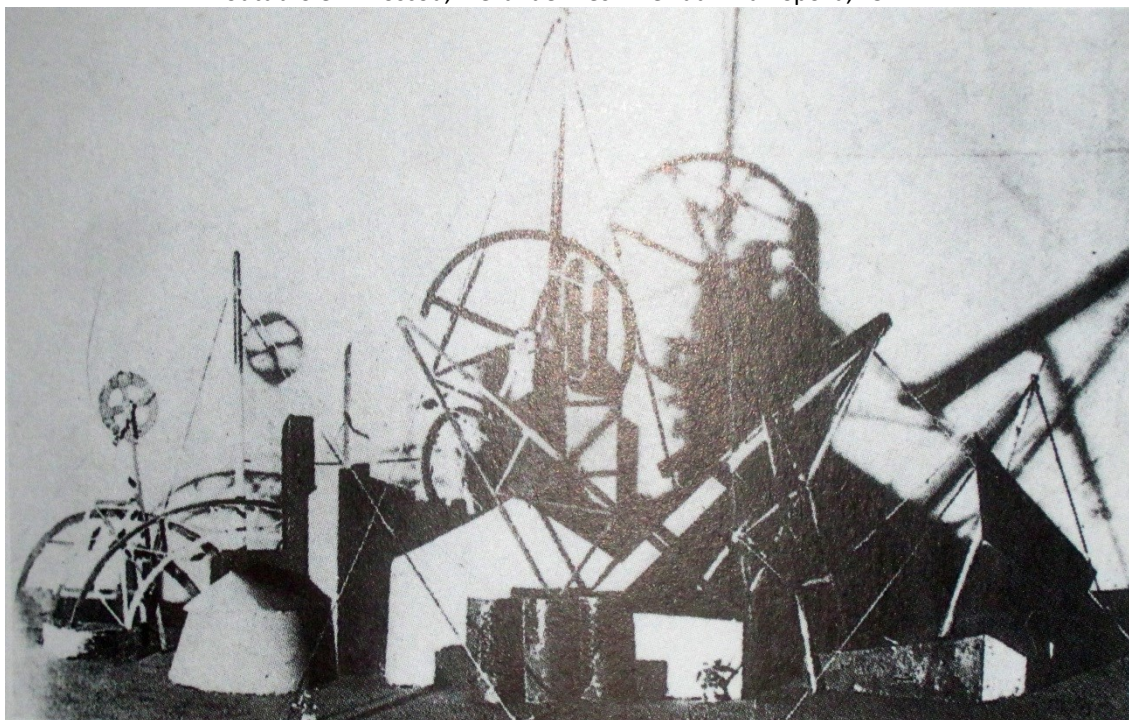
Como ponto de convergência entre estas duas vertentes, primeiramente, a arte responderia às classes proletárias pós-revolução através de sua aproximação com os novos sistemas racionais e mecanizados de produção. Mas também esta arte buscava nos valores essenciais da forma o movimento libertário e intelectual que levaria, enquanto manifestação das massas, ao estabelecimento da sociedade proletária politizada e justa. O novo mundo socialista triunfaria sobre a antiga realidade agrária e feudal, e a arte estava na linha de frente do combate contra uma sociedade retrógrada, insalubre e analfabeta. O novo mundo industrial, mecanizado e eficiente, dispunha das ferramentas necessárias à revolução; o arranha-céu seria a estrutura de aglutinação social da cidade pós-revolução, o mobiliário e os materiais de construção deveriam ser de fácil montagem e transporte, contribuindo para

a implantação (propaganda) do novo regime, talvez mais ainda, adaptando a ideologia deste novo regime às precárias condições técnicas disponíveis. Para Berthold Lubetkin (1997, p. 201),

A disparidade entre a visão de uma técnica sobrecarregada e a realidade de uma indústria da construção primitiva e atrasada, na qual, cada vez mais, a tecnologia idealizada tinha que ceder espaço à inventividade comum num nível baixo, levou outros a um esteticismo vazio e falso, indiscernível daquele dos formalistas que eles se haviam proposto substituir, ao mesmo tempo em que se viam forçados a reproduzir as formas adulteradas de uma técnica avançada na ausência dos meios reais dela.”

A tecnologia da qual a União Soviética ainda não dispunha, aparece nos projetos da vanguarda hiperdimensionada, colossal e inexecutável, porém alinhada com todas as vanguardas modernas da Europa em sua cruzada contra o ornamento e a favor de uma estética que surgiria a partir da compreensão racional da essência irreduzível dos atributos formais.

Figura 29 —Maquete para um cidade socialista do futuro desenhada para as celebrações da revolução de outubro em Moscou, Alexander Vesnin e Ludmilla Popova, 1921



Fonte: NEUMANN, Dietrich (Ed.). **Film architecture**: set designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Munich/New York: Prestel, 1996, p. 92

Baseado na novela homônima de Alexei Tolstói, *Aelita, queen of Mars* (Jacov A. Protazanov — URSS, 1924) centra sua trama na história de um engenheiro de comunicações,

Loss, aficionado por viagens interplanetárias. Ele desconfia da fidelidade de sua esposa e, em um momento de fúria, a mata. Ele foge, e em sua fuga delirante constrói um foguete e viaja a Marte, onde se apaixona pela rainha Aelita. Lá, Loss se depara com uma situação social injusta, em que os cidadãos são escravos obrigados a trabalhar em imensas fábricas subterrâneas. Ele inicia uma revolução para libertá-los e estabelece uma república soviética em Marte, mas é traído pela rainha e desperta do seu delírio, retornando para casa, e se dedicando à construção da União Soviética. O filme, produzido durante o período de disputa sucessória entre Stalin e Trotsky, na União Soviética (1922-1924), toma claro partido do segundo, quando aponta os perigos da tomada do poder pela rainha despótica que tenta se aproveitar do impulso revolucionário e libertador para estabelecer um regime ditatorial no recém-liberto planeta.

Ao longo da trama surgem cenas cotidianas da recém-formada União Soviética. O fluxo de imigrantes para Moscou transforma a estação de trens em cenário central do filme, nas quais eles são recebidos por comitivas da nova burocracia, recebem suas “rações” alimentares e roupas. É ali também que se dão as barganhas e a corrupção, fomentada pelos antigos aristocratas transformados em proletários. Pequenos objetos e relações estreitas com o poder abrem portas — seduzem — e discretamente levam à corrupção dos valores. O novo morador, recém-chegado para ocupar o quarto extra na casa de Loss, é um aproveitador, seduz sua esposa e dispara o desfecho da trama. Ele presenteia a mulher com sapatos finos, que contrastam com as botas de neve rústicas de uso comum das mulheres da nova classe única proletária. Loss se autoexila na Sibéria, onde desenvolve seu plano de conquista do espaço. A polícia a tudo acompanha, porém é sempre enganada pelas habilidades intelectuais do protagonista.

Aelita está longe de ser uma obra cujas qualidades fílmicas alcancem o que Eisenstein chama de “cinema intelectual”, aproxima-se mais de um apanhado de situações que misturam mensagens políticas a folhetim desprezioso, dispersas ao longo da trama de forma bastante confusa. O filme não fala de urbanismo, não usa a cidade como discurso; usa a arquitetura, o design e as redes de infraestrutura e comunicações para retratar a Rússia da industrialização, revolução e reação cultural. A Rússia, cuja aparência das cidades Stálin depois lutaria para americanizar, iniciando por Moscou, através da introdução não somente do edifício alto, mas também através das redes de parques à moda americana e muitos automóveis.

Figura 30 – *Aelita, queen of Mars*, de Jacov A. Protazanov – Arquitetura marciana



Fonte: NEUMANN, Dietrich (Ed.). **Film architecture**: set designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Munich/New York: Prestel, 1996, p. 93

Figura 31 – *Aelita, queen of Mars*, de Jacov A. Protazanov – Marte



Fonte: o próprio filme - YouTube

Figura 32 – *Aelita, queen of Mars*, de Jacov A. Protazanov – Figurino



Fonte: o próprio filme – YouTube

3 ETHOS — TÁBULA RASA E RESSUREIÇÃO

Procedendo da mesma maneira que um pesquisador em seu laboratório [...] excluí todos os acidentes, criei um terreno ideal. O objeto não pretendia superar as condições da cidade preexistente, mas constituir um sistema teoricamente perfeito, para formular os princípios fundamentais do urbanismo moderno. Esses princípios, se não forem contraditos, podem formar o esqueleto do sistema contemporâneo de urbanismo; eles são a regra segundo a qual o jogo pode ser jogado. Depois disso, considera-se o caso especial – quer dizer, qualquer caso que seja: Paris, Londres, New York ou alguma cidadezinha provinciana.
Le Corbusier¹²

Para Alan Colquhoun (2004, p. 222),

(...) o projeto modernista (...) fazia duas suposições sobre a sociedade moderna. A primeira era a de que o período moderno devia possuir suas próprias e singulares formas culturais, com o mínimo possível de contaminação pela tradição, e a segunda era a de que a sociedade era como a descrição da mente segundo Locke; uma tábula rasa. As instituições e as formas humanas podiam ser racionalmente criadas com base nas necessidades conhecidas.

48

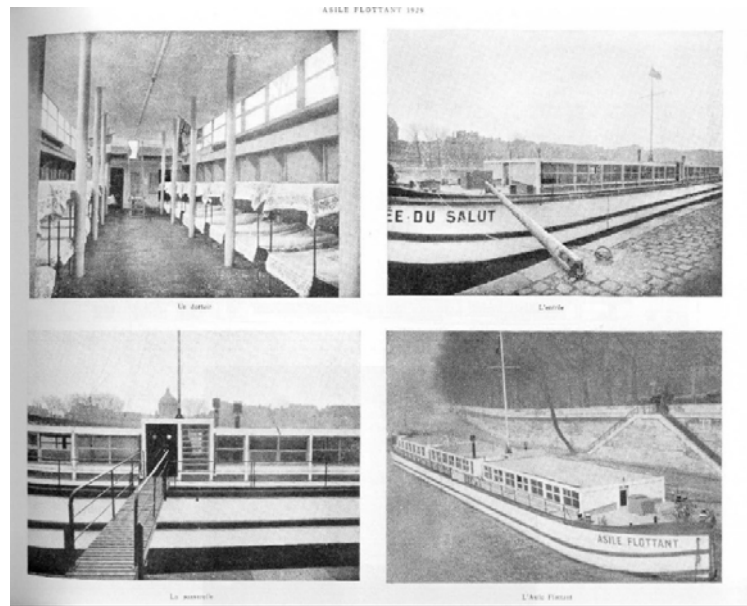
A visão urbanística moderna é proposta nos termos de um impasse “(...) moral e biológico (...)” (ROWE, 1978, p. 31) de salvação ou danação, é o próprio rito de purificação pelo qual a sociedade antiga deve passar, seja para seguir o seu rumo histórico universal e imutável ou para realizar a grande transformação que a era moderna impõe. A terra prometida, a ressurreição, será alcançada embarcando na arca da modernidade. Para Rem Koolhaas (1994, p. 246):

A arquitetura moderna é invariavelmente apresentada como uma oportunidade de último momento para a redenção, um convite urgente para compartilhar da tese paranoica de que a calamidade irá varrer aquela porção desinformada da espécie humana, que se apegava às velhas formas de habitação e de coexistência urbana.

Le Corbusier (apud KOOLHAAS, 1994, p. 246) é categórico: “Enquanto todos estupidamente fazem de conta de que nada está errado, nós construímos nossas arcas para que a espécie humana possa sobreviver à inundação que se aproxima...”.

¹² LE CORBUSIER. **Urbanismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p. 158.

Figura 33 – Asile Flotant, Le Corbusier, 1929



Fonte: LE CORBUSIER. **Obras Completas**: 1929-1934

Figura 34 – Vila Savoye, Le Corbusier, 1929



Fonte: LE CORBUSIER. **Obras Completas**: 1929-1934

O mundo, nas primeiras décadas do século XX, explicitava os graves conflitos econômicos, políticos e sociais que tentavam dar conta da radical mudança de ordem geopolítica e econômica posta em marcha durante o século XIX. A Primeira Guerra Mundial com seus milhões de mortos — e as inúmeras revoluções que se seguiram no ímpeto de acomodar aquela nova ordem — deu caráter de catástrofe real ao medo que, tanto para as novas classes operárias emigradas do campo para as metrópoles, quanto para as cortes cujos privilégios rapidamente migravam para a burguesia industrial emergente, já há muito se fazia sentir no cotidiano na forma de epidemias, fome, bancarrotas, violência urbana e degradação moral. Este cenário de crise e revolução — que, se no caso da destruição de nações inteiras era tangível, fora tratado também pelas vanguardas intelectuais como o chamado para uma ruptura com os valores estéticos e morais “antigos” e, talvez principalmente, como a possibilidade de salvação e de transformação — é, para Coling Rowe, essencial para a compreensão da ideia modernista de utopia.

3.1 O RACIOCÍNIO DE COLIN ROWE E FRED KOETTER

Para Rowe e Koetter, em *Collage City*, o modelo clássico de utopia baseado em uma moralidade racional universal e nas ideias de justiça com origens em Platão, inspirada pelo apocalipse cristão-hebraico, é um modelo contemplativo cuja mensagem não fora transformada em uma imagem de cidade correspondente. Mesmo as ideias utópicas de Thomas More e os esforços renascentistas de transformar um mundo medieval e arbitrário em um lugar de ordem e dignidade tratariam do assunto a partir da mesma matriz:

Uma cidade da mente, composta do teor hebraico-apocalítico e da cosmologia platônica, cujos ingredientes não são difíceis de identificar; e, não importando quais outras causas que porventura escolhamos, fundamentalmente, estaremos sempre diante de Platão “aquecido” através da mensagem Cristã ou a mensagem Cristã “resfriada” através de Platão. (...) “A Revelação” adicionada à “República” ou “Timaeus” adicionada à visão da “Nova Jerusalém” (ROWE, 1978, p. 13).

É somente a partir do pós-Iluminismo que esta utopia parte em direção à sua realização. Às luzes da razão Newtoniana, não somente os fenômenos físicos poderiam ser explicados, a partir de uma análise racional e mensurável, mas também os fenômenos sociais poderiam ser despidos de suas características intangíveis e arbitrarias. Através de um

processo intenso de mensuração, análise e processamento de dados lógicos, se poderia, a partir de então, dotar de argumentos infalíveis — pois quantificáveis — toda e qualquer ideia ou proposta de transformação social. Juntar evidências empíricas verificáveis transformara-se na própria verdade, e os assuntos da cidade e da vida em sociedade logo poderiam ser encarados como assuntos de ordem prática, sujeitos às mesmas regras aplicadas ao mundo dos fenômenos materiais, e postos em marcha, na direção da efetivação de quaisquer transformações que se fizessem necessárias. Para Rowe (1978, p. 15), este é o momento que define as bases da utopia ativista, a transformação da cidade ideal como algo do campo mental e teórico para algo plenamente atingível.

3.1.1 O homem-tipo

Seguindo o raciocínio, seria necessário estabelecer para aquela cidade ideal, o homem ideal. Se as especulações acerca da sociedade racional se deram retrocedendo ao escrutínio do que se idealizava como “sociedade natural”, buscando as características essenciais e atemporais do convívio humano, para que, a partir delas, se pudesse definir cientificamente os movimentos de transformação, da mesma forma se deveria partir em busca do “homem natural”, cujo comportamento “primordial” também seria a base para a análise científica irrefutável. Aquele homem — por vezes um pastor bíblico ou um índio americano, por outras um proletário marxista ou grego micênico —, agora padronizado e reduzido às suas qualidades últimas, reconhecidas e individualizadas em escaninhos temáticos “tangíveis”, se transformava no objetivo último da utopia ativista. Em um primeiro momento, seria com base nele — e nas novas necessidades para as quais aquele escrutínio apontava — que deveria tomar forma o futuro das cidades. Mas, logo em seguida, a própria cidade e sua arquitetura — com uma proposta ao mesmo tempo humanista e tecnológica — se colocaria na posição de catalizador de toda e qualquer transformação social pela qual o homem moderno precisasse passar. A cidade da utopia moderna seria terapêutica — independentemente de credo ideológico — e o simples fato de nela viver transformaria homens do passado em cidadãos do futuro.

Figura 35 – Croquis de Le Corbusier para o projeto Wanner, Genebra — O novo homem em seu habitat



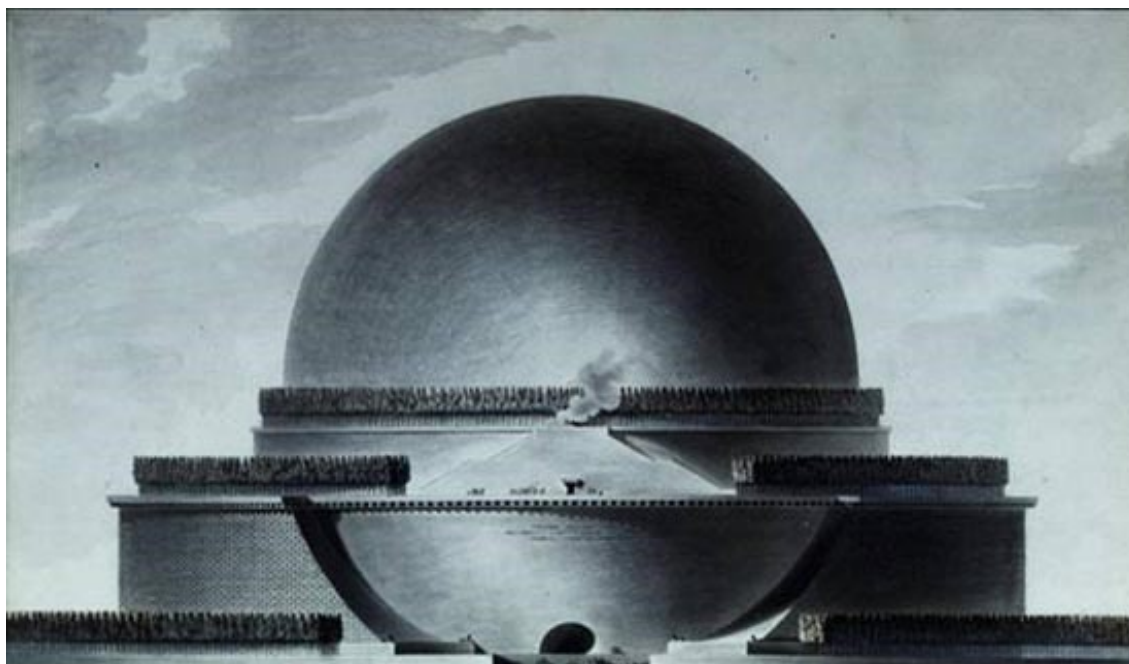
Fonte: LE CORBUSIER. **Obras Completas: 1910-1929**

3.1.2 O futuro é radiante

Mas não foi antes do início do século XIX que as ideias utópicas voltariam seu foco para a noção de futuro e, conseqüentemente, de transformação radical do presente. Com o slogan “A era dourada está à nossa frente, não atrás. E ela será alcançada através da ordem social total”, Saint-Simon (apud ROWE, 1978, p. 20) estabeleceu as bases do pensamento social racionalizado; a organização lógica da sociedade é sentida como iminente e necessária, por conseguinte, “(...) um ideal positivo de propósito social deve ser estipulado, o qual, inspirado pelos triunfos da ciência, deve ser direcionado para o estabelecimento da ‘ciência do homem’(...)” (ROWE, 1978, p. 20). O panorama social das novas cidades industriais, bem como as demandas por produtividade e lucro, tornavam evidentes a necessidade de alguma forma de organização desta nova realidade. Como “o que é expressão de desordem chama sua antítese, a ordem” (CHOAY, s/d, p. 7), o que Saint-Simon fez foi “(...) estabelecer a ciência como fundação da moral, transformar a política em um ramo da física e, finalmente, determinar a substituição do governo arbitrário pela administração racional” (ROWE, 1978, p. 20). A autoridade vigente perderia sua legitimidade — por estar baseada em critérios que não resistiam a uma análise racional — e seria substituída por uma autoridade legitimada por especialistas — cientistas, matemáticos, escolados, artistas — propagadores das ideias racionalistas de Newton, em homenagem a

quem templos deveriam ser erguidos por toda parte. Na sociedade racional a produção prosperará e, com esta prosperidade, as artes convergirão tanto para patrocinar quanto para corroborar com o novo *stablishment*.

Figura 36 – Cetotáfio à Newton, Étienne-Louis Boullée, 1784



Fonte: Wikimedia

3.2 CIDADE TOTAL

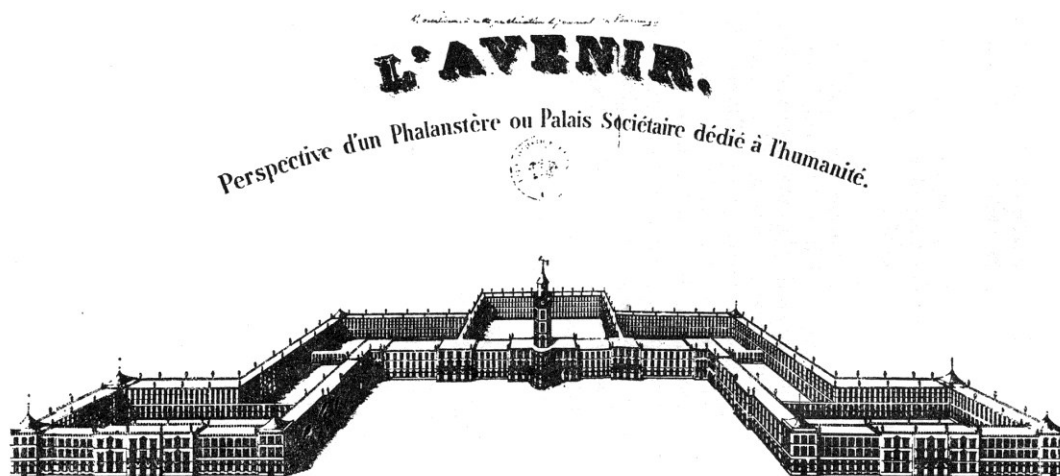
É a convergência dos três aspectos citados acima — a transformação da ideia clássica de utopia em utopia-ativista, a análise racional do homem através de sua tipificação e a aposta em um futuro melhor com base na organização racional da sociedade — que empresta aos modelos de cidade ideal da era industrial sua condição de manifesto crível e pronto para ser posto em prática, apresentados na forma de soluções completas que eliminariam da sociedade todos os males.

Estes modelos, que Françoise Choay chama de pré-urbanismo progressista, por não serem capazes de oferecer respostas claras e objetivas para o amplo espectro de assuntos que incidem sobre a metrópole, partem para elaborações totalizantes e utópicas. O produto destas propostas é resultado do estabelecimento de uma ordem-tipo aplicável universalmente, com a qual o homem-tipo interagiria mediado por uma estrutura física, política e sócio-econômica rígida e que pressupunha mudanças radicais, opostas

diametralmente a cada um dos pontos de desordem identificados pela análise racional da realidade vigente. Choay identifica nas propostas deste modelo alguns pontos em comum: o espaço amplo e aberto — uma questão de higiene — em oposição aos intrincados tecidos urbanos das esfumaçadas metrópoles industriais; a classificação rigorosa das atividades — zoneamentos baseados na análise das funções humanas (mas também do mercado); a disposição simples dos edifícios — cujo objetivo era o de impressionar positivamente os sentidos e potencializar o progresso social (mas também, segundo Lewis Mumford, tornar os assuntos de especulação imobiliária mais ágeis); e a importância dada ao tema da habitação — que seria agora assunto de interesse coletivo e prototipada.

O Falanstério de Charles Fourier, apesar de buscar apresentar opções à vida degradante da cidade industrial e à tecnocracia rígida de Saint-Simon, “(...) é um sistema de valores comunitários, assépticos e repressivos (...), que está ligado ao objetivo comum, mais ou menos bem assumido, do rendimento máximo” (CHOAY, s/d, p. 11). Sua efetivação enquanto proposta de sociedade (e também aquelas de Corbet, Owen e Cabet, entre outros) pressupunha um controle extremo de todas as funções sociais; um enquadramento, por assim dizer, de todas as atividades humanas dentro de um esquema rígido que compreendia desde as relações econômicas e políticas até a intimidade e o vestuário de seus convivas. Se aqui tiveram origem as bases do sistema de educação inglês, no caso de Owen, e as normativas que definiriam o socialismo utópico, em todos esses casos, também se pode identificá-lo com os sistemas de design-total que apareceriam na linha de frente do discurso do movimento moderno, em seu esforço de destinar para o novo homem-tipo não só uma cidade, mas um “pacote” completo, que abrangeria desde uma visão progressista da vida até o mais singelo dos utensílios domésticos.

Figura 37 – Falanstério, Charles Fourier, 1822



Fonte: Wikimedia

3.3 REVOLUÇÃO

No socialismo científico de Marx e Engels, a ideia de uma cidade-modelo que traria ordem ao panorama de caos das metrópoles industriais é substituída pela noção de lugar histórico onde se dariam as revoluções. Fora ali que a burguesia houvera exercido seu papel revolucionário, e seria ali que ao proletariado industrial iria “(...) caber principalmente a tarefa de executar a revolução socialista e de realizar o homem universal” (CHOAY, s/d, p. 15). Ao contrário de oferecerem um modelo abstrato de ordem distinta, quando não simetricamente oposta à existente, como o fizeram os socialistas utópicos, eles enxergavam na ordem vigente o valor criador que deveria ser destruído para, então, ser superado, e sua forma futura seria dada pelas condições postas pela nova sociedade sem classes. O futuro estaria em aberto, dependente dos eventos do presente. Para eles, os modelos do socialismo utópico abordavam os problemas da cidade de uma forma restrita e paternalista, que em muito se aproximaria das abordagens reacionárias.

Nos termos de um diagnóstico científico sobre as condições de vida nas grandes cidades industriais, o centro das discussões seria trazido para a denúncia sobre a realidade vivida pelas classes proletárias não mais através das propostas herméticas, mas sim dentro do contexto filosófico baseado nos conflitos internos e transformações sociais do novo mundo industrial capitalista. O combustível para a revolução estaria, portanto, dentro do

próprio conflito. Aquela realidade, posta nos termos da exploração do povo pelo capital, seria o impulso necessário para que se levasse a cabo uma revolução libertadora.

Este espírito revolucionário, cujo ímpeto libertador faria nascer uma nova sociedade sobre os escombros de um mundo ultrapassado, ecoou nas vanguardas modernas. Meyer Schapiro (apud SCOTT, 2007, p. 17), entusiasmado com a exposição *International Style* apresentada no recém-inaugurado MoMA de Nova Iorque, escreve em 1932:

(...) Os edifícios são mais do que design ou espetáculos; são programas sociais e partes necessárias de uma nova sociedade. As intenções da maioria dos arquitetos avançados subentendem a revolução social, mesmo quando os próprios arquitetos são conservadores ou ignorantes de fatos básicos. Ao clamar pela relevância social de um edifício, ao afirmar nos projetos e nos livros as responsabilidades públicas de um arquiteto e a necessidade de empreendimentos comuns, estes arquitetos antecipam o estilo da República Socialista. Em um campo dominado por práticas tradicionais e dispendiosas, por sentimentalismo, por pretensões classistas aristocratas, eles criaram um método insistentemente técnico, não sentimental e vivo para as necessidades humanas cotidianas...Podemos entender porque seus inimigos chamaram a nova arquitetura de Cavalo de Tróia do Bolcheviquismo e porque é a favorita dos planejadores soviéticos.

Se o conteúdo revolucionário do movimento moderno, para Schapiro, estava em suas propostas estéticas — nos mesmos moldes que para Eisenstein — e programáticas, parece ter havido, também, para as vanguardas artísticas europeias envolvidas em lidar com aquele momento, uma oportunidade de vincular o discurso estético às noções de justiça e transformação social. A cidade maquinista — e tudo o que a representasse — seria, para uns, cenário da opressão capitalista que carregava consigo o potencial revolucionário, e, para outros, o lugar das oportunidades redentoras que o progresso traria. De uma forma ou de outra, seja com o objetivo de fazer prevalecer a novidade ou de prevenir a catástrofe, há a necessidade de ruptura, de destruição dos padrões existentes — plenamente justificadas pela lógica científica — para que se possa cumprir um destino mais digno para a humanidade.

Para Colin Rowe (1978, p. 20), “o mito da utopia ativista entre as duas guerras era de uma condição de ruptura violenta e rápida sem precedentes, que produziu um estado de desorientação, sofrimento e exploração tão profundos que a catástrofe” — seja ela na forma de uma convulsão social, ou na forma de frustrações individuais — “era iminente, se não certa. Para evitar esta danação, os empreendimentos humanos deveriam se alinhar com as

também inevitáveis forças do destino radiante. Antes que seja tarde, a sociedade precisa se livrar do que é velho, deve estar pronta para fazer tábula rasa”.

Metropolis (Fritz Lang – Alemanha, 1927) é uma obra completa. Poderosa em enunciar e retratar as posições do autor sobre os porvires da sociedade maquinista, através das suas técnicas de roteiro, montagem, composição e dramaticidade. Lang havia estado em Nova Iorque em 1924 e trouxe de lá o entusiasmo com o arranha-céu americano, ícone das virtudes e dos vícios da sociedade industrial. Apesar de conhecedor do conteúdo das obras de Sant’Elia (*Cittá Futurista*), das catedrais de vidro dos Expressionistas alemães (Bruno Taut), do Plan Voisin de Le Corbusier e do trabalho de Hugh Ferriss, ele ambienta sua história de amor proibido e revolta proletária contra o poder centralizado do capitalismo industrial num lugar de decadência, solidão, opressão, perigo, medo e desapontamento; a cidade-máquina é um monstro comedor de humanos. Freder, personagem filho do tirano poderoso de *Metropolis*, decreta: “Sua grande e gloriosa, terrível cidade de Metropolis ruge, proclamando estar faminta de carne e cérebros humanos frescos, e então a comida viva rola, como uma corrente, para dentro das salas de máquinas, que são como templos e, usadas, são jogadas fora”.

Figuras 38 e 39 – *Metropolis*, de Fritz Lang – Sala de máquinas

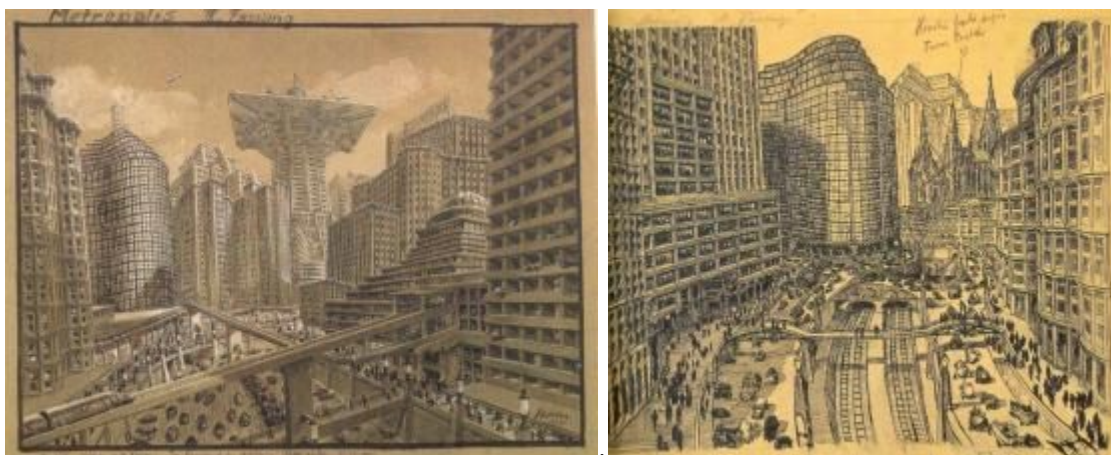


Fonte: o próprio filme – YouTube

Os sketches feitos para os cenários do filme mostram o que parece ser a cidade alemã ideal para a época: o trânsito fluindo calmamente em vários níveis, estacionamentos abundantes, pedestres passeando entre arranha-céus, observando vitrines, uma catedral gótica como ponto focal da cidade — bastião de resistência contra a modernidade voraz,

cercada por casas estreitas onde habita uma rica classe média. Porém esta visão inicial do cenário foi alterada por Lang, retirando a catedral do ponto focal do cenário. No lugar dela está a Torre de Babel, edifício-sede do poder capitalista. Enquanto na superfície a versão final do cenário é uma exacerbação da cidade vertical, dos cânions de Nova Iorque e do poderio tecnológico da cidade maquinista, nos subterrâneos as massas proletárias subsistem em um ambiente mecanizado e hostil, cuja finalidade não é outra senão manter o mecanismo da exploração capitalista em funcionamento.

Figuras 40 e 41 – *Metropolis*, de Fritz Lang – Sketches conceituais



Fonte: NEUMANN, Dietrich (Ed.). **Film architecture**: set designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Munich/New York: Prestel, 1996, p. 97

Figura 42 – *Metropolis*, de Fritz Lang – A superfície



Fonte: NEUMANN, Dietrich (Ed.). **Film architecture: set designs from *Metropolis* to *Blade Runner***. Munich/New York: Prestel, 1996, p. 97

60

Figura 43 – *Metropolis*, de Fritz Lang – Os subterrâneos



Fonte: o próprio filme - YouTube

Para além do debate entre os porvires da sociedade nos termos da oposição entre agrarismo (medievalismo) e industrialismo, Fritz Lang filma — e conduz com extrema acuidade técnica e patética a construção do seu argumento — os agentes e as tensões sociais que levariam à revolução proletária nos termos postos por Marx e Engels. E ele vai além; é ao som da *La marseillaise* que o dilema moral entre o capitalismo-máquina e o amor paterno se impõe diante do todo-poderoso Fredersen e conduz o desfecho da trama em direção ao epigrama apresentado na abertura do filme: “O mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração”. No final evita-se a tragédia de um futuro ameaçador, o capitalismo-cérebro é unido às mãos proletárias com a intermediação de Freder e seus ideais de justiça e liberdade, movido por seu amor pela proletária Maria.

Figura 44 – *Metropolis* — O comportamento da Maria-máquina torna-se insuportável para Freder



Fonte: o próprio filme – YouTube

Figura 45 – Metropolis — A tensão extravasa



Fonte: o próprio filme – YouTube

Figura 46 – Metropolis — Explode a revolução



Fonte: o próprio filme – YouTube

Figura 47 – *Metropolis* — “O mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração”



Fonte: o próprio filme - YouTube

Enquanto isso, nos Estados Unidos...

Diferente de *Metropolis*, em *Just imagine* (David Butler – EUA, 1930), o futuro é brilhante. A metrópole é representada neste musical como sendo o lugar das oportunidades, onde as pessoas se encontram e as chances de ascensão social servem como estimulante para uma América em crise. O filme foi concebido no mesmo ano de lançamento de *Metropolis of tomorrow*, de Hugh Ferriss, e retrata uma metrópole ultramoderna, radiante, onde a vida é feliz e saudável. David Butler também conta uma história de amor proibido cujo desfecho depende da capacidade empreendedora individual do protagonista. Após um sono de 50 anos, um cidadão americano típico dos anos da recessão desperta para encontrar uma Nova Iorque futurista, com tráfego de automóveis em vários níveis, arranha-céus imensos (espaçados entre si o bastante para garantir a perfeita aeração e insolação) que brilham com a eletricidade, uma vida próspera e feliz. Atrapalhado e falastrão, ele se alia ao protagonista da trama em seu plano de conquista romântica, introduzindo a espontaneidade ingênua necessária para burlar uma sociedade altamente controlada. Em uma trama delirante, eles empreendem uma jornada a Marte, caracterizado por cenários mirabolantes e mulheres sensuais, lugar em que cada indivíduo tem o seu “duplo”, um bom e outro mau. Em oposição ao futuro apresentado em *Metropolis*, *Just imagine* é a própria reação americana, confiante, à depressão dos anos 20, uma resposta otimista às vicissitudes do convívio urbano entre homem e máquina.

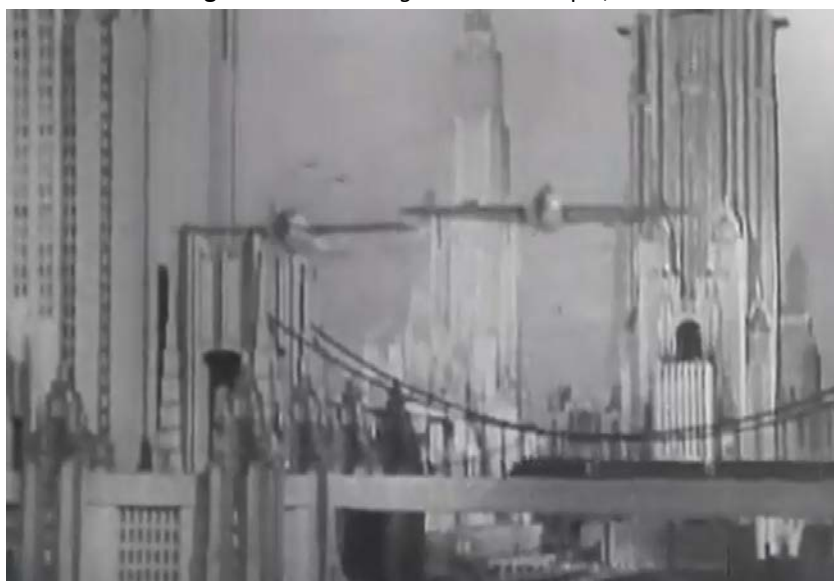
Figura 48 – *Just imagine* – Nova Iorque em 1880



“Que bela cena, sem problemas de tráfego ou poluição, mas naqueles tempos eles não tinham carros, eletricidade ou telefones...”

Fonte: o próprio filme – YouTube

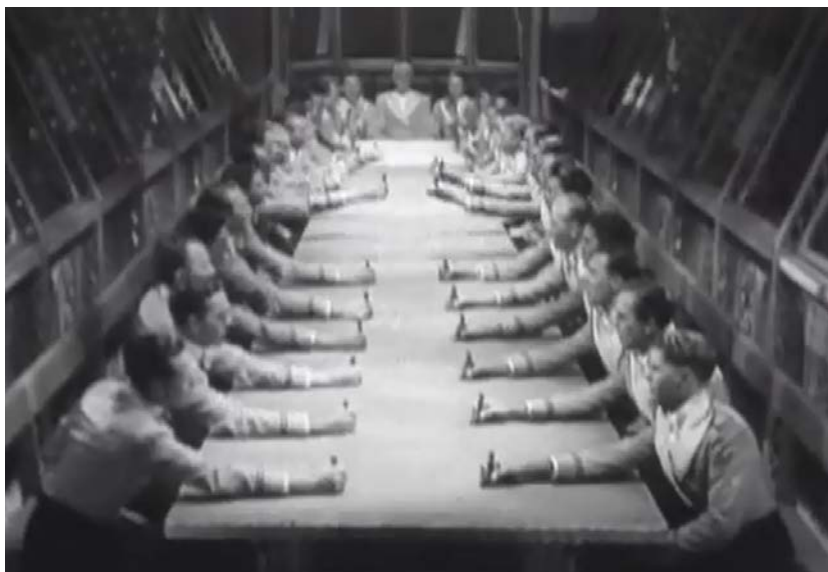
Figura 49 – *Just imagine* – Nova Iorque, 1880



“Que diferença 50 anos podem fazer...”

Fonte: o próprio filme – YouTube

Figura 50 – *Just imagine* – Coreografia de despedida dos heróis



“O vivo aproxima-se do mecânico, e o mecânico comporta-se como vivo” (HANSEN apud CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 415)

Fonte: o próprio filme – YouTube

Figura 51 – *Just imagine* – A vida em marte



Fonte: o próprio filme – YouTube

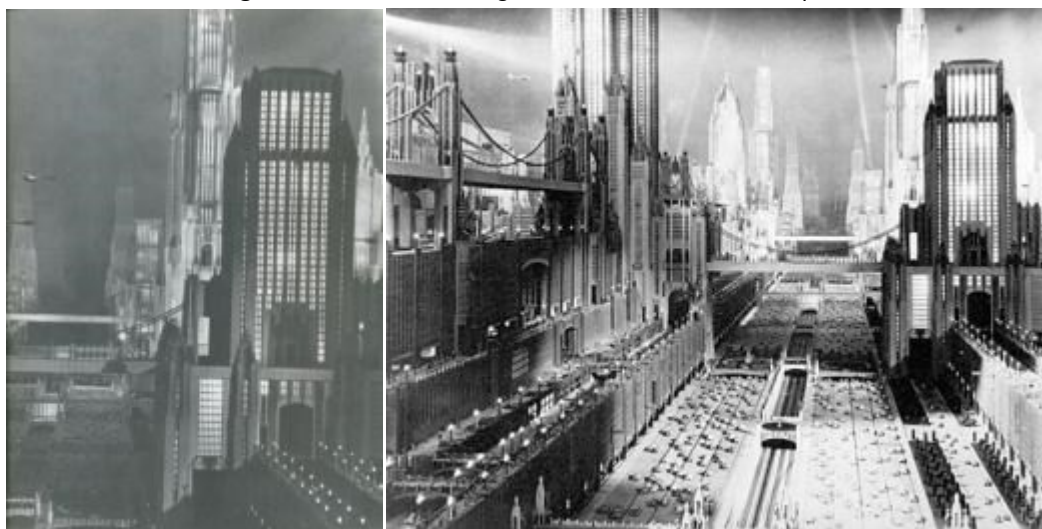
Figura 52 – *Just imagine* — Desfecho do filme



O espírito empreendedor venceu todos os perigos, e rompeu todas as barreiras. Inclusive institucionais. O prêmio é a mão da mocinha em casamento.

Fonte: o próprio filme - YouTube

Figuras 53 e 54 – *Just imagine*, David Butler, Nova Iorque



Fonte: NEUMANN, Dietrich (Ed.). **Film architecture**: set designs from *Metropolis* to *Blade Runner*. Munich/New York: Prestel, 1996, p. 113

Se *Metropolis* caracteriza a preocupação das vanguardas europeias em relação às ameaças e às oportunidades postas pela nova ordem nos campos da estética e da sociedade, de cujo âmago seria extraído o conteúdo revolucionário e transformador, *Just imagine* é pragmático e delirante. A utopia maquinista em sua versão norte-americana não traz em si a transformação da sociedade a partir de uma ordem coletiva e intelectual; traz, sim, a possibilidade de transformação a partir dos empreendimentos individuais inseridos dentro das rígidas normas do mercado. O caminho para a ressurreição se dá através da

prosperidade e do lucro, em nome dos quais todos os esforços tecnológicos devem operar como parte do espetáculo do progresso.

Em *Nova Iorque delirante*, Rem Koolhaas (1994, p. 87) discorre sobre o utilitarismo americano e as suas relações com a tecnologia:

Para apoiar o álibi dos negócios, a incipiente tradição da Tecnologia Fantástica está disfarçada de tecnologia pragmática. A parafernália da ilusão que havia recentemente subvertido a natureza de Coney Island em um paraíso artificial — a eletricidade, ar-condicionado, tubos, telégrafos, pistas e elevadores — reaparecem em Manhattan como a parafernália da eficiência para converter espaços “crus” em salas comerciais. Suprimindo seu potencial irracional, eles agora se transformam em meros agentes das mudanças banais, tais como melhoria dos níveis de iluminação, temperatura, comunicação, etc. tudo para facilitar o processo dos negócios.

Aquela mesma parafernália tecnológica iria encantar os arquitetos europeus por suas possibilidades de inserir a arquitetura dentro dos mais avançados processos construtivos em série. Mas também, e talvez principalmente, pela autossuficiência e multiplicidade programática dos edifícios, apontados pelo grupo radical da vanguarda construtivista russa como “(...) os verdadeiros protótipos dos ‘condensadores sociais’ que iriam transformar o estilo de vida soviético no menor tempo possível” (COHEN, 1995, p. 123-4).

Figura 55 – Dreamland, Coney Island Nova Iorque, 1911



Para Koolhaas, a tecnologia a serviço do fantástico
Fonte: Wikimedia

Figura 56 – O Rockefeller Center, um “condensador social”, em construção, Nova Iorque, 1932



Fonte: <http://www.oobject.com/american-monuments-under-construction>

O medo rondava a sociedade maquinista e tudo o que dizia respeito a ela. Fosse ele causado pela ameaça real do maquinário bélico que invadiu territórios, pela desgraça iminente que rondava as famílias diante das incertezas impostas pelas novas relações econômicas e de classes ou, ainda, pelos perigos das grandes cidades — incêndios, atropelamentos, violência e degradação. Na mesma medida, a tecnologia se apresentava — fosse nos espetáculos cômicos circenses, nos filmes, ou no corolário ideológico das vanguardas — como panaceia salvadora, que viria, no último instante, em salvamento daquela sociedade fadada ao extermínio.

Figura 57 – Dreamland, Coney Island Nova Iorque, 1911



O ponto alto do espetáculo era o incêndio no hotel, prontamente extinto pelas brigadas de incêndio altamente equipadas, mas que seriam impotentes diante do fogo real que destruiria o parque alguns anos depois.

Fonte: Wikimedia

Figura 58 – Laurel e Hardy e os perigos da metrópole maquinista — *We Faw Down*, 1928



Fonte: Wikimedia

Figura 59 – Os britânicos foram os primeiros a utilizarem tanques nos campos de batalha da primeira guerra, 1914-18



Fonte: Wikimedia

Para Colin Rowe, em uma síntese da utopia maquinista do século XIX que inauguraria o século XX, no cerne dos postulados modernistas, o mito messiânico da terra

prometida saíra da esfera política e entrara na estética. “Um caso de uma metáfora da boa sociedade pensada, literalmente, como se transformando na ‘coisa’ em si, do mito que se transforma em prescrição, e a prescrição que é endossada pela ameaça do *ou...*, *ou*. Uma escolha da utopia ou sabe-se lá o que, a visão urbanística dos anos 20 é proposta em termos de um problema de salvação; e o edifício detém a chave. ‘A maquinaria da sociedade, profundamente fora de ordem, oscila entre uma melhora, de importância histórica, e uma catástrofe’ (LE CORBUSIER apud ROWE, 1978, p. 31)” (ROWE, 1978, p. 31), a capacidade de evitar o desastre é tão importante quanto a invenção propriamente dita no teatro do tecnológico.

4 LOGOS – RACIONALISMO E A METRÓPOLE DO FUTURO

Tanto em *Metropolis* quanto em *Just imagine* prevalece, na representação da metrópole do futuro, o modelo de cidade em vários níveis, organizados a partir de seus sistemas de transporte — automóveis, trens, metrô — e infraestrutura, em que os pedestres ocupam passarelas e pontes conectadas a torres imensas. Este modelo, em seus matizes mais ou menos utópicos, cruzou o atlântico nos dois sentidos, aparecendo nas ilustrações de Harvey Willey Corbett para *A cidade do futuro: uma solução inovadora para o problema do tráfego*, de 1913.

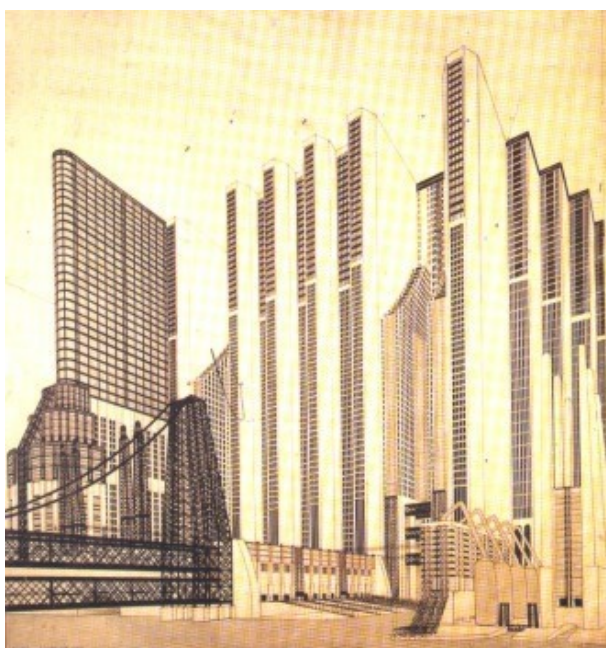
Figura 60 – *A cidade do futuro*, Harvey Willey Corbett, 1913



Fonte: COHEN, Louis. *Scenes of the world to come*, 1995, p. 18

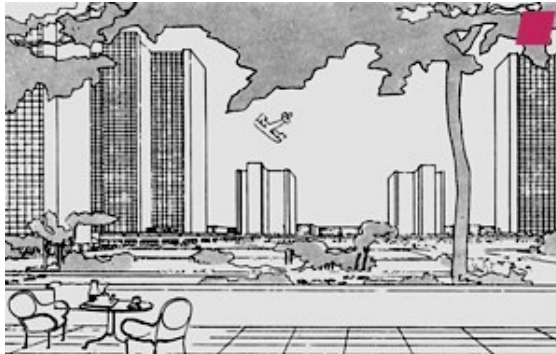
Antonio Sant'Elia (*Cittá nuova*, 1914), que, segundo Jean Louis Cohen (1995, p. 32), adicionou "(...) a linguagem da máquina inspirada em Marinetti" às imagens de Corbett; Auguste Perret (*Tower cities*, 1922); Ludwig Hilberseimer (*Hochhausstadt*, 1924), que se propõe a fazer ajustes funcionais à *Cidade contemporânea de 3 milhões de habitantes*, de Le Corbusier; Hugh Ferriss (*Metropolis of tomorrow*, 1929) e, em certa medida, Le Corbusier (*Une ville contemporaine*, 1922 e *Plan voisin*, 1925). É a cidade racional, a busca do máximo de resultados com o mínimo de esforço.

Figura 61 – *Citá nuova*, Antonio Sant'Elia, 1914



Com base no modelo de Corbet, porém com estética “futurista”
Fonte: COHEN, Louis. **Scenes of the world to come**, 1995, p. 37

Figura 62 – *Une ville contemporaine*, Le Corbusier, 1922



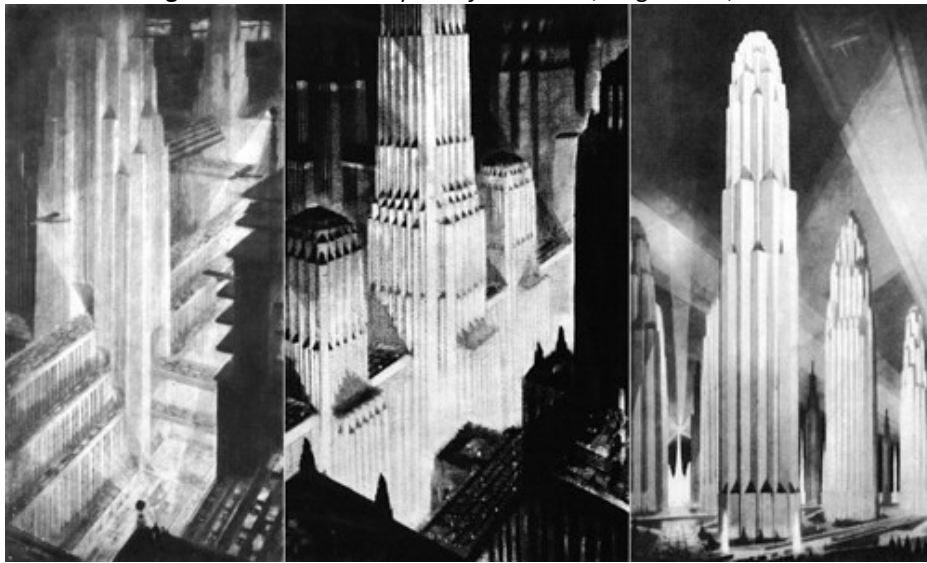
Inclui a natureza na equação: *A cidade no parque*
Fonte: LE CORBUSIER. **Obras completas**: 1910-1929

Figura 63 — *Hochhausstadt*, Ludwig Hilberseimer, 1924



O modelo de cidade estratificada em níveis, planejada sobre uma “base de dados” mensuráveis e rígidos
Fonte: <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/singleitem/collection/mqc/id/188/rec/3>

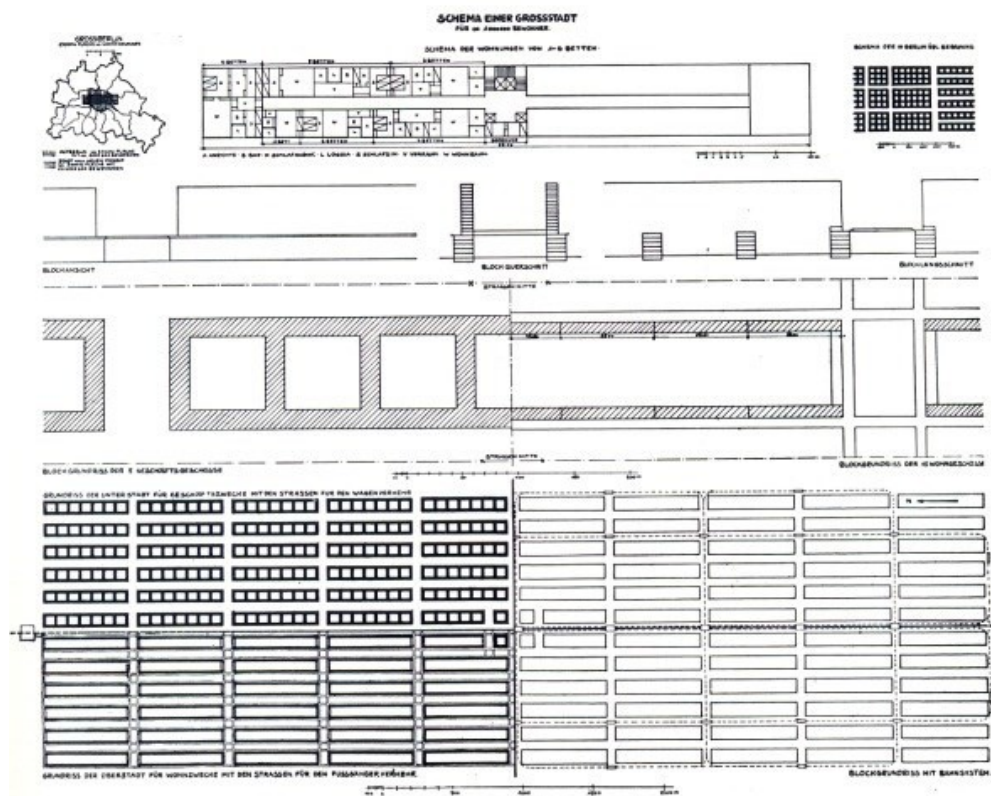
Figuras 64–66 — *Metropolis of tomorrow*, Hugh Ferriss, 1929



Fonte: http://thenonist.com/index.php/thenonist/permalink/hugh_ferriss_delineator_of_gotham

Se na América este racionalismo é claramente posto em favor do lucro e da especulação, a utopia da multiplicação ilimitada dos lotes em um único local urbano, em que a tecnologia e o maquinário estão a serviço do incremento das densidades sobre uma base ainda jovem — uma tábula rasa “natural”, por assim dizer —, na Europa ele permeia o discurso urbanístico das vanguardas como solução para o impasse entre a base histórica e a nova realidade industrial das metrópoles. Para aquelas vanguardas, encantadas com a força cinética da metrópole americana, o maquinismo parecia ser “a ordem natural das coisas”, justificado tanto como estágio evolutivo natural quanto como catalizador da grande ruptura que deveria preceder a ascensão da nova sociedade moderna. Diante dos fatos lógicos, “(...) as causas eficientes substituíram as causas finais (...)” (COLQUHOUN, 2004, p. 71) e, para a vanguarda arquitetônica do início do século XX, as “causas finais” seriam alcançadas somente por meio da razão.

Figura 67 — Hochhausstadt, Ludwig Hilberseimer, 1924

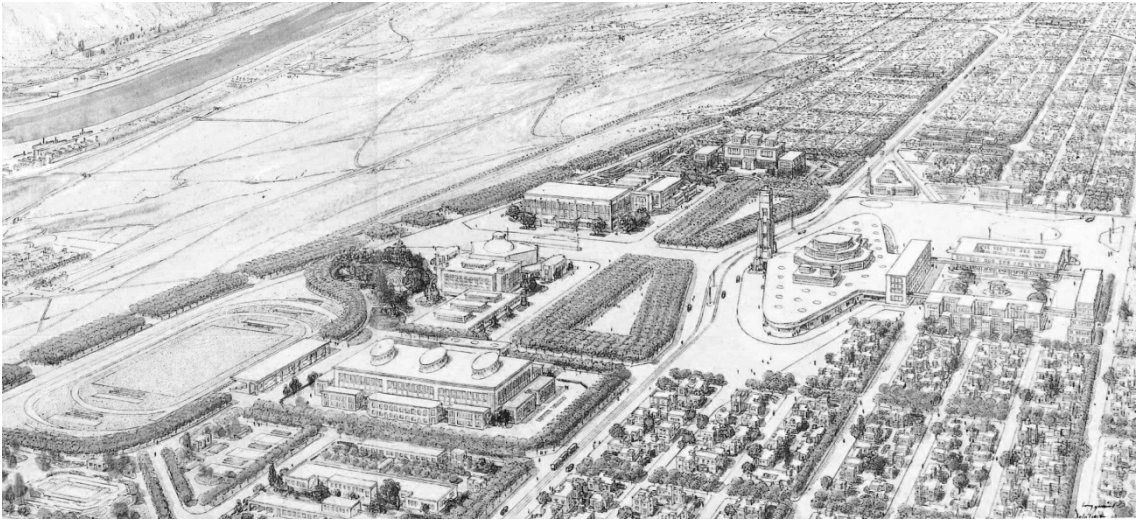


Fatos lógicos e fins eficientes

Fonte: http://www.artic.edu/aic/resources/resource/2082?search_id=1&index=0

Para Colin Rowe (1978, p. 13), “se as leis da natureza poderiam ser explicadas pela razão, o mesmo deveria se aplicar às leis que regulavam a sociedade e os homens (...)”. A busca de uma cidade ideal, utópica, fora estimulada pelo racionalismo newtoniano em termos não mais contemplativos/especulativos, e sim propositivos. Partiu-se em busca de sua realização. Diferentemente do racionalismo histórico literal de teóricos como Durand, que “(...) justificava uma arquitetura racional respaldando-se puramente na economia e na utilidade (...), em um sistema de combinações e permutações, que selecionaria os elementos estilísticos adequados a partir do panorama da história ou de edifícios de natureza utilitária (...)” (COLQUHOUN, 2004, p. 72), o continuum histórico como uma realidade racional “(...) lógica, coerciva e irresistível parece ter se transformado em algo tão real quanto qualquer coisa que fosse equipada com dimensão, peso, cor, textura (...)” (ROWE, 1978, p. 28). Para os modernos, também historicamente, houvera chagado a hora da ruptura, de uma mudança radical, um reinício — enfim, uma tábula rasa — não só racionalmente justificável, mas também essencial e urgente.

Figura 68 — *Une cité industriel*, Tony Garnier, 1917



Zoneamento das funções e condições geoeconômicas

Fonte: FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**, p. 120

(Flashback)

4.1 A TERRA PROMETIDA E OS ANTECEDENTES HISTÓRICOS

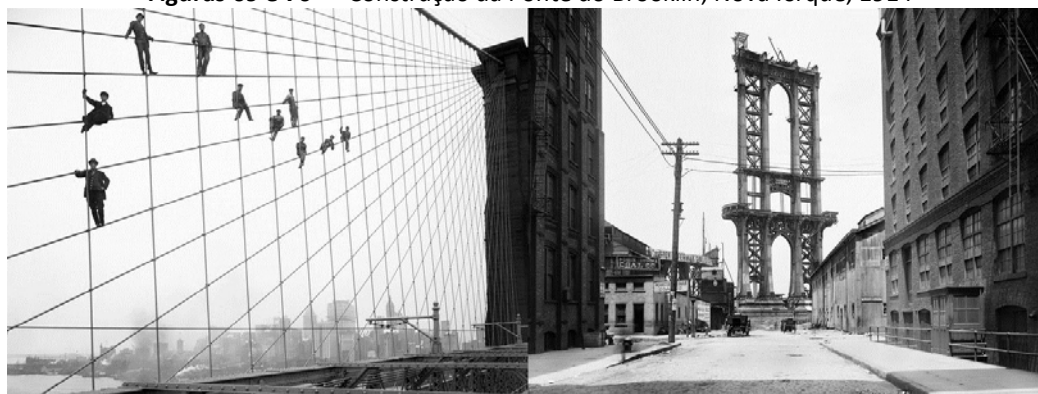
“De forma e graus diferentes, a América nunca deixou de desempenhar o papel para o qual foi apontada inicialmente pela imaginação europeia; a América urbana lado a lado com sua contrapartida rural: o mito das suas Arcádias de mãos dadas com suas comunidades utópicas” (COHEN, 1995, p. 11). As Icárias (Étienne Cabett), New Harmonies (Robert Owen), Falanstérios (Charles Fourier) e Letchworths (Ebnezer Howard)¹³ encontrariam lá o terreno livre disponível à realização das primeiras utopias da era industrial, nos termos descritos no capítulo 3.2, os quais davam conta das questões de crescimento das cidades, ainda, desde um ponto de vista estritamente sociológico. Eram propostas vinculadas com a tradição clássica, despidas da pretensão das vanguardas modernistas de estabelecer uma estética da era da máquina e de sua vontade de exorcizar toda e qualquer vinculação com as formas persistentes do passado, ou ainda, de um racionalismo que transcendesse a simples organização lógica das funções.

Mas é Manhattan o paradigma da metrópole do maquinismo. Na América, a terra prometida da era da máquina se erguia na velocidade da tecnologia, a partir do grid regular traçado sobre uma base virgem e, do ponto de vista do novo capitalismo especulativo,

¹³ Cabett, Owen e Howard estiveram, respectivamente, nos EUA em 1848, 1825 e 1871. Em 1841, a Falange Americana foi fundada por seguidores de Fourier.

desimpedida. O americanismo já há muito se disseminara pelo continente através das teorias de máximo desempenho gerencial e industrial de Taylor e Ford, quando os arquitetos europeus, alimentados pelas publicações, exposições e viagens, identificaram nos Estados Unidos — e mais especificamente Manhattan —, a energia potencial para as transformações de uma nova sociedade da máquina. E Manhattan era pura tecnologia. Pura energia e congestionamento. O esquema fundiário da cidade era potencializado pela maquinaria de infraestrutura dos edifícios (elevadores, sistemas de encanamento e climatização, etc.), a qual, somada à compactação programática do arranha-céu e seus sistemas ultraracionalizados de construção, irá inspirar a arquitetura e os sistemas urbanos modernos, de Gropius a Le Corbusier, de Hilberseimer a Auguste Perret.

Figuras 69 e 70 — Construção da Ponte do Brooklyn, Nova Iorque, 1914



Fonte: <http://noticias.terra.com.br/mundo/estados-unidos/crimes-e-cotidiano-arquivo-de-nova-york-divulgafotos-historicas>

4.1.1 O homem e a máquina

Charles Chaplin, em *Tempos modernos* (EUA, 1936), tem uma visão um pouco menos eufórica dos horizontes abertos por Taylor e Ford. No filme, o vagabundo e a órfã são os únicos seres realmente livres no manicômio que é a sociedade moderna e o capitalismo maquinista emergentes, com suas situações de violência, convulsão social, drogas e degradação moral. O *pathos* é o humor que denuncia e ironiza um estado opressor — o vagabundo somente está a salvo dos desajustes da sociedade quando preso — e a estrutura *ética* da trama opõe a voracidade consumista (o sonho distante de uma vida de classe média representada pela casa própria) ao espírito fraterno e solidário dos protagonistas. O vagabundo é um desajustado, quase um remanescente arcaico de uma sociedade ancestral,

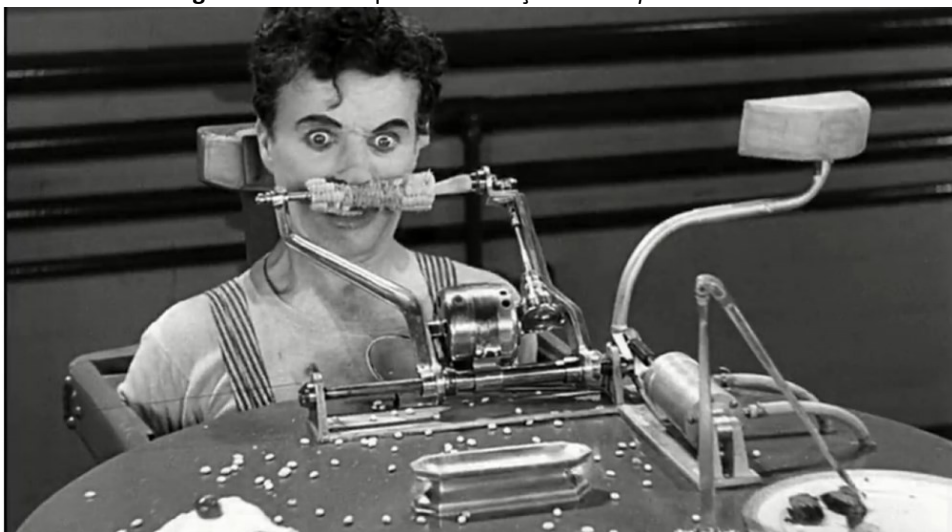
despreparado para os ritmos da nova realidade. A máquina fabril é repetitiva, veloz e onipresente. Filmado em 18 quadros por segundo (velocidade utilizada nos filmes mudos), *Tempos modernos* foi exibido em 24 quadros por segundo (velocidade dos então novos filmes falados). Esta técnica confere à ação o ritmo acelerado que salienta a crítica ao modelo fordista de produção em série; o vagabundo tem um ataque nervoso com a velocidade da esteira de produção. A tecnologia insipiente e rudimentar da “máquina de almoçar” ironiza o máximo desempenho taylorista.

Para Krakauer, Chaplin é a própria figura messiânica, que representa o encanto na humanidade utópica e sua impossibilidade, a percepção de que o mundo poderia ser diferente. Ele “(...) representa esta humanidade em processo de extinção, (...) é o espelho para as pessoas que tentam viver suas vidas no terreno conflitivo da modernização” (KRAKAUER apud HANSEN, 2004, p. 418). E afirma, ainda:

Temos que reconhecer: com os filmes pastelão, os americanos criaram uma forma que serve de contrapeso à sua realidade. Se naquela realidade eles sujeitam o mundo a uma disciplina muitas vezes insuportável, o cinema, por sua vez, desmantela essa ordem auto-impositiva de modo bastante contundente (KRAKAUER apud HANSEN, 2004, p. 418).

Estes filmes têm a habilidade de expor as vicissitudes da era da máquina. Para Benjamim (apud HANSEN, 2004, p. 418), Chaplin volta sua polêmica “(...) contra a tecnologia. Esse tipo de filme, na verdade, é cômico, mas os risos que provoca flutuam sobre um abismo de terror”; em *Tempos modernos* Chaplin “faz um recorte do movimento expressivo do corpo humano em uma sequência de fugazes tensionamentos dos nervos (enervações) (...) que impõem a lei das imagens cinematográficas sobre a lei do sistema motor humano”. Manipulação compositiva das partes é *pathos* puro; a simples coordenação destes movimentos carrega em si uma forte carga política e crítica, senão a própria mensagem do filme.

Figura 71 — A máquina de almoçar de *Tempos modernos*



Fonte: o próprio filme — You Tube

Figura 72 — O vagabundo e a órfã em *Tempos modernos*



Fonte: o próprio filme — You Tube

Figura 73 — *Tempos modernos* — Chaplin em uma “sequência de fugazes tensionamentos dos nervos”



Fonte: o próprio filme — You Tube

Se a crítica de Chaplin é social, Mendelsohn, com quem Fritz Lang viajou à Nova Iorque em 1924, o faz a respeito da terra prometida maquinista até então vista — de Paris à Moscou — como a materialização de todos os sonhos europeus de uma sociedade moderna. Com a publicação de *Amerika*, em 1926, ele critica o “(...) crescimento desordenadamente selvagem no qual, antidemocraticamente, as vontades financeiras individuais de poder ergueram seus egos de vinte, cinquenta andares” (apud COHEN, 1995, p. 86), mas é Maiakovski (apud COHEN, 1995, p. 102) quem antecipa a crítica que Le Corbusier iria tecer em *When the cathedrals where white*:

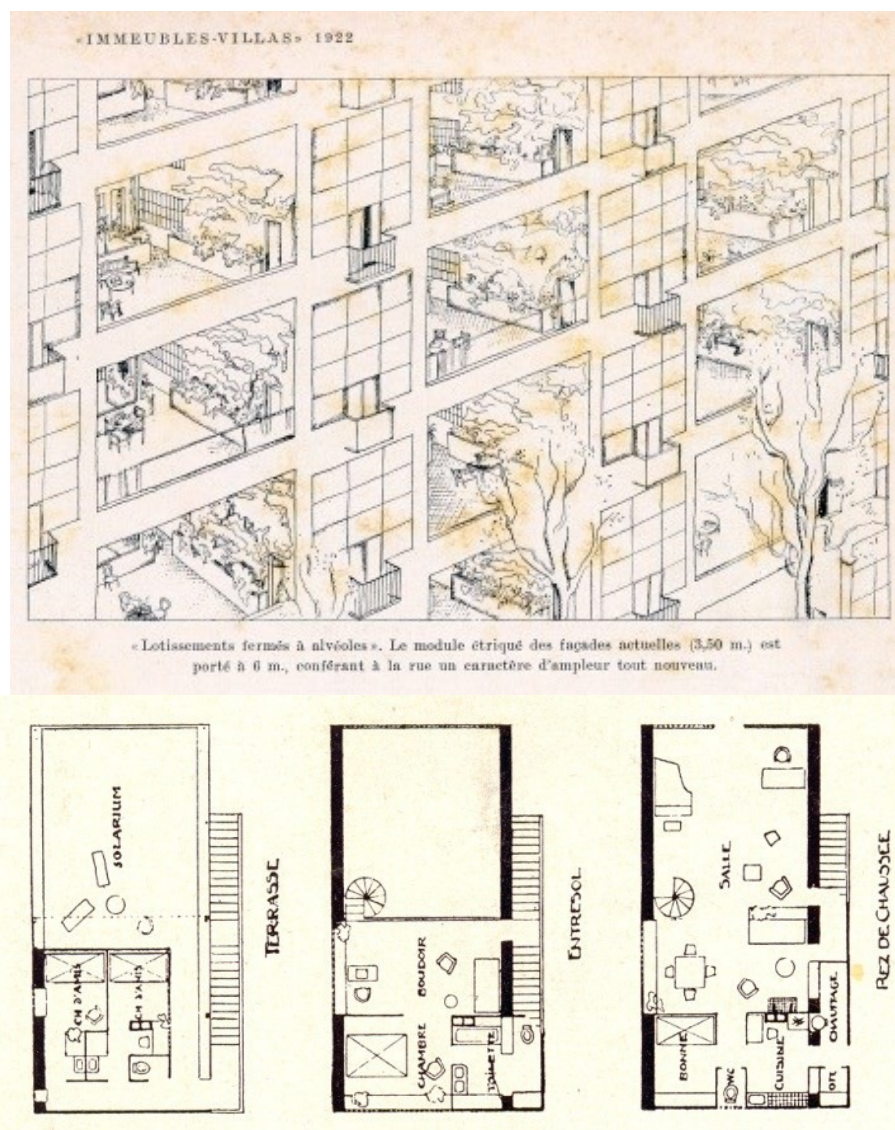
Nova Iorque não é uma cidade moderna. Nova Iorque é desorganizada. Mera maquinaria, metrô, arranha-céus e coisas do tipo não formam uma civilização industrial de verdade. Estes são somente os exteriores. A América passou por desenvolvimentos materiais tremendos, os quais mudaram a face do mundo. Mas as pessoas ainda não alcançaram o mundo... Intelectualmente, nova-iorquinos ainda são provincianos. Suas mentes ainda não aceitaram completamente as implicações da era industrial.

Eisenstein (2002, p. 178) flagra os “(...) paninhos de renda que cobrem milagres da técnica moderna: refrigeradores, rádios, máquinas de lavar” como prova irrefutável deste provincianismo.

De qualquer forma aquela impressionante mistura de tecnologia — tanto a serviço da construção quanto do conforto — e programa, contidos em um edifício único, estabeleceria o paradigma para a nova arquitetura. O hotel nova-iorquino se transformaria

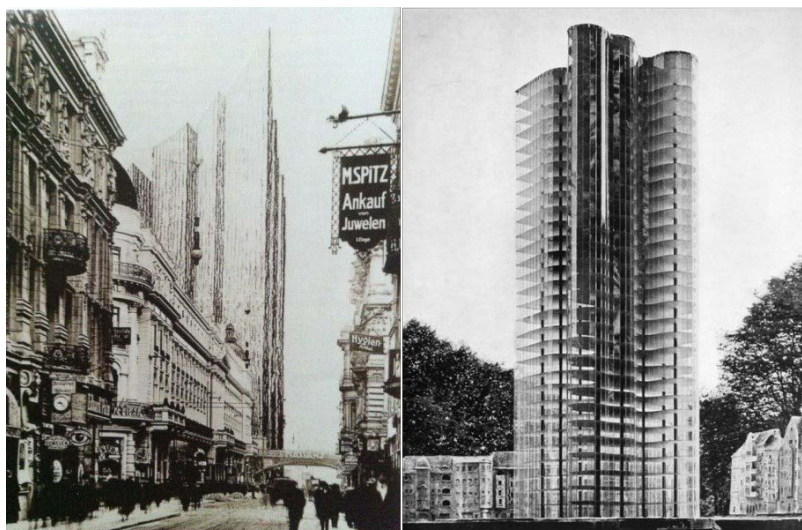
em “Imueble-villas” (120 Maisons Citrohan aglutinadas) e depois em unidades de habitação. As especulações sobre estes novos modelos — menos por pressão imobiliária do que, de acordo com Jean Louis Cohen (1995, p. 106), como “fruto de ambições simbólicas” — repercutiriam em uma série de propostas e concursos incentivados em muito, também, pela total falta de trabalho para jovens arquitetos europeus de vanguarda em um continente varrido pela crise.

Figuras 74 e 75 — “Imueble-villas”, 1922 e “Maison Citrohan” (plantas), 1920, Le Corbusier



Fonte: LE CORBUSIER. **Obras Completas:** 1910-1929

Figuras 76 e 77 — *Glass Skyscraper*, Mies van der Rohe, Berlin, 1921 e 1923



Fonte: Wikimedia

Em 1921, Auguste Perret (apud COHEN, 1995, p. 117) declara, em entrevista à revista *Excelsior*: “... é mesmo tão difícil imaginar todas as casas de uma cidade moderna construídas assim altas, ou mesmo mais? (...) casas do futuro, erguidas sobre grossos pilares firmemente ancorados ao solo e cobertos de concreto, sob os quais os carros, os trens e o metrô irão circular.” E em *Tower cities*, de 1922, ele sugere:

... avenidas de 250 metros de largura, ladeadas por casas que tocam o céu, torres se preferirem, blocos bem espaçados conectados por passarelas, de tal forma que os moradores do sexagésimo andar podem visitar seus vizinhos sem subir ou descer muito ou bloquear o tráfego nas avenidas. Minha cidade está enraizada em um andar dez ou vinte metros acima do nível da rua, cobrindo os usos que hoje sobrecarregam o chão... aqui encontramos as linhas de metrô ultrarrápido que levam aos subúrbios distantes razoáveis 100 quilômetros e às conexões de trem que dão acesso à cidade (apud COHEN, 1995, p. 117).



Fonte: cohen, J.L. **Scenes of the world to come.** p. 118

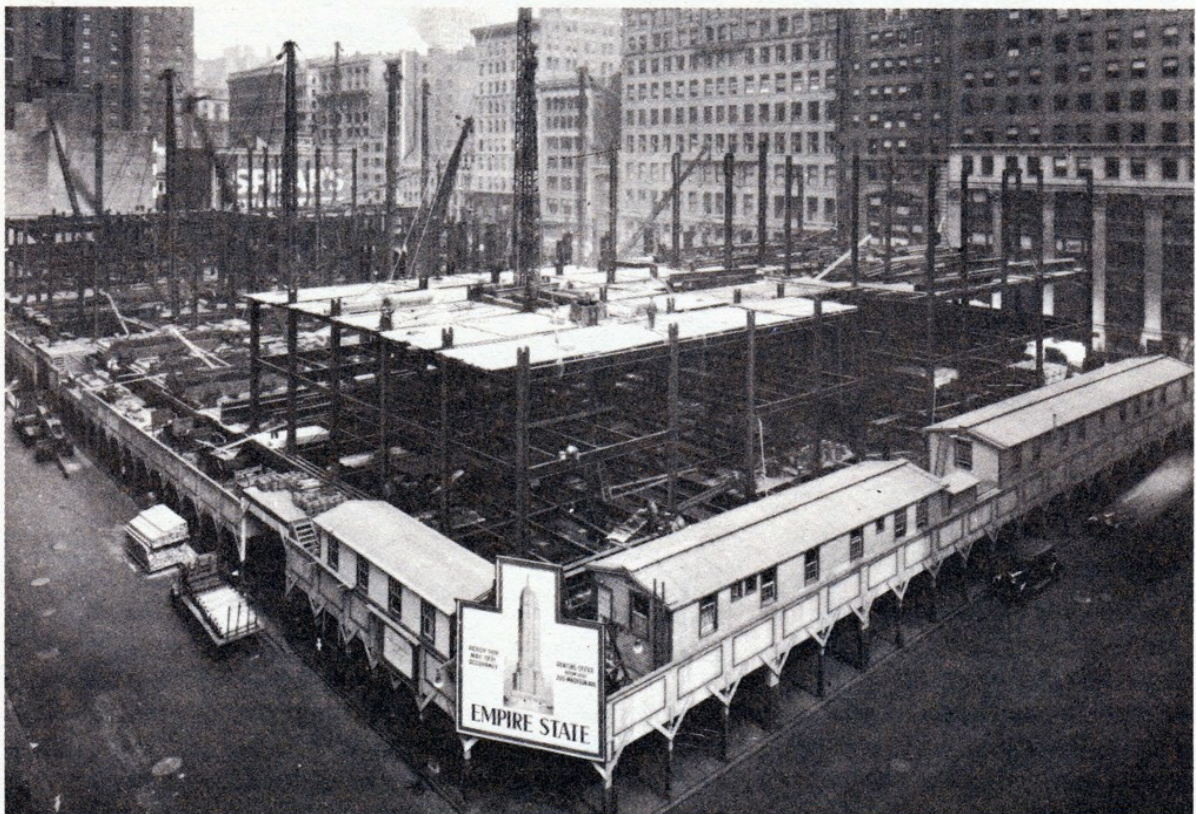
Menos de dez anos depois da declaração de Perret, desde a sacada, em Paris, erguia-se em Nova Iorque o Empire State Building. O planejamento e o cumprimento dos cronogramas eram tão exatos que se chegou a erguer 14 andares em 10 dias; “(...) os trabalhadores raramente tinham que procurar pelo próximo equipamento ou material que iriam usar. Como que por mágica, seus suprimentos apareciam sob seus olhos” (KOOLHAAS, 1994, p. 141). Para Koolhaas (KOOLHAAS, 1994, p. 141-2), o Empire State Building é uma forma de arquitetura automática, sem outro objetivo que não tornar concreta uma abstração financeira rendida, em todas as suas fases — econômicas, de planejamento e de execução —, aos processos racionais de produção governados pelas leis da automação:

Em cada um dos andares, ao passo que a estrutura de ferro se erguia, uma estrada de ferro em miniatura era construída, com carros e desvios, para carregar os

suprimentos. Um cronograma perfeito era publicado todas as manhãs. A cada minuto do dia os construtores sabiam o que estaria subindo em cada um dos elevadores, a que altura eles subiriam e qual grupo de trabalhadores iria usá-los. Em cada andar, os operadores de cada um dos pequenos conjuntos de carros sabia o que estava subindo e onde seria necessário. (...). Lá embaixo, nas ruas, os motoristas dos caminhões trabalhavam em escalas semelhantes. Eles sabiam, a cada hora de cada dia, se deveriam trazer vigas metálicas ou tijolos, esquadrias ou blocos de pedra para o Empire State. O momento de partida de um lugar qualquer, a quantidade de tempo disponível para se movimentarem pelo tráfego e o momento preciso da chegada eram calculados, agendados e cumpridos com precisão absoluta. Os caminhões não esperavam, andaimes e elevadores não paravam, os homens não esperavam. Um produto perfeito do 'processo'.

O edifício atingiria 102 andares e seria considerado, por quarenta anos, a estrutura mais alta construída pelo homem.

Figura 79 — O Empire State Building em construção, Nova Iorque, 1921



Fonte: <http://www.oobject.com/american-monuments-under-construction>

5 PATHOS, ETHOS E LOGOS — POR UMA NOVA METRÓPOLE

Agora, chegamos ao momento fatal do ciclo histórico em que nossos impulsos sentimentais devem ser vistos como idênticos à regra da razão. O geral, o típico e o comum nos atraem mais do que o específico e o excepcional. O sentimento não se esforça mais para ser heroico: reconhece que aquilo que é verdadeiramente heroico encontra-se no aparentemente banal mundo dos fatos revelado pela ciência.
Le Corbusier¹⁴

A cidade moderna seria então o habitat do novo homem; aquele homem libertado de sua pequenez pastoril e arcaica, que houvera sido íntegro e audacioso o suficiente para transpor a necessária ruptura à qual o mundo fora exposto, nela imperaria uma nova arquitetura, “(...) socialmente terapêutica (...)” (ROWE, 1978, p. 4), sincera e justa. A academia houvera se esquecido deste homem, e sua arquitetura não mais servia aos propósitos da nova sociedade maquinista, havia se perdido nos delírios de estilos e ornamentos. Enquanto o cólera atacava os pátios, embelezavam-se as fachadas. Enquanto construía-se silos, armazéns e transatlânticos segundo as mais sublimes regras da razão, morria-se “(...) de fome diante dos canteiros de bordados do urbanismo eclético” (LECORBUSIER, 2004, p. 145).

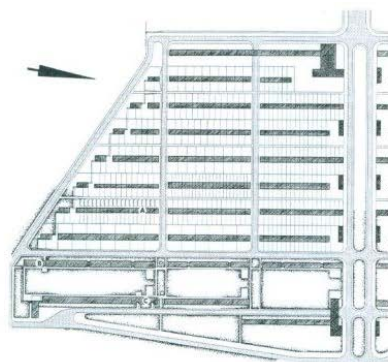
Mas a cidade da vanguarda moderna não encerrava sua mensagem nos termos da saúde pública, ela carregava consigo a missão de ser causa e efeito de todo o bem-estar humano, a única resposta possível às causas e condições postas em seu tempo. Ela seria a consequência natural do curso da história, analisada e certificada cientificamente, eficiente e sublime, uma perfeita simbiose entre o homem, seus mais profundos anseios e as descobertas científicas, verdadeiras, justas e incontestáveis. Tratava-se de um esquema cujos critérios últimos eram, portanto, higiene e honestidade. Para Coling Rowe (1978, p. 56), no lugar dos critérios tradicionais de “(...) subterfúgio e imposição, deve ser introduzida uma igualdade de partes visível e racional (...)”, em um todo que resulta em um discurso coerente e hermético.

Walter Gropius e Ludwig Hilberseimer transpunham um esquematismo extremo para os seus planos urbanos cuja imagem de fileiras de planos paralelos, espaçados

¹⁴ LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 37.

conforme operações e diagramas puramente analíticos, exaltava a máxima técnica aplicada ao novo tempo; por outro lado, Le Corbusier alardeava que o fim estava próximo e propunha a extinção da cidade histórica em nome da implantação de uma versão cristalina e radiante da “Cidade de torres” de Auguste Perret. Em ambos os casos, parece estar no industrialismo americano e seus processos de quantificação e controle (Gropius foi nutrido por seu cliente na Fagus Werk, com imagens dos parques fabris americanos; Le Corbusier atuou incansavelmente junto à comunidade industrial francesa), nos avanços da tecnologia construtiva (evidentes nos arranha-céus de Manhattan e Chicago, protagonistas na *Cidade do futuro*, de Corbett) e nos ganhos em salubridade das cidades-jardim, então já bastante estabelecidas como modelo de planejamento, a matriz racional sobre a qual seriam dispostos todos os elementos ideológicos e utópicos do urbanismo moderno.

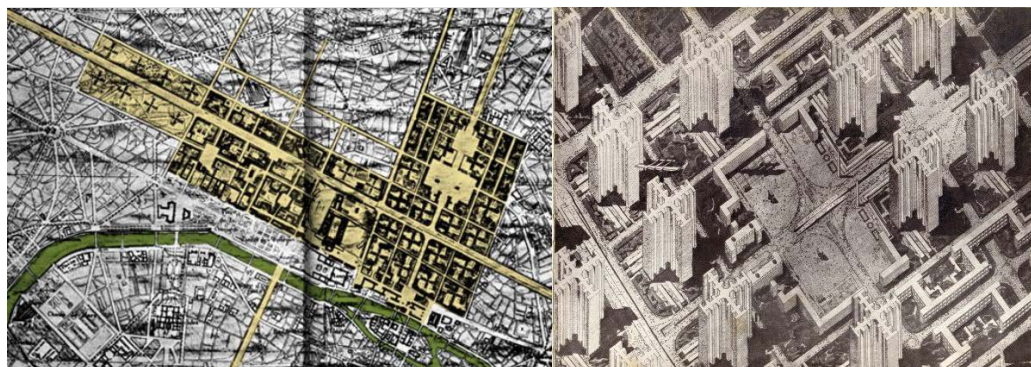
Figuras 80 e 81 — Dammerstock, Walter Gropius, 1929



O esquema é o projeto

Fonte: <http://es.wikiarquitectura.com>

Figuras 82 e 83 — Plan Voisin, Le Corbusier, 1925



Fonte: LE CORBUSIER, **Obras Completas: 1910-1929**

Figura 84 — Paris (Montmartre), 1925



Fonte: Wikimedia

5.1 WALTER GROPIUS E A CIDADE STANDARD¹⁵

A cidade, para Gropius, deveria buscar o tipo e a padronização resultantes de conceitos urbanos focados na economia e no atendimento às necessidades econômicas e sociais das populações menos favorecidas. Os processos industriais da era maquinista seriam responsáveis por condições de moradia mais equânimes e se tornariam o novo fator de transformação da sociedade.

Um pequeno grupo de edifícios-padrão, construídos de acordo com uma lógica de materiais-standard, eficientemente dispostos segundo regras compositivas essenciais, trariam para a cidade, além da redução dos custos de construção e mobiliários, a ordenação necessária e pertinente ao conforto e à economia da sociedade moderna. Estas cidades-padrão teriam seus centros verticalizados, com edifícios de 10, 12 andares, liberando o solo e qualificando o condicionamento ambiental. Os subúrbios seriam edificadas com baixa densidade e em construções horizontais, e o porte médio seria, por ineficiência, eliminado. Gropius enxergava no desenvolvimento de pequenas novas cidades uma solução viável para o controle dos êxodos e para a manutenção dos níveis econômicos das famílias. Esta, para ele, seria a melhor forma de reconciliar cidade e campo.

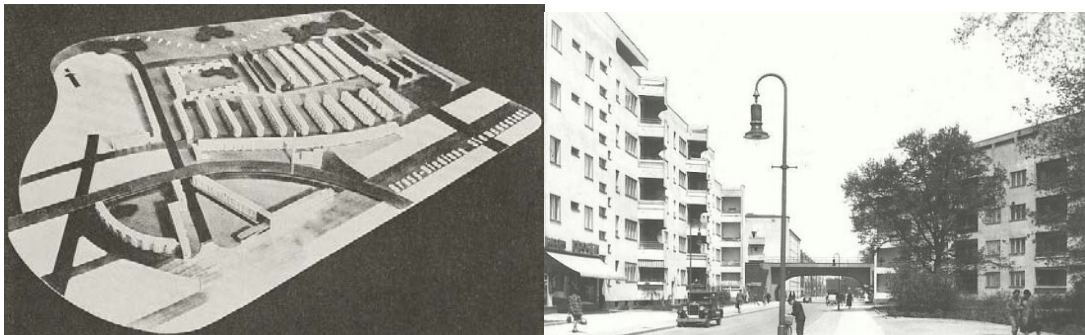
Figura 85 – Dammerstock, Walter Gropius, 1928

¹⁵ Gropius define *standard* como: “o exemplar único e simplificado de qualquer objeto de uso, obtido pela síntese das melhores formas anteriores, sendo que esta síntese é precedida pela eliminação de qualquer contribuição pessoal dos desenhistas e de todas as características não essenciais.” In: CHOAY, Françoise. **O urbanismo: utopias e realidades. Uma antologia.** São Paulo: Perspectiva, s/d, p. 177.



Logotipo e rigor formal
Fonte: <http://es.wikiarquitectura.com>

Figuras 86 e 87 – Siemenstadt, Walter Gropius, 1928



Fonte: <http://w3.siemens.de/siemens-stadt/grssied0.htm>

Contemporâneo e também protagonista do debate europeu sobre as cidades americanas modernas e seu modelo de verticalização, Gropius critica o resultado deste modelo de ocupação fundiária e suas implicações quanto à salubridade das cidades e à especulação imobiliária. A arquitetura, com o estilo internacional, seria uma criação coletiva, voltada a solucionar problemas coletivos, porém enxergava no arranjo das “peças” desta arquitetura, agora padronizada, a manifestação individual do artista.

5.2 LUDWIG HILBERSEIMER E A CIDADE ESQUEMA

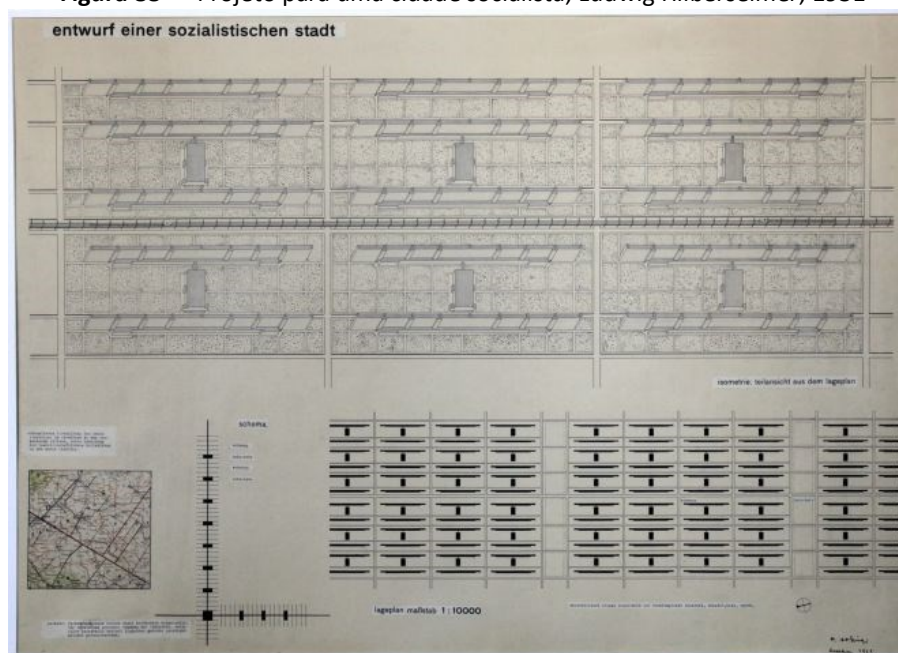
Identificado pela Gestapo como esquerdista perigoso, Hilberseimer, assim com grande parte dos arquitetos alemães proeminentes no entre-guerras, emigrou para a América onde trabalhou com Mies e foi diretor de planejamento da cidade de Chicago.

Suas ideias têm em comum com Gropius, talvez muito pelo fato de terem trabalhado juntos na Bauhaus, a reconciliação da cidade com o campo através da descentralização dos conglomerados urbanos e da verticalização. A metodologia construtiva deve ser precedida por uma análise metodológica, uma investigação e uma comprovação sistemática do que é fundamental e básico. Para ele, a cidade do início de século XX deve sua origem, em última instância, ao sistema econômico do imperialismo capitalista relacionado ao desenvolvimento das ciências e das técnicas produtivas. Na aplicação destas técnicas, não como matéria de economia privada, e sim como matéria de economia comum, reside a padronização necessária ao desenvolvimento de uma cidade — e de uma arquitetura — socialmente segura e eficiente que garantiria um convívio perfeito entre homem, natureza e indústria.

Lançado dois anos depois de *Uma cidade de três milhões de habitantes*, *Hochhausstadt* faz uma análise detalhada da proposta corbusiana, insistindo na solução dos problemas de adensamento a partir da ordenação do tráfego. Propõe a circulação de veículos em diversos níveis e uma relação entre casa e trabalho que lembrava o sistema medieval, em que trabalho e moradia se davam em um mesmo edifício. Para ele, esta era a verdadeira cidade vertical, não a proposta por Le Corbusier, que seria apenas um cidade horizontal com edifícios altos.

Em 1944, já vivendo nos Estados Unidos, Hilberseimer publica sua *Cidade descentralizada*. Este modelo deveria vir ao encontro das necessidades da segunda revolução industrial, que já não estaria baseada em modelos centralizados de produção. A proposta resulta em um diagrama da unidade básica de assentamento, não na forma de um quarteirão tradicional, mas de um esquema — cuja forma não específica — da soma das atividades que nele deveriam estar contidas, de modo a garantir sua autossuficiência. O bom planejamento da cidade se daria pelo arranjo entre estas unidades, pelos sistemas de circulação e produção e pelo ambiente natural.

Figura 88 — Projeto para uma cidade socialista, Ludwig Hilberseimer, 1931



Fonte: <http://bauhaus-online.de/en/atlas/werke/design-for-a-socialist-city>

Figura 89 — Uma cidade de arranha-céus, Ludwig Hilberseimer, 1927



Fonte: http://www.artic.edu/aic/resources/resource/2085?search_id=1&index=0

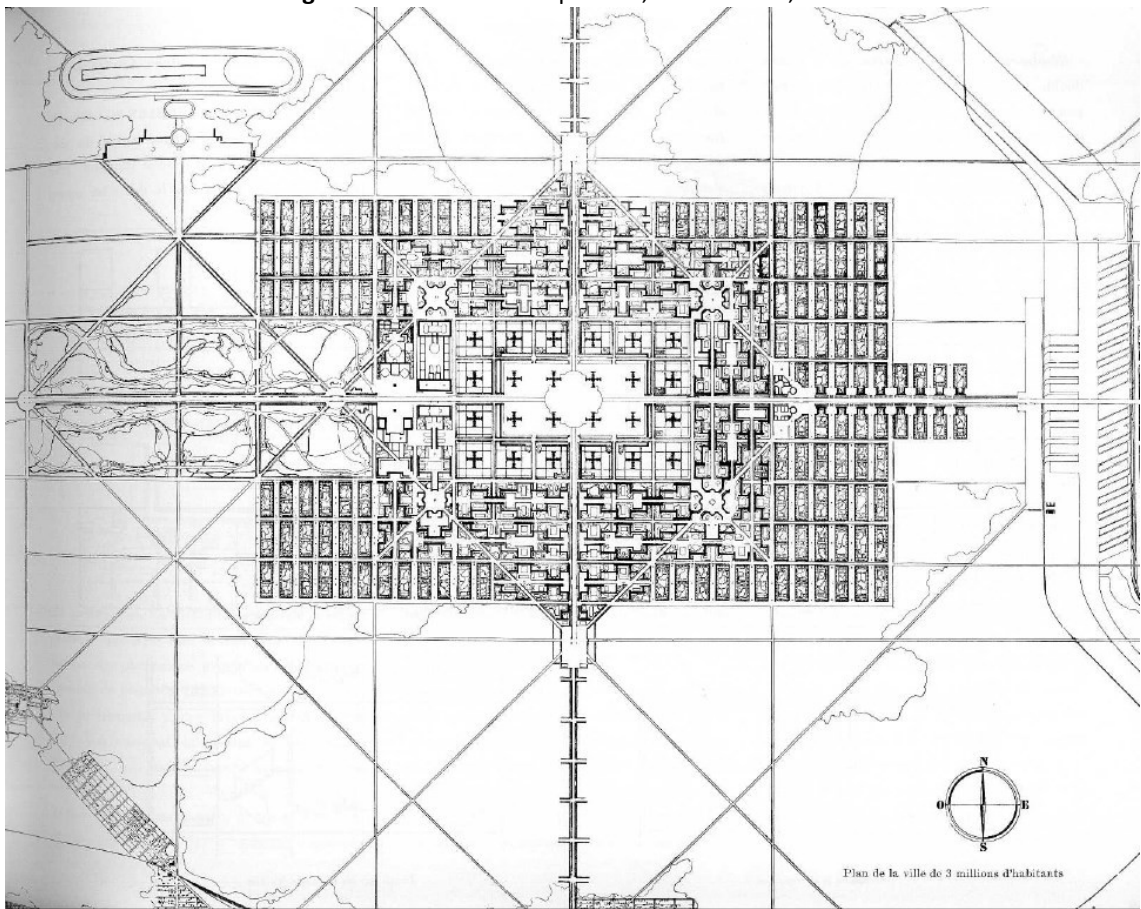
5.3 LE CORBUSIER E A CIDADE DAS ALEGRIAS ESSENCIAIS

Gropius e Hilberseimer traçaram as linhas do urbanismo racionalista, da cidade planejada segundo os critérios do máximo desempenho. Mas é em Le Corbusier que o discurso retórico da metrópole maquinista se completa: aqui as justificativas sociais e econômicas se somam aos valores maiores da realização plena através da beleza plástica das formas puras.

Em 1922, Le Corbusier expõe em Paris seu projeto genérico para *Uma cidade contemporânea de três milhões de habitantes*. Em uma área quatro vezes maior do que Manhattan, e também inspirado em seu grid regular e na altura de seus edifícios

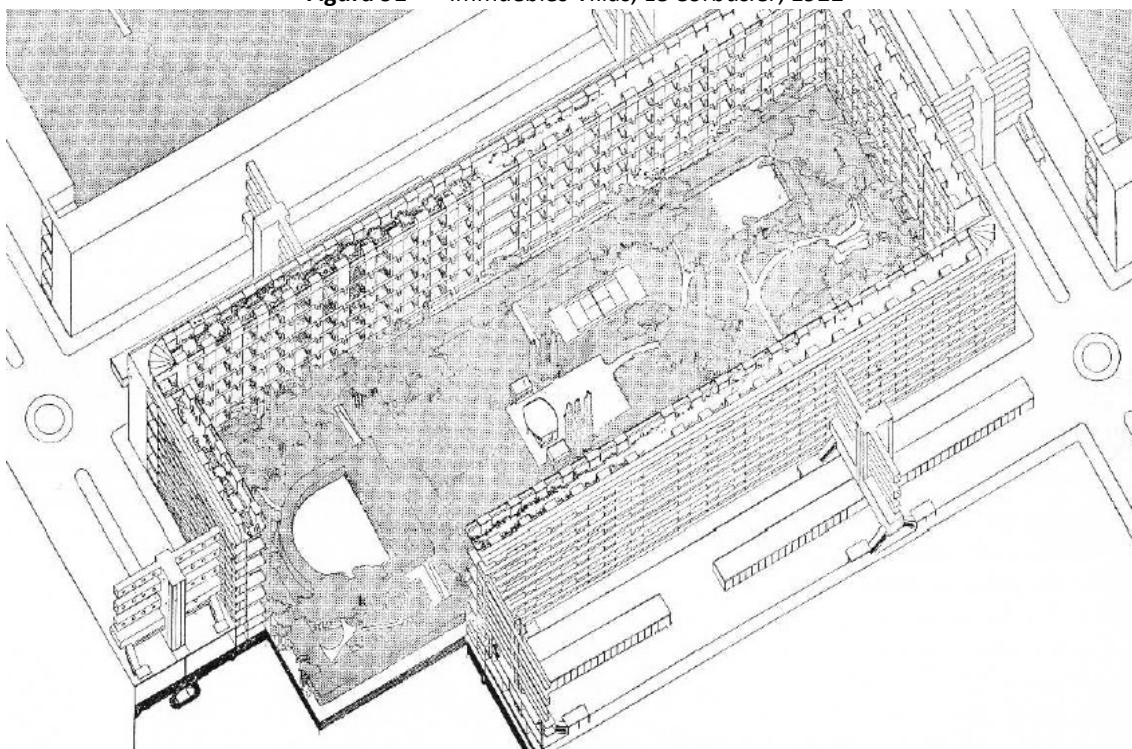
multifuncionais, o plano tem como fio-condutor a classificação das populações e suas atividades, os sistemas viários baseados no automóvel e a densificação. Na “Ville contemporaine”, o esquema prototípico da Maison Citrohan, com base no sistema de construção industrializada Dom-Ino, se expandiria à escala urbana nos Immuebles Villas, que traziam para o formato de bloco “fechado” e regular a salubridade dos jardins, terraços e apartamentos duplex. A estes blocos somavam-se aqueles sobre pilotis, “abertos”, cuja configuração deveria prover a insolação e ventilação necessárias à vida e, no centro, os arranha-céus cartesianos, com sessenta andares e a confluência dos sistemas de transporte. Um esquema rígido de macrozonemanto, que, segundo Kenneth Frampton, foi projetado como uma cidade capitalista de elite — com um centro de administração e controle e cidades-jardim para trabalhadores separados por um “cinturão verde”. O modelo seria aplicado sobre uma terra arrasada em plena Ile de la Cité como uma solução específica para os problemas de Paris (“Plan Voisin”) e seria então reinterpretado, já sem os blocos “fechados”, substituídos totalmente por unidades contínuas sobre pilotis, mais apropriadas à padronização dos processos construtivos e ao desenvolvimento das unidades mínimas, e por um esquema de zoneamento descentralizado porém ainda rígido.

Figura 90 — Ville Contemporaine, Le Corbusier, 1922



Fonte: LE CORBUSIER. **Obras completas:** 1910-1929

Figura 91 — Immuebles Villas, Le Corbusier, 1922



O quarteirão fechado, com terraços, jardins e equipamentos comunitários. Serviços de hotel e “condensador social”

Fonte: **Obras completas**: 1910-1929

Porém a cidade da era da máquina para Le Corbusier é puro manifesto, não se encerra no pragmatismo de Gropius e Hilberseimer. O homem que habita esta cidade radiante encontra a suprema realização do espírito assistindo da janela de sua morada ao esplendor do mundo moderno em convívio perfeito com a natureza, caminha em verdejantes campos, entre edifícios geometricamente harmônicos, se exercita, trabalha e mora em um ambiente de cristalino êxtase. Para Le Corbusier, o homem atingiria a plena harmonia através do entendimento dos sistemas matemáticos e geométricos que regem o justo, o correto e o harmônico. É da razão que surge a beleza maior das formas geométricas puras; a estética da máquina é uma eficiente manifestação do que é simples e agradável ao olho humano. Os edifícios são fatos plásticos limpos e claros, resultado de necessidades específicas e condicionantes bem determinados. As coisas estão em seu lugar e o homem é livre para realizar-se em sua plenitude e buscar o sublime.

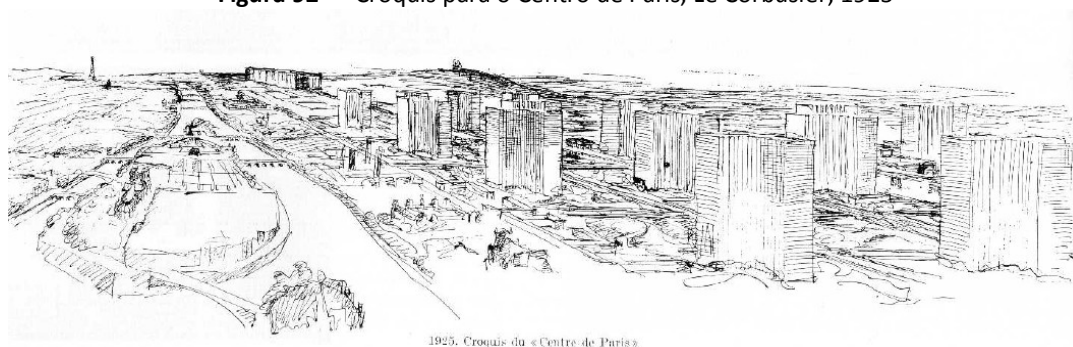
No esquema de Le Corbusier — tanto em seus aspectos pragmáticos quanto no discurso que o acompanha — parecem estar resumidas todas as causas, condições e consequências do pensamento das vanguardas do início do século XX. Ali, refletidos com maior ou menor nitidez, estão os postulados higienistas do século XIX e a possibilidade de

aplicar todos os problemas da metrópole à sombra de um modelo único; as vontades de ruptura com o passado e a visão de que a nova metrópole deve se lançar na direção do futuro, impulsionada pela máquina; a cidade vertical racionalizada e zoneada, possibilidade aberta pela técnica construtiva e avanços tecnológicos, inspirada nos modelos americanos e seus desdobramentos críticos na Europa. Nesta terra-prometida, conquistada após uma jornada não de deslocamento, mas de sobreposição, a vida seria radiante face o esplendor de sua arquitetura; uma nova estética — fundamentada nos valores naturais de uma verdade ancestral honesta e pura — que faria o homem gozar de liberdade definitiva. O que houvera se iniciado como o impulso racional de solucionar tráfego e habitação, traria a reboque uma série de outras possibilidades de racionalizações secundárias sobre

(...) como a nova cidade poderia atingir uma justificação maior em termos de esportes ou da ciência, em termos da democracia ou da igualdade, em termos da história e da ausência do tradicional *parti pris*, em termos dos automóveis privados e do transporte público, em termos da tecnologia e da crise sócio-política (...) (ROWE, 1978, p. 56).

Para Colin Rowe, a união entre as urgências higienistas e o salto tecnológico que fundamentou o movimento moderno se transformou em uma opção atraente à extinção da espécie humana, que se apresentava como iminente em todos os discursos intelectuais da vanguarda dos anos 20 e nos toques de recolher das grandes cidades europeias que se seguiriam ao agosto de 1939.

Figura 92 — Croquis para o Centro de Paris, Le Corbusier, 1925



É possível caminhar livremente por qualquer parte, porém “qualquer parte” é sempre igual.

Fonte: **Obras completas: 1910-1929**

5.4 WHICH SHALL IT BE? ¹⁶

Breve descansaremos enquanto indivíduos, enquanto humanidade devemos seguir evoluindo, conquistando, dominando. Não chegamos até aqui para alcançar o sossego e a paz, para abolir o sofrimento e o sacrifício, mas para fazê-los significativos.
Oswald Cabal (protagonista de *Things to come*)

Things to come (William Camoeron Menzies – Inglaterra, 1936), baseado na novela de G.H.Wells, conta uma história de guerra, de transformação e de conquista da natureza através da técnica e da ciência. A trama narra a história de Everytown, que, assolada por uma guerra, vive às voltas com um líder despótico, doenças, pobreza e uma sociedade decadente até receber a visita de um intruso. John Cabal vem de *Wings-of-the-World* em seu avião ultramoderno, pousa em Everytown em meio a ruínas de arcos, colunatas e abóbadas e um impasse aparentemente sem solução: os aviões da frota do “Chefe” estão sem combustível, e a tecnologia à disposição do engenheiro oficial não é suficiente para fazê-los voar.

Na noite de natal de 1940 (*Things to Come* erra por 16 meses a previsão de início da Segunda Guerra Mundial), a guerra é iminente. Logo se iniciam os bombardeios aéreos e os cidadãos de Everytown são chamados a usarem máscaras de gás. Inicia-se uma sequência de tomadas violentas, devastação e morte; os ícones da cidade antiga — a praça, o teatro, os edifícios históricos — caem enquanto os tanques e os aviões avançam. Vinte anos se passam, a guerra acabou e o mundo está assolado pela peste. As ruínas neoclássicas da cidade, com suas colunatas e frontões são assombradas pelos enfermos que vagam descontrolados. Alguém dá a ordem: “Atirem para matar!” Um médico desolado constata: “Assim que acabavam com os enfermos na idade-média”.

¹⁶ Qual (mundo) será? — Impasse proposto pelo protagonista de *Things to come*.

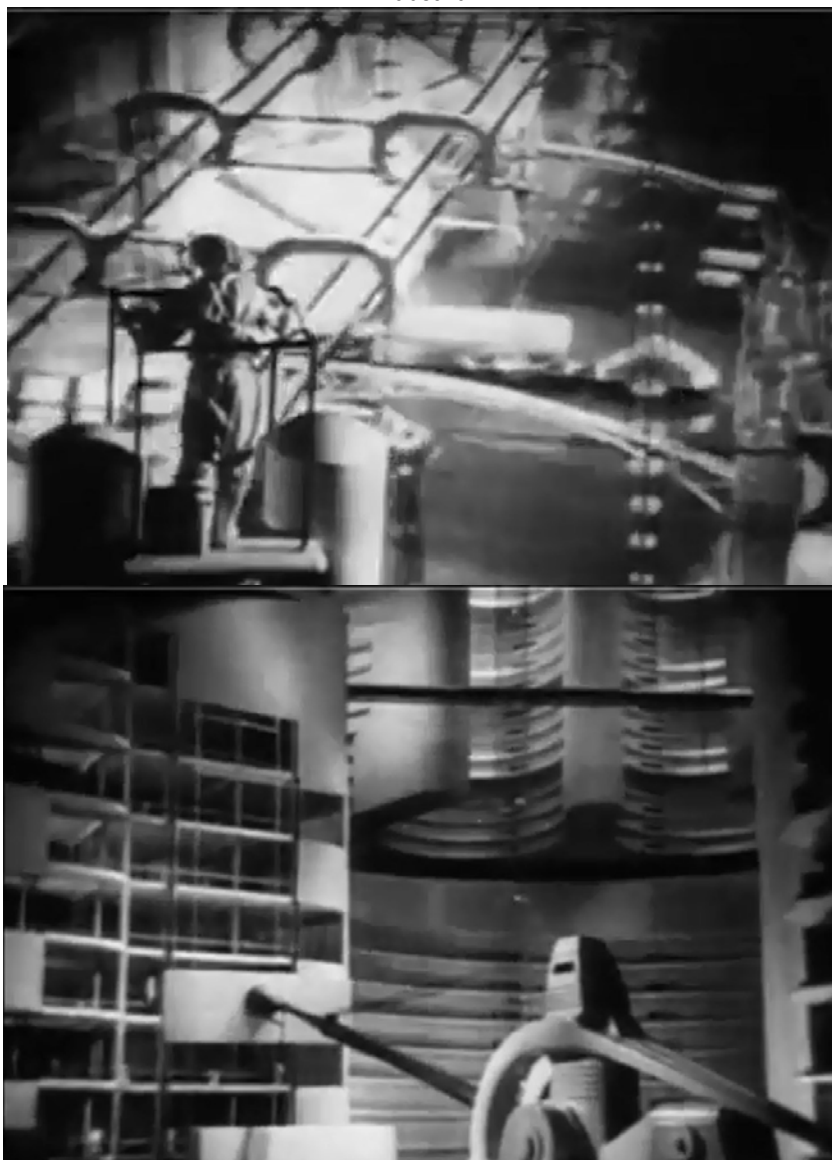
Figura 93 – *Things to come*, William Cameron Menzies – Ruínas de Everytown



Fonte: o próprio filme – YouTube

A trama avança no tempo, a peste foi controlada após a eliminação, por ordem oficial do “Chefe”, de todos os infectados. Everytown é um apanhado de casebres e ruínas por onde circulam camponeses e animais em um cenário medieval. A estrutura social é arcaica e um déspota rege os rumos de um país sem recursos e sem tecnologia. É este cenário que recebe a visita de John Cabal em seu avião. Logo identificado como uma ameaça, ele é preso junto com o engenheiro e o médico oficiais de Everytown, até que consigam fazer os antigos aviões voarem. Eles escapam e viajam até Wings-of-the World, cidade que Cabal ajudou a construir, onde prevalece a “Irmandade da Eficiência” e onde a lei e a saúde são a regra, e as máquinas viabilizaram a nova realidade. Logo, um ataque à Everytown é lançado pelas esquadras aéreas hipermodernas de Wings-of-the-World, que despejam sobre ela as bombas de gás da paz, não letal. Everytown está livre e se inicia a reconstrução.

Figuras 94 e 95 – *Things to come*, William Cameron Menzies – Reconstrução da cidade é um processo industrial



Fonte: O próprio filme – YouTube

Uma longa sequência de maquinário pesado, turbinas, eletricidade e linhas de produção racionalizadas — uma trilha sonora exultante e uma linguagem de cenários modernistas e assépticos — representa a construção da nova Everytown. A tecnologia e a razão finalmente levam à construção da metrópole de 2036; com a ciência, a humanidade prevalecerá para sempre, e é chegada a hora da conquista do espaço. A mensagem é clara: “Todo o universo ou nada!”

Segundo palavras do próprio G.H.Wells, trata-se de uma visão diametralmente oposta à *Metropolis*, acerca dos porvires da sociedade maquinista. Enquanto a metrópole de Lang é estratificada em níveis que indicam um grau crescente de degradação social, à

medida que se alcança os subterrâneos, Everytown busca no subsolo o seu lugar ideal de implantação, uma metrópole que representa o domínio total do homem sobre a natureza, em que a iluminação e o clima são artificiais e as máquinas produzem as estruturas e peças de uma cidade pré-fabricada.

Figura 96 – *Things to come*, William Cameron Menzies – Everytown: 2036



Fonte: O próprio filme – YouTube

Após ter o convite a Le Corbusier para desenhar os cenários do filme recusado, Korda utiliza muitas das ideias de *Por uma nova arquitetura* para ambientar a Everytown de 2036. Como resposta à Torre de Babel em *Metropolis*, as torres são projetadas evocando o “Arranha-céu de Vidro” de Mies van der Rohe. A imagem da cidade verticalizada de *Metropolis* é contraposta com a liberação do solo à natureza através de cavernas gigantes iluminadas artificialmente. O arranha-céu, ponto de partida de Lang, é agora apenas uma memória engraçada de uma Everytown do passado. Um John Cabal já idoso declara: “A era das janelas durou 400 anos, as pessoas não sabiam produzir sua própria luz.”

Menzies traz para *Things to come* uma série de posições alinhadas com as vanguardas modernistas e seus ideais de cidade (e sociedade) do futuro. De uma forma mais ampla, o ideário alinhado com o “bem” é baseado na justificativa do fim pelos meios — os traumas das guerras, das transformações da natureza e dos riscos se justificariam em nome de um ideal maior de perenidade da humanidade, de prevalência do homem sobre a natureza. Se a figura do “Chefe” e a realidade arcaica de Everytown podem representar um paralelo com a ascensão de Hitler ao poder (1934), em uma Alemanha turbulenta e mergulhada em todas

as crises — sociais, políticas e econômicas, — elas também evocam os métodos stalinistas que prevaleciam na URSS desde 1924 e que tratavam de criar uma sociedade industrial, porém baseada em métodos autoritários aplicados a uma população predominantemente retrógrada e pastoril (além de faminta e analfabeta), distante da sociedade socialista defendida, quase como condição básica, pelas vanguardas do movimento moderno. Esta sociedade ideal parece se alinhar como uma representação de cidade do futuro na obra de Menzies, na qual a vida é igualitária e governada por um conselho de representantes. O entusiasmo pela ciência, pela tecnologia e, em última instância, pela razão, é retratado na obra através de uma estética que já não remete ao maquinário “sujo” — de rebites, parafusos, fumaça e aço —, mas sim à leveza das estruturas Dom-ino, à racionalização da produção em série e aos planos contínuos envidraçados, à higiene e à saúde. A máquina e a arquitetura aqui são cristalinas e puras, em oposição aos antigos aparatos da cidade histórica — representados pelas ruínas, pelos aviões sucateados e pelos figurinos e utensílios dos desolados habitantes de Everytown — e é sobre os escombros desta velha cidade que o futuro radiante deve surgir. É sobre a cidade antiga que surgirá a Cidade Radiosa. O desafio proposto é: “Qual (futuro) será?”

6 EPÍLOGO

Eu vivo como um monge e odeio me exhibir, mas eu carrego a ideia de combate em mim mesmo. Tenho sido chamado em todos os países para batalhar. Em tempo de perigo, o chefe deve estar onde os outros não estão. Ele deve, sempre, achar o furo, como em um tráfego onde não há sinais vermelhos ou verdes.
Le Corbusier¹⁷

O discurso acerca da metrópole maquinista — com seu tom épico e no intuito de estabelecer o mito de fundação da cidade moderna abrangendo todas as instâncias da vida, desde a igualdade social até os problemas de transporte, passando pela liberação total da humanidade em busca de nada menos do que o êxtase supremo — tinha também seu herói. O arquiteto moderno é um herói a serviço da causa messiânica da arquitetura como bálsamo para todos os males. Sua missão é a de superar incontestavelmente todos os obstáculos em nome da salvação da humanidade.

O herói, tanto no sentido da figura arquetípica descrita por Jung (2000) quanto no sentido mitológico clássico, é a figura central do mito de fundação. É ele quem incorpora e representa os valores morais e éticos aceitos como válidos e que devem ser emulados por todos os outros homens. É o personagem que aponta o caminho, personifica o rito de passagem e corre todos os riscos. Ao contrário do herói clássico — um semideus — o herói moderno é um homem comum, posto naquela condição por circunstâncias externas a ele, movido pelo impulso de restabelecer o equilíbrio diante de uma nova realidade. É em face de alguma adversidade — por antítese a própria medida de seu poder — que a ele é revelado o caminho de salvação; seja mudar uma situação injusta existente ou retroceder a uma situação anteriormente harmônica, porém alterada pela intervenção de um “vilão”.

Em *Metropolis*, Freder combate o vilão-máquina com determinação e altruísmo sobre-humanos; Einnar Norsen é o engenheiro-herói cujos inventos são capazes de retornar à vida, por amor, as vítimas do mundo arcaico; e um impávido John Cabal faz ressurgir das ruínas uma Everytown moderna e mecanizada. Em todos os casos, é a serviço das motivações do herói que a estrutura retórica é montada, e a trama busca a adesão do público à sua opinião sobre os porvires da metrópole maquinista.

¹⁷ HELLMAN, Geoffrey T. From within to without — partes 1 e 2, *New Yorker*, 27 de Abril e 3 de maio de 1947. In: KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York**, 1994, p. 246.

O arquiteto-herói ganha seus traços mais épicos em *The fountainhead* (King Vidor – EUA, 1949). Inabalável, ele desafiou os homens de senso comum usando como arma apenas sua integridade, sua arquitetura e um punhado de dinamite. Para Howard Roark¹⁸, a arquitetura (moderna) não é matéria de negociação; nela estão contidas todas as verdades superiores e a própria razão última da existência humana. Ela é fruto do engenho de homens, que devem protegê-la de qualquer profanação. Mas Roark não luta por ideais coletivos de justiça e igualdade; ele luta em nome do livre arbítrio e da empresa individual: “Eu queria estabelecer os meus termos, não me interessa viver ou trabalhar sob quaisquer outros. Meus termos são os do direito de um homem de existir para seu próprio propósito”¹⁹. Ele é a própria imagem do arquétipo do herói: detém a verdade da transformação, cumpre o ritual de sacrifício e triunfa. Um elevador vence uma centena de andares em alta velocidade, um Roark vitorioso aguarda lá no alto, na cena final do filme, sua heroína. O roteiro de *The fountainhead* foi escrito em 1934, está carregado de referências e críticas à arquitetura e aos arquitetos do início do século XX e colabora, em muito, para a construção da imagem do arquiteto como artista incontestável, cujo gênio deve ser compreendido para que se desvendem os mistérios da salvação através da arquitetura.

¹⁸ Protagonista de *The fountainhead*.

¹⁹ Discurso de defesa de Howard Roark, protagonista de *The fountainhead* (transcrição do autor).

Figura 97 – *The fountainhead*, King Vidor – Uma heroína em êxtase vai ao encontro do arquiteto-herói



Fonte: O próprio filme – YouTube

Figura 98 – *The fountainhead*, King Vidor – O triunfante Howard Roark



Fonte: O próprio filme – YouTube

Em seu esforço (rito de passagem) no cumprimento de sua missão (mito de fundação), o herói é imbuído de todas as urgências, é incisivo e não mede esforços para fazer prevalecer os valores que somente a ele foram revelados, e é das circunstâncias — ou do trauma (uma desilusão amorosa, uma perda, uma injustiça) — que ele extrai seu poder

transformador. As primeiras décadas do século XX são, sem dúvida, um período de traumas. Guerras e crises de todos os tipos provocaram escassez de trabalho e muitas migrações (voluntárias e involuntárias) entre os jovens arquitetos vanguardistas.

A rejeição, por parte da grande clientela, dos postulados na nova arquitetura e da nova cidade maquinista — restritos a uma comunidade intelectual “excêntrica” —, do ponto de vista de uma interpretação freudiana remete aos processos psíquicos de sublimação ou compensação que, exacerbados, podem evoluir para quadros patológicos de paranoia. De certa forma a crença irrestrita no racionalismo abstrato e o caráter de catástrofe iminente que se tornaram o padrão do discurso das vanguardas modernas são uma forma de comportamento paranoico que, segundo Koolhaas (1994, p. 237-8), “une as pontas deixadas soltas pelo racionalismo”. A própria estrutura do comportamento paranoico está ligada à ideia de catástrofe. Para Freud (apud MANNONI, 1994, p. 94),

(...) a retirada silenciosa do investimento libidinal do mundo externo — seu afastamento da realidade por meios de jogos combinatórios de transferência, negação etc. — produz o sentimento do fim do mundo e a necessidade de reconstruí-lo. Esse trabalho de reconstrução se manifesta ruidosamente sob forma de delírio e é o mesmo mecanismo que provoca o esquecimento ou a substituição. É um processo de retorno a desejos ou situações passadas recalçadas manifestas no presente — como um disco arranhado, que repete e volta sem conseguir avançar no raciocínio — e está na base dos distúrbios obsessivos e da paranoia.

103

A conjunção entre racionalismo (abstração) e messianismo (urgência) — argumento central do discurso acerca da metrópole moderna e, em última instância, da própria utopia maquinista — trazia para dentro de si, através de um processo de interpretação e reinterpretação contínuas, todas as respostas. Qualquer equação poderia ser resolvida com as variáveis “arquitetura moderna” e “cidade moderna”; desta forma o discurso das vanguardas modernas se apresentava como alternativa única a um problema também formulado a partir de seu próprio diagnóstico. O padrão de comportamento do herói, que age movido por uma verdade que somente a ele foi revelada, pode adquirir traços obsessivos;

(...) assim como as moléculas metálicas de um campo magnético se alinham para formar um impulso cumulativo e coletivo, através de associações constantes e sistemáticas, em si mesmas estritamente racionais, o paranoico transforma o mundo inteiro em um campo magnético de fatos, todos apontando para a mesma direção: aquela para onde ele está indo (KOOLHAAS, 1994, p. 237-8).

Rem Koolhaas (1994, p. 246) vai ainda mais longe, define a própria arquitetura como um processo inevitavelmente paranoico: uma “(...) imposição ao mundo de estruturas pelas quais ele nunca pediu e que existiam previamente somente como nuvens de conjecturas nas mentes de seus criadores”.

Uma análise aprofundada do perfil psicológico dos protagonistas do movimento moderno está fora da abrangência deste estudo, isto seria matéria para outras disciplinas que poderiam acrescentar conclusões ao raciocínio aqui proposto. Porém abordar este tema é, de certa forma, especular um pouco mais sobre a forma e o conteúdo do discurso retórico das vanguardas modernas e tentar observar um pouco do comportamento — não necessariamente patológico — de seus protagonistas, no ímpeto de estabelecer na prática a utopia maquinista. Se, por um lado, o caráter de urgência deste discurso, conforme abordado por autores como Collin Rowe e Rem Koolhaas, pode apresentar traços paranoicos — a iminência da catástrofe e a condição redentora do corolário moderno; por outro lado, a própria ordem mundial no início do século XX — com o superadensamento das metrópoles, a migração de capitais e a mecanização da vida como um todo — parece, também, ter exigido dos intelectuais respostas rápidas e soluções drásticas que dessem conta, de forma reflexiva, da realidade daquele momento de ruptura.

7 FIM

Uma interpretação do discurso retórico das vanguardas modernas sobre o futuro das cidades não se encerra com uma gênese da cidade modernista, ou uma síntese do conjunto de ideias que, aglutinadas, dariam origem aos postulados teóricos e, por que não, dogmáticos daquela versão de futuro. Nem tampouco a observação dos filmes aqui elencados nos leva a obter conclusões acerca de estilos ou linguagens de arquitetura, enquanto produtos “de seu tempo”, utilizados na montagem dos cenários. Ao contrário. Dissertar a respeito do ideário e dos condicionantes que se punham diante daquelas vanguardas face à necessidade de se pensar as cidades, e fazê-lo em paralelo com o cinema — em essência, um contador de histórias — nos aproxima das principais características que estruturaram este discurso e colaboraram para sua difusão.

O próprio urbanismo, estruturado em preceitos racionais para pensar e agir sobre os assuntos da cidade maquinista, está impregnado de ideologia. As primeiras propostas do que Françoise Choay chama de pré-urbanismo são modelos que se apoiam em dados concretos acerca da vida nas metrópoles industriais, mas também são baseadas em projeções racionalizadas de imaginários coletivos e individuais. Pressupunham um sistema de valores e crenças de caráter pessoal e, de certa forma, arbitrário, transposto para desenhos, manifestos e manuais, justificados através de todo o tipo de racionalismos. Esta racionalização, que confere caráter científico irrefutável ao argumento ideológico inicial, inaugura o discurso da cidade eficiente.

Tal eficiência posta em prática, nos moldes das teorias de gerenciamento e máximo rendimento de Taylor e Ford, e aplicada de forma abstrata — muitas vezes literal — sobre o tecido da cidade antiga, pretendia dar conta dos perigos que rondavam as populações das grandes cidades. Atropelamentos, incêndios e epidemias eram ameaças constantes contra as quais — e também para estabelecer os novos parâmetros da cidade como matéria de economia e contabilidade — dispunham-se os regramentos e zoneamentos da cidade eficiente. De uma maneira mais ampla, o próprio rearranjo das forças econômicas e sociais — a nova realidade de classes, a migração de capitais para a nova aristocracia industrial e os conflitos de poder resultantes deste rearranjo (guerras e revoluções) — colaborava para fazer das primeiras décadas do século XX um período de medos e ameaças. É com esta conjunção de fatores — de um lado, o entusiasmo com a racionalização de todos os

aspectos da vida como alternativa eficiente para os problemas de ordem higiênica, e de outro, o teor de catástrofe iminente como decorrência do ajuste de uma sociedade arcaica à nova ordem — que se estabelecem as bases da utopia maquinista.

Além disto, as vanguardas intelectuais, impressionadas com as conquistas da técnica, enxergaram, naquele momento de transformação, por um lado a inadequação das estruturas físicas da cidade para lidar com os novos programas da era da máquina, e, por outro lado, decretaram estar a humanidade “doente”. O homem da era da máquina precisaria mudar. Assim como as estruturas industriais expunham a verdade pura de suas formas — calibradas no valor exato de suas funções — ao homem moderno, não mais cabia esconder-se por trás de disfarces. Ele deveria buscar os objetivos mais altos da existência, libertar-se e se reencontrar com os valores essenciais da vida, os quais, então, seriam as bases definitivas de uma sociedade mais justa.

Nestes termos, a cidade maquinista dispunha de seu mito de fundação. Sobre aquela realidade antiga e decadente, inadequada às regras do novo mundo e que aproximava tudo e todos de uma catástrofe, deveria ter lugar uma transformação que, justificada e detalhada em todos os seus aspectos por critérios racionais e científicos, tornaria o homem e a sociedade iguais, saudáveis e livres. As tramas analisadas na filmografia deste estudo estruturam-se, de formas mais ou menos literais, a partir desta mesma lógica: uma situação corrente é, ou torna-se, insuportável; sobre ela se impõe, diante da iminência do desastre, a necessidade de transformação através de valores éticos e morais diferentes. Esta transformação representa o próprio rito de passagem personificado na figura do herói.

O paralelo proposto neste estudo se mostra uma ferramenta eficiente para a compreensão da estrutura retórica do discurso moderno sobre o futuro das cidades: a montagem da argumentação, tanto dos filmes quanto das propostas urbanas do período, vinculando à imagem da máquina (e da cidade maquinista) valores tais como mudança, transformação e trauma, com o objetivo do convencimento de uma ideia pré-concebida; o estabelecimento de um sistema de valores desejáveis que condicionariam essas transformações; e o desencadeamento lógico decorrente desta nova condição são o ponto de convergência encontrado na estruturação do discurso retórico da utopia maquinista no urbanismo e no cinema. Se a cidade moderna apelava à razão e à técnica para justificar a tábula rasa necessária para transformar as cidades no ambiente em que a humanidade

atingiria sua plenitude, logo o mundo se encontraria diante da necessidade real e concreta de reconstrução. Nos anos que se seguiriam a 1945, já desprovida, ao menos em parte, de seu teor apocalítico, a cidade moderna iria enfim cumprir sua utopia. Mas isto é outra estória.

Figura 99 – *Sainte Marie de La Tourette*, Le Corbusier, 1956



Fonte: <http://www.magnumphotos.com/image/PAR56108.html>

REFERÊNCIAS

AEILITA, queen of Mars (Aelita, the revolt of the robots). Direção: Jacov A. Protazanov. Roteiro: Feodor Otsep; Alexei Faiko. Cenários: Sergei Koslovski; Isaac Moiseyevitch Rabinovich; Vitor Simov; Alexandra Exter. URSS: Mezhrabpom, 1924. (111 min), mudo, preto e branco.

ALGOL — Tragödie der Macht. Direção: Hanz Werckmeister. Roteiro: Hnaz Brennert; Friedel Köhne. Cenários: Walter Reimann. Alemanha: Universum Films AG (UFA), 1920. (99 min), mudo, preto e branco.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli; Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1995.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. 2ª ed. Rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Coleção cinema, teatro e modernidade).

CHEGADA de um trem à Ciotat. Direção: Louis Lumière; Auguste Lumière (Irmãos Lumière). Gênero: Documentário. Idioma original: Mudo. França – 1895. (1 min), mudo, preto e branco.

CHOAY, Françoise. **O urbanismo**: utopias e realidades. São Paulo, Perspectiva, s/d.

COHEN, Jean Louis (curador). **Scenes of the world to come**. Catálogo da exposição “Scenes of the world to come: european architecture and the american challenge, 1893-1960”. Canadian Center of Architecture, Montreal, 14 de Jun. a 24 de Set. de 1995. Paris: Flammarion, 1995.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura 1980-1987. Tradução de Christiane Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DIE Strasse. Direção: Carl Grune. Cenários: Ludwig Meidner; Karl Goergen. Alemanha: Stern Film, 1923. (90 min), mudo, preto e branco.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, revisão técnica Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRY, Maxwell. **A arte na era da máquina**. Tradução de Thereza Martins Pinheiro. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates; 71)

HARD, Mikael; MISA, Thomas J. (Ed.). **Urban machinery**: inside modern European cities. Massachusetts: MIT Press, 2010.

HUGO, Vitor. **Notre-Dame de Paris**. Tradução Ana de Alencar e Marcelo Diniz. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2000.

JUST imagine. Direção: David Butler. Roteiro: DeSylva; Brown; Henderson. Cenários: Stephen Goosson. Estados Unidos: Fox Film Corporations, 1930. (113 min), mono, preto e branco.

KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1994.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LE CORBUSIER. **Precisões**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LE CORBUSIER. **Urbanismo**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEWIS, Mumford. **A cidade na História**: suas origens, transformações e perspectivas. Tradução de Neil R. da Silva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

L'INHUMAINE. Direção: Marcel L'Herbier. Roteiro: Pierre MacOrlan. Cenários: Robert Mallet-Stevens; Alberto Cavalcanti; Fernand Léger; Claude Aumont-Lara; Pierre Chareau; Jean Puiforcat; René Lalique; Jean Letort. França: Cinégraphique, 1924. (135 min), mudo, preto e branco.

MANNONI, Octave. **Freud**: uma biografia ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Revisão técnica de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. Cenários: Otto Hunte; Erich Kettelhut; Karl Vollbrecht. Alemanha: Universum Films AG (UFA), 1927. (153 min), mudo, preto e branco.

MORE, Thomas. **A utopia**. Tradução e notas de Maria Isabel Gonçalves Tomás. São Paulo: Martin Claret, 2000.

NEUMANN, Dietrich (ed.). **Film architecture**: set designs from metropolis to blade runner. Munich/New York: Prestel, 1996.

PROUST, Marcel. **O tempo recuperado**. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Massachusetts: MIT Press, 1978.

ROWLANDS, Mark. **Philosophy explained through science fiction films**. Nova Iorque: Saint Martin's Press, 2004.

SCOTT, Felicity Dale Ellison. **Architecture or techno-utopia: politics after modernism.** Chicago, MIT Press, 2007.

TEMPOS modernos. Direção: Charles Chaplin. Roteiro: Charles Chaplin. Produção: estados Unidos: United Artists, 1936. (87 min), mono, preto e branco.

THE fountainhead. Direção: King Vidor. Roteiro: Ayn Rand. Cenários: Edward Carrere. Estados Unidos: Warner Bros., 1949. (114 min), mono, preto e branco.

THINGS to come. Direção: William Cameron Menzies. Roteiro: H.G. Wells. Cenários: Vincent Korda. Inglaterra: London Film Productions/United Artists, 1936. (100 min), mono, preto e branco.