

**AS DIMENSÕES DA
ARQUITECTURA
CONSTRUCTIVISTA**

Hugo Mónica

M. Ya. Ginzburg, de Stil' i epokha ao edifício do Narkomfin

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA DA UNIVERSIDADE
DE COIMBRA

AS DIMENSÕES DA ARQUITECTURA CONSTRUTIVISTA

M. Ya. Ginzburg, de *Stil' i epokha* (1924) ao
edifício do *Narkomfin* (1928-30)

SETEMBRO 2004

Hugo Ricardo Miranda Mónica

**Estudo realizado no âmbito da Prova Final de Licenciatura em
Arquitectura sob orientação do ARQ. JORGE FIGUEIRA**

Imagem da capa criada a partir de fotografia do edifício do *Narkomfin* de Khan-Magomedov (em CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moisej Ginzburg, 1983, p. 130).

À Guida, ao Rui e aos meus Pais.

Prova Final.

Independentemente de qualquer interesse pessoal, há duas formas de encarar a elaboração de um trabalho de final de curso, uma “tese de licenciatura”.

Poderá ser encarada como mais uma obrigação que tem necessariamente de ser cumprida para terminar o curso, ou pode ser uma oportunidade para um envolvimento, mesmo que à partida não pareça interessante a ideia da sua realização.

Oportunidade não só para ampliar conhecimentos que tornarão a futura prática profissional mais reflectida e informada, mas também para encontrar ou aprofundar temas interessantes.

No presente caso, encontrou-se um tema mais apaixonante do que se previa, e também um caminho para outros temas que poderão vir a interessar, de alguma forma relacionados com este.

Simultaneamente, o tipo de trabalho mostrou-se mais absorvente do que já era imaginado no início.

No final, espera-se que este estudo consiga proporcionar ao leitor algum do prazer que deu a elaborar...

ÍNDICE.

Introdução.	6
PARTE 1.	11
(Ginzburg e o desenvolvimento da teoria Construtivista em arquitectura)	
1.1. Construtivismo: origens e desenvolvimento.....	12
1.2. Primeiros escritos de Ginzburg.....	22
1.3. <i>Stil' i epokha</i> (1924).	28
1.4. <i>Sovremennaia arkhitektura</i> (1926-1930).....	62
PARTE 2.	71
(Ginzburg e a pesquisa de tipos habitacionais socialmente novos)	
2.1. A casa-comuna: aspectos gerais e desenvolvimento.	72
2.2. As pesquisas tipológicas da secção de tipificação e standardização do <i>Stroikom</i> (1928-1929).....	80
2.3. <i>Narkomfin</i> : edifício experimental de carácter transitório (1928-30).	98
PARTE 3.	119
3.1. Síntese/Conclusão.....	120
3.2. União Soviética e Europa.	134
Agradecimentos.	159
Bibliografia.	160
Fontes das imagens.	162

Introdução.

A intenção de estudar um tema relacionado com o Construtivismo começou pelo interesse nas preocupações sociais e nas formas em que se revelariam e influenciariam a arquitectura.

Cedo se percebeu que, apesar da “construção social” ser indissociável dos princípios Construtivistas, essa não é a única dimensão da arquitectura Construtivista. Considerações relativas à natureza dos materiais utilizados e aos processos de transformação dos mesmos, experimentação com materiais então recentes, como o betão, o betão armado e o vidro, preocupações com os próprios métodos de produção na construção civil, procurando-se a sua mecanização num país industrialmente atrasado e a standardização de diversos elementos construtivos; considerações relativas aos processos de elaboração da forma arquitectónica, em que as bases são factores sociais, funcionais e construtivos, também são alvo de análise pelos arquitectos Construtivistas.

Todos estes factores entram em acção dentro de uma outra dimensão, que é a dimensão da concepção, isto é, o processo através do qual o arquitecto organiza todo o seu método de trabalho. O “método funcional de criatividade”, elaborado por Ginzburg, era a maneira como os arquitectos Construtivistas deviam abordar o processo de projecto, garantindo uma integração (síntese) de todas essas considerações relacionadas com a arquitectura.

É a ambição de considerar objectivamente todas estas dimensões que torna o trabalho dos Construtivistas particularmente interessante.

Dadas as limitações próprias de um trabalho destes, não seria possível abordar todo o movimento Construtivista com um nível de pormenor que permitisse mais que um conhecimento superficial do fenómeno. Neste sentido, Moisei Yakovlevich Ginzburg pareceu a figura ideal para análise: é um dos mais importantes teóricos do início do movimento Construtivista (com um contributo significativo em *Stil' i epokha*, de 1924), é um dos fundadores da OSA¹ (que é a associação dos arquitectos que assumem as ideias Construtivistas), elabora o “método funcional de criatividade”, que é exposto na revista *Sovremennaiia arkhitektura* (“Arquitectura Contemporânea”, SA) publicada pela OSA, e procura também aplicar na prática os princípios Construtivistas, nomeadamente através das pesquisas da secção de tipificação e standardização do *Stroikom*², que culminam na construção do edifício do *Narkomfin*³. O trabalho para o *Stroikom* e o edifício do *Narkomfin* revelam não só os métodos racionais com que deviam ser enfrentados os problemas da arquitectura, mas também a concepção do “novo modo de vida”. Através das propostas para os espaços da vida doméstica, percebe-se uma visão do que deverão ser os traços essenciais de um modo de vida futuro. Como um dos aspectos mais enraizados, a alteração do modo de vida é um dos objectivos primordiais da sociedade soviética.

Ginzburg sintetiza todos estes aspectos. Com certeza que em muitos conceitos se inspirou noutros artistas, mas mostra ter uma compreensão geral que aglutina várias concepções que emergem naquele período.

¹ OSA – *Ob'edineniye Sovremennikh Arkhitektorov*, “Associação de Arquitectos Contemporâneos”.

² *Stroikom* – *Stroitel'nyi Komitat RSFSR*, “Comité para a Construção da URSS”.

³ *Narkomfin* – *Narodnyi Komissariat Finansov*, “Comité Nacional de Finanças”. Trata-se de um edifício construído para albergar os funcionários da instituição e as suas famílias.

A posição sobre a orientação da arte de uma maneira geral, já se encontrava nos Produtivistas (os primeiros artistas a procurar as implicações dos conceitos Construtivistas), as preocupações sociais circulam um pouco por toda a parte. Le Corbusier influencia não só com a sua linguagem formal, mas também com a sua exaltação da máquina. *Stil' i epokha* mostra essas influências condensadas numa visão global, em que a percepção da História da arquitectura conduz a uma teoria para a arquitectura moderna. Os três princípios de Gan – *tektonika*, *faktura* e *konstruktsiia* – serão uma primeira indicação de um método de trabalho, que terá a sua completa elaboração no “método funcional de criatividade”, posteriormente abreviado para “método funcional”.

Este trabalho divide-se assim em três partes: uma primeira que se refere ao desenvolvimento dos princípios Construtivistas na arquitectura através dos textos de Ginzburg, uma segunda que trata da questão da casa-comuna e da pesquisa de tipos habitacionais socialmente novos, e uma terceira parte que tenta fazer uma síntese geral e também uma integração no panorama internacional, com uma comparação mais específica dos princípios expostos em *Stil' i epokha* com os expostos em *Vers une architecture*, de Le Corbusier.

Na primeira parte analisa-se o trabalho teórico de Ginzburg, numa fase do desenvolvimento da União Soviética em que não há muitas oportunidades de construir. *Stil' i epokha* apresenta a teoria da evolução estilística de Ginzburg e a sua extrapolação para uma teoria da arquitectura moderna. Traça também as características da época que são consideradas importantes para o desenvolvimento do “novo estilo”, como a máquina, as obras e os métodos da engenharia, o trabalho industrializado e o proletariado como classe dominante.

O trabalho teórico seguinte de Ginzburg, baseando-se em *Stil' i epokha*, aproxima-se de questões mais concretas da arquitectura, com os artigos da

Sovremennaiia arkhitektura, publicada pela OSA. O método funcional deve estar embebido das características da época, expostas em *Stil' i epokha*, deve ser o método de trabalho dos Construtivistas e procura garantir uma síntese objectiva entre as várias dimensões da arquitectura.

Do desenvolvimento da teoria Construtivista em arquitectura chega-se ao método funcional, que é a definição do processo a seguir no cumprimento de uma tarefa prática. Na segunda parte está presente algum desse trabalho prático, que se refere aos problemas da habitação por mostrarem mais claramente a concepção do “novo modo de vida”.

As pesquisas para o *Stroikom*, através da secção de tipificação e standardização, procuram trazer uma resposta arquitectónica que defina a direcção do desenvolvimento da habitação numa sociedade socialista, e procuram uma grande objectividade e racionalidade, como defendia Ginzburg, na definição dessas “organizações espaciais básicas”. Estas correspondem sensivelmente à primeira fase do método funcional, que decompunha o processo de trabalho para analisar mais detalhadamente cada um dos aspectos envolvidos.

O edifício do *Narkomfin* serve de experimentação das pesquisas daquela secção do *Stroikom*, e representa toda a concepção da arquitectura de Ginzburg: estão presentes os factores sociais, técnicos e arquitectónicos que tinham anteriormente sido objecto de análise pelos arquitectos Construtivistas.

Cada uma das duas primeiras partes tem um capítulo inicial (capítulos 1.1 e 2.1), que serve de introdução e contextualização do tema no panorama geral mais abrangente do período.

A terceira parte do presente estudo procura estabelecer essa relação mais contínua entre as sucessivas fases da obra de Ginzburg. Este revela-se não só um importante teórico, mas também alguém fortemente empenhado na aplicação das suas concepções (nas quais a “construção do socialismo” é

preponderante), apesar da miséria geral em que o país se encontra não parecer oferecer possibilidades reais para a sua concretização.

Dada a novidade de uma série de factores, como as circunstâncias sociais, as técnicas, os materiais e a própria forma arquitectónica que os expressaria, dada a “juventude do estilo” diria Ginzburg, esta arquitectura Construtivista apresenta alguns aspectos menos conseguidos. O próprio sistema compositivo e as formas arquitectónicas, de que Ginzburg não tinha uma ideia preconcebida, teriam o seu natural desenvolvimento a partir da solução dos programas representativos da época: a habitação operária e a casa do trabalho.

Um muito breve enquadramento internacional do movimento Construtivista e uma pequena comparação com Le Corbusier, como figura central na arquitectura mundial daquele período, ocupam também esta parte.

Uma vez que a análise geral da obra de Le Corbusier estaria fora dos limites de um estudo destes, optou-se por uma referência aos seus trabalhos mais relacionadas com a URSS e os Construtivistas, como o plano para a Cidade Verde de Moscovo que permite uma comparação entre as propostas de Le Corbusier e as dos “desurbanistas” e o projecto para o Palácio dos Sovietes, e por confrontar *Stil’ i epokha* e *Vers une architecture*. Um confronto não exaustivo, mas que as semelhanças e diferenças revelaram irresistível.

Procurou-se portanto, perceber de que forma as dimensões da arquitectura que ocupam o pensamento de Ginzburg informam a sua abordagem do projecto e da construção deste. O cruzamento de teoria e prática ajuda a compreender o seu entendimento global da arquitectura no contexto particular da União Soviética, tendo-se uma percepção das ideias propostas e, ao mesmo tempo, das formas físicas que as materializam.

PARTE 1.

PARTE 1

**Ginzburg e o desenvolvimento da teoria
Construtivista em arquitectura.**

1.1. Construtivismo: origens e desenvolvimento.

“A arte não é um espelho para reflectir o mundo, mas um martelo para o moldar.”

(Vladimir Mayakovsky)

Importa, primeiro que tudo, fazer referência ao conceito russo de Construtivismo, não só para desfazer eventuais mal entendidos, mas fundamentalmente para perceber o quadro de entendimento deste fenómeno por parte dos próprios artistas soviéticos, que adoptaram estes princípios na sua arte.

Por causa do significado algo ambíguo da palavra em algumas línguas ocidentais e do gosto pelo uso frequente dos materiais na sua forma crua, o Construtivismo foi entendido como interessado exclusivamente nos aspectos puramente construtivos, num sentido físico. No entanto, Cooke esclarece o seu significado na língua russa, que torna muito mais claro o entendimento do conceito. Em russo “construção” pode corresponder a duas formas: *stroitel'stvo*, “...tem lugar no espaço e tempo reais: o *stroitel* é o construtor

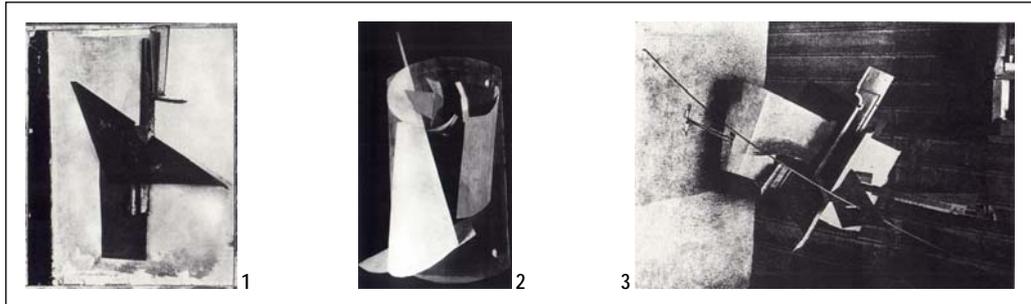


Fig. 1, 2: Tatlin, Contra-relevos. Fig. 3: Tatlin, Relevos de canto.

numa obra real com botas enlameadas”¹, que é a forma usada em “construção social” e em “construção civil”; *konstruksiia*, por seu lado, refere-se a uma construção num sentido intelectual, isto é, a uma estruturação conceptual, e é a forma usada, por exemplo, em “construção formal”.²

Os Construtivistas eram *konstruktivisty*, “estavam preocupados com a maneira como um arquitecto organiza ou estrutura o seu pensamento; como ele organiza o trabalho de projecto concreto, e como ele «constrói» um conjunto de formas apropriadas. Eles estavam também muito interessados em *stroitel'stvo* em todas as suas dimensões. Como soviéticos leais, a construção social, e particularmente «a construção do socialismo» eram a inquestionada *raison d'être* do seu trabalho.”³

A origem das ideias Construtivistas na arte da União Soviética tem sido feita remontar aos relevos e contra-relevos de Tatlin (fig. 1-3), de 1913-14, que seriam a preparação do trabalho da torre monumento à Terceira

¹ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 22.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

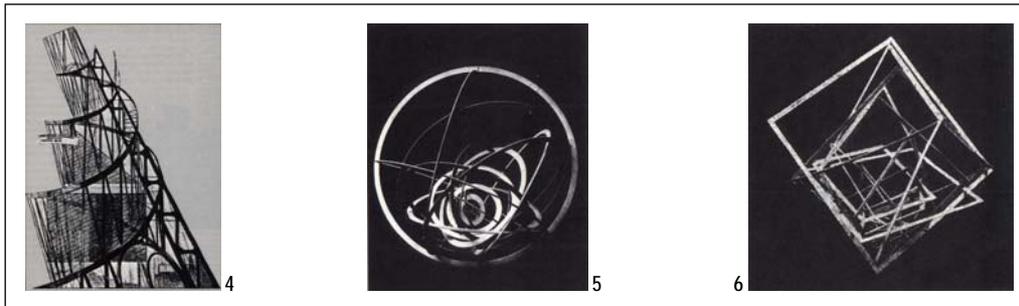


Fig. 4: Tatlin, Monumento à IIIª Internacional. Figg. 5, 6: Rodchenko, Composições espaciais, 1920-21.

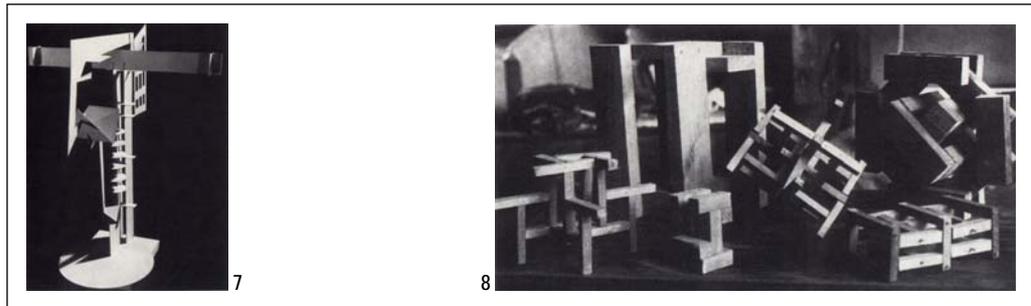
Internacional, de 1919 (fig. 4). Nestes primeiros trabalhos de ensaio, a experimentação na utilização dos materiais e volumes e as relações que se estabelecem entre eles, são um dos aspectos mais importantes desse ponto de vista.

Para Tatlin, a forma é determinada em função da técnica, e esta está dependente da natureza intrínseca do material.

“A «arte» não funcional, seja ela bi- ou tridimensional, nos materiais tecnológicos modernos, deve agora servir como «trabalho de laboratório» para os aspectos formais de tarefas funcionais. Eles viram isto como o paralelo adequado na «arte» ao que «tinha acontecido do ponto de vista social em 1917»”.⁴

No InKhuK (*Institut Khudozhestvennoi Kul'tury*, “Instituto de Cultura Artística”), fundado em 1920 em Moscovo, é desenvolvida aquela ideia de Tatlin, sendo destacada a importância dada às técnicas relacionadas com a

⁴ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 24.



Figg. 7, 8: Rodchenko, Construções espaciais, 1918-21.

produção industrial.⁵ A arte deve passar a ter uma função clara, que está invariavelmente ligada ao estabelecimento de uma nova sociedade comunista, e que consiste na produção de objectos utilitários, socialmente úteis, através da utilização das técnicas industriais.

Do trabalho realizado no InKhuK destaca-se o novo conceito de *konstruktivnaia*, cujas implicações são procuradas pelo “Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas”, formado em 1921 por artistas do próprio InKhuK, nomeadamente Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Georgii e Vladimir Stenberg, Kazimir Medunetsky, Karl Iogansen e Alexei Gan. Os trabalhos de Rodchenko e Stepanova já são executados como trabalho de laboratório de forma deliberada (figg. 5-8). Na VKhuTeMas (*Vysshie gosudarstvennye Khudozhestvennye i Tekhnicheskie Masterskie*, “Escola Superior Técnica e Artística”), que como o InKhuK é uma escola que procura uma abrangência na formação em arte, arquitectura e design e nas quais se

⁵ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 27.

cruzam diversas tendências progressistas⁶, o objectivo daqueles artistas do InKhuK era formar Construtivistas qualificados.⁷

O “manifesto produtivista”, publicado pelos Construtivistas do InKhuK em 1921 (que tinha sido reorganizado com orientação de Osip Brik, Boris Arvatov e Nikolai Taraboukine), defendia a ideia de uma arte relacionada com a produção industrializada, que devia ser o “...meio principal de organizar os elementos materiais da industrialização de uma maneira reflectida a fim de produzir uma arte utilitária e socialmente útil.”⁸

No livro *Konstruktivizm* (“Construtivismo”) de 1922, Alexei Gan desenvolve mais as ideias Produtivistas.

Gan considera que os artistas “...não devem reflectir, imaginar e interpretar a realidade. Devem construir na prática e expressar os objectivos da nova classe trabalhadora ... que está a construir a fundação da futura sociedade...”⁹.

Para que o “trabalho de laboratório” fosse dirigido à actividade prática, procurando-se estabelecer uma síntese entre os aspectos ideológicos e os aspectos formais, Gan define três princípios: *tektonika*, *faktura* e *konstruktsiia*. A *tektonika* é a síntese dos valores ideológicos e das técnicas de produção industriais. A *faktura* está relacionada com as características particulares dos materiais e as possibilidades da sua manipulação¹⁰. A *konstruktsiia* é a síntese, a própria organização e montagem, de todos estes aspectos conceptuais,

⁶ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitectura Moderna*, 2000, p. 203.

⁷ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 24, 25.

⁸ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l’époque*, 1986, p. 28.

⁹ GAN, Alexei. *Konstruktivizm*, 1922, cit. in COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁰ COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 24.

materiais e técnicos, com o objectivo de conseguir a mais eficaz produção para o produto pretendido¹¹.

Os três conceitos de Gan formam um sistema que constitui uma primeira tentativa de estabelecer um método de trabalho, apesar da tríade “trabalho, técnica e organização” de Taraboukine, Arvatov e Brik ser mais explícita. O desenvolvimento de um sistema de formar objectos e a ideia de que a arquitectura podia ter um papel activo de catalisador da evolução social, dando uma forma material ao novo conteúdo social, são ideias de Gan que serão fundamentais para os arquitectos Construtivistas.

Bogdanov, fundador do Proletkult em 1917, depois da Revolução, considerava que era necessária uma nova arte do proletariado, baseada no colectivismo do processo laboral que se devia inspirar no trabalho da moderna indústria, e que se devia apoiar na experiência artística do passado seleccionando daí os princípios colectivos importantes para a cultura do proletariado.¹² A difusão da mensagem da revolução, através da propaganda Agit-Prop de carácter nómada e desmontável, era o objectivo principal dos artistas do Proletkult.¹³

Gastev, poeta-operário, com uma “visão romântica da idade da máquina”, é uma mostra do “extraordinário entusiasmo que, no decorrer dos primeiros anos que se seguiram à Revolução, se aplicava ao emprego da ciência e da tecnologia a fim de reformar a sociedade...”¹⁴. Gastev defende a racionalização do trabalho, inspirada nos princípios do NOT (*Nauchanaia Organizatsiia*

¹¹ SENKEVITCH. *Op. cit.*, p. 28.

¹² *Op. cit.*, p. 30.

¹³ FRAMPTON, Kenneth. *Op. cit.*, p. 204.

¹⁴ SENKEVITCH. *Op. cit.*, p. 31.

Truda, “Organização Científica do Trabalho”) que também influenciou os Produtivistas, e defende que não se devem perseguir sonhos, mas sim objectivos práticos concretos, realizáveis, e de que a época necessite.¹⁵

Alexander Vesnin que é também um dos importantes fundadores do Construtivismo na arquitectura soviética, na sua obra *Kredo*, apresentada ao InKhuK em 1922, sintetiza estas e outras visões que fervilham naquela época na União Soviética.¹⁶

A organização funcional dos elementos materiais da produção industrializada era o objectivo a que os artistas Construtivistas se propunham na sua arte industrializada, onde se “...encontra a ideia segundo a qual uma arte socialmente útil exerce a dupla e enorme responsabilidade de otimizar os objectivos específicos em função dos quais ela foi concebida e de satisfazer as condições particulares da sua produção. Resumidos neste princípio, há uma exortação a conseguir uma economia máxima de meios na utilização de elementos standardizados e produzidos em massa, e enfim uma eficácia otimizada na produção de um objecto dado e no seu tratamento em função do objectivo para o qual foi concebido.”¹⁷

Ginzburg não concorda com a posição de Gan de total negação da arte, mas as suas ideias vão ao encontro, no essencial, dos conceitos Produtivistas e princípios Construtivistas. A definição do papel do artista no novo contexto, em termos da divisão do trabalho, de Taraboukine, recorda as posteriores ideias de Ginzburg: “o conceito de «artista em produção» engloba ao mesmo

¹⁵ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 31.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 32.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 29.

tempo o engenheiro que dita a marcha geral da produção e o mestre artesão que se encontra nos comandos directos da máquina.”¹⁸

As ideias de Mayakovsky, Osip Brik e outros, que publicavam no jornal LEF, também interessavam Ginzburg e Alexander Vesnin.

Em 1925, Ginzburg e os três irmãos Vesnin formaram a OSA (Associação dos Arquitectos Contemporâneos), e partindo das bases lançadas em *Stil' i epokha*, desenvolveram o método funcional que, tendo por trás os três princípios de Gan, já era um método completamente operacional. A *konstruktsiia* devia ser a base fundamental de toda a abordagem¹⁹.

Os progressistas da velha geração e a nova vanguarda encontravam um elo de ligação em Ginzburg e nos irmãos Vesnin. Alexander Vesnin e Gan (que participou activamente no grupo desde o início) tinham estado ligados ao Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas e tinham referências ao trabalho de Tatlin. Ginzburg e Leonid Vesnin estavam ligados ao MVTU, onde ensinavam, e tinham referências de uma arquitectura moderna, tecnológica e esteticamente, dos pioneiros pré-revolucionários. “Muita da autoridade do grupo derivava do facto de ser uma síntese deste vasto pensamento e experiência. O seu método pretendia formalizar relações «correctas» entre estes componentes muito diversos.”²⁰

O fenómeno da arquitectura Construtivista não é um fenómeno isolado na União Soviética neste período. Existem diversas ideias sobre a arquitectura e

¹⁸ TARABOUKINE, Nikolai. Ot mol'berta k machine (“Do cavalete à máquina”), 1923, p. 32, cit. in SENKEVITCH. *Op. cit.*, p. 29.

¹⁹ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 31.

²⁰ *Op. cit.*, p. 30.

diferentes grupos e associações de arquitectos que entram muitas vezes em aceso debate.

Para além da OSA que adopta e desenvolve os princípios do Construtivismo, e que durante este período inicial da União Soviética teve um papel muito activo, com grande participação especialmente em concursos, existe a MAO (Associação dos Arquitectos de Moscovo), de que Schtioussév, Zholtovsky e Fomine são alguns dos arquitectos mais representativos, e que se pode caracterizar em traços muito gerais pela defesa do academismo do antigo regime e pelo ecletismo; a ASNOVA (Associação dos Novos Arquitectos), de Ladovsky, Varensov, El Lissitzky e Melnikov, uma associação essencialmente conotada com o formalismo racionalista; a VOPRA (Associação dos Arquitectos Proletários), de Alabyan, é uma associação a favor de Estaline nascida do Proletkult que pretende afirmar uma ideologia de classe e que serve de instrumento de desacreditação e destruição da arquitectura moderna dos Construtivistas na URSS²¹; existe, enfim, a União dos Arquitectos da URSS, organização em que, em 1932, se congregam todas as outras.²² A VOPRA é uma associação a favor de Estaline nascida do Proletkult que serve de instrumento de desacreditação da arquitectura moderna dos Construtivistas.

Apesar do trabalho dos arquitectos Construtivistas, nomeadamente o trabalho relacionado com organismos de Estado como o *Stroikom* e o *Gosplan* da URSS (*Gosudarstvennaia Planovaia Komissia*, “Comité Estatal de Planificação”), eles nunca chegaram a ter um papel decisivo nas tomadas de decisões por parte dos políticos.

A progressiva institucionalização de um estilo de Estado, marcada simbolicamente pela selecção do projecto de Iofan para o Palácio dos Sovietes em 1932, que ocorre paralelamente ao gradual aumento de poder por Estaline,

²¹ KOPP, Anatole. *Ville et révolution*, 1967, p. 219-230.

²² RODRIGUES, A. Jacinto. *Urbanismo e Revolução*, s.d., p. 118-120.

marca de certa forma o final deste período inicial em que há uma grande e rica quantidade de ideias em debate na recém-formada União Soviética. O Construtivismo acaba por ser relacionado com o fascismo, por alguns que usam essa conotação para o desacreditar acusando o movimento de ser falsamente de “esquerda”²³, na mesma altura em que na Alemanha o movimento moderno, com o qual se relacionam o Construtivismo, é conotado com o comunismo.

No contexto deste período, Ginzburg é, não só um dos fundadores da OSA, mas um dos principais arquitectos a desenvolver a teoria Construtivista em arquitectura, elaborando um método de trabalho, esforçando-se por pôr em prática os seus conceitos, e acima de tudo pode definir-se como um arquitecto em cujas posições estão sintetizadas algumas das mais interessantes ideias da época.

²³ KOPP, Anatole. *Op. cit.*, p. 220.

1.2. Primeiros escritos de Ginzburg.

A primeira publicação de Ginzburg foi *Tatarskoe iskusstvo v Krymu* (“A arte Tártara na Crimeia”)¹. Foi o seu primeiro trabalho científico e foi realizado enquanto Ginzburg foi o responsável do gabinete de preservação dos monumentos artísticos e culturais da Crimeia. Podendo ser considerado um trabalho precoce de Ginzburg (ele nasceu em 1892 em Minsk e tinha 29 anos quando o trabalho começou a ser publicado), fê-lo deparar-se com um estilo popular de um “ecletismo espontâneo”² em que as estruturas “evoluíram organicamente”³. Tendo completado o curso da Faculdade de Arquitectura da Academia de Belas-Artes de Milão, já de volta à Rússia e depois de terminado também o curso mais técnico na secção de arquitectura industrial no Instituto Politécnico de Riga, este trabalho de Ginzburg é um contraponto às tradições e cânones classicistas assimilados em Itália.

Em 1923 publica *Ritm v arkhitektura* (“O ritmo na arquitectura”), um trabalho teórico dedicado a problemas estéticos, nomeadamente à sua teoria da composição arquitectónica.

¹ Este trabalho foi publicado ao longo de cinco números da revista *Sredi Kollektionerov* (“Entre os colecionadores”), entre 1921 e 1924.

² SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 13.

³ *Ibidem*.

Para Ginzburg, o ritmo representava a “verdadeira substância vital do universo”⁴. Por isso, é o aspecto fundamental da composição arquitectónica que analisa.

Revelando a sua definição de estilo arquitectónico e a sua concepção da história, Ginzburg faz uma análise das manifestações do ritmo na arquitectura mundial, desde a antiguidade à modernidade, procurando leis que se apliquem universalmente, para qualquer estilo e época.

Sendo da opinião que a busca do novo devia pressupor a assimilação crítica do passado, a sua análise da sucessão dos estilos arquitectónicos levam-no a concluir que “o problema da arquitectura moderna é o de procurar os seus elementos formais e as leis que regem as suas combinações; eles serão os testemunhos da pulsação rítmica contemporânea”⁵.

No mesmo ano de 1923, Ginzburg é convidado para director da revista *Arkitektura* na qual publica os artigos *Estetika sovremennosti* (“A estética contemporânea”) e *Staroe i novoe* (“O antigo e o novo”).

Nestes artigos, continuando a busca da forma e das leis das suas combinações, Ginzburg, não fazendo referências aos objectivos e ideias Construtivistas especificamente⁶, formula já genericamente alguns princípios que estarão na base do Construtivismo em arquitectura⁷. Trata sobretudo de problemas estéticos, como era característico naqueles anos nos laboratórios técnico-artísticos superiores a pesquisa estético-formal, num período em que se constrói muito pouco e os arquitectos se dedicam sobretudo à teoria ou ao desenho.

⁴ *Op. cit.*, p. 15.

⁵ GINZBURG, *Ritm v arkhitektura*, cit. in SENKEVITCH. *Op. cit.*, p. 16.

⁶ SENKEVITCH. *Op. cit.*, p. 17.

⁷ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 31.

Em *Estetika sovremennosti*⁸ Ginzburg defende a legitimidade da pesquisa de novas vias de desenvolvimento para a arquitectura⁹: as modificações, melhores ou piores, que foram impulsionadas pelo desenvolvimento ao nível da produção e pelo progresso técnico-científico, atingiram a sensibilidade estética moderna, e assim o justificam.

Ginzburg mostra-se adepto da arquitectura moderna de que os paradigmas mais evidentes serão as estruturas da indústria e da engenharia. É nestas estruturas que poderão ser discernidos alguns elementos do novo estilo.¹⁰

São apresentadas imagens de silos de grão em Buffalo, à semelhança das publicações de Le Corbusier em *L'Esprit nouveau*¹¹, e Ginzburg mostra também um grande entusiasmo em relação a esses produtos do progresso tecnológico: fábricas, aviões, barcos, etc.

Para Ginzburg é na racionalidade dos novos procedimentos de projectar dos arquitectos, procedimentos esses próprios dos técnicos, que está a influência do progresso técnico-científico¹².

Em *Staroe i novoe*¹³ considera haver falta de ideias na arte soviética capazes de constituir uma síntese do “verdadeiro espírito da modernidade”¹⁴. Considerando que tanto a veneração cega da herança cultural do passado como o seu completo desprezo são posições estéreis, do ponto de vista da evolução artística, propõe uma posição intermédia. Seria esta a síntese do “verdadeiro espírito da modernidade”.

⁸ *Arkhitektura* n.ºs 1-2, 1923.

⁹ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 32.

¹⁰ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 16.

¹¹ Ver capítulo 3.2.

¹² CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Op. cit.*, p. 33.

¹³ *Arkhitektura* n.ºs 3-5, 1923.

¹⁴ SENKEVITCH. *Op. cit.*, p. 16.

Apoiando-se naquilo a que chamou lei da “continuidade” e lei da “independência”, desenvolve o conceito de evolução estilística. Serve isto para explicar como se processa a evolução de todo o estilo novo: a “continuidade” enriquece a experiência com a herança já testada, e a “independência” encoraja o desenvolvimento de ideias novas.

Na revista *Krasnaia niva* publica ainda dois artigos: *Vystavka i arkhitektura* (“Exposição e arquitectura”) em 1923 e *Sovremennaiia grazhdanskaia arkhitektura v zapadnoi Evrope* (“A arquitectura civil contemporânea na Europa ocidental”) em 1924.

O primeiro artigo refere-se à Exposição Agrícola de Moscovo do ano de 1923. Nele, Ginzburg manifesta o seu apoio ou o seu desagrado em relação à concepção de alguns dos pavilhões presentes na exposição.

Ginzburg manifesta o seu apoio à concepção de Ivan V. Zholtovsky, pela forma como a madeira foi empregue, considerando-a “Construtivista” num sentido lato. Considerando que são as concepções que melhor caracterizam as novas tendências na arquitectura, manifesta o seu apoio pelo projecto de Vladimir Shchuko (fazendo referência às escadas, aos estandartes descendo pelo propileu e ao aspecto moderno), pelo projecto de Konstantin Melnikov (referindo tratar-se de uma ideia original e de uma interpretação organicamente diferente da utilização da madeira) e também pelo projecto de Alexandre Exter e Boris Gladkov.¹⁵

O desagrado de Ginzburg recai sobre os projectos concebidos pelas Repúblicas, considerando-os desinteressantes e decepcionantes. O que Ginzburg afirma desagradar-lhe é a má localização e a fraca exploração dos seus próprios regionalismos como factor distintivo.¹⁶

¹⁵ *Op. cit.*, p. 17.

¹⁶ *Ibidem.*

O segundo artigo, de 1924, com o título *Sovremannaia grazhdanskaia arkhitektura v zapadnoi Evrope*, passa em revista as tendências contemporâneas da arquitectura moderna ocidental.¹⁷

Ginzburg aborda a arquitectura na Alemanha, na Grã-Bretanha e na França. Quanto à arquitectura alemã, critica os aspectos classicizantes mas elogia a sua *Art Nouveau*. No que diz respeito à Grã-Bretanha, critica sobretudo as casas de campo. Em relação à França, “perturbado pela aparente dicotomia de, por um lado, o esplendor ostentatório da arquitectura académica francesa e, por outro lado, os austeros projectos que levarão às construções em betão armado e metal (por exemplo a torre Eiffel), Ginzburg cita a obra de Le Corbusier como uma espécie de síntese conceptual dos dois extremos: ele considerava que os seus artigos em *L’Esprit nouveau* bem como a sua obra *Vers une architecture* eram os percursos de um espírito racional que nascia na arquitectura francesa”.¹⁸

¹⁷ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l’époque*, 1986, p. 18.

¹⁸ *Ibidem.*

1.3. *Stil' i epokha* (1924).

“A beleza é a harmonia entre todas as partes do conjunto, conforme uma determinada regra, de forma que não seja possível retirar, acrescentar ou modificar o que quer que seja sem tornar o todo mais imperfeito.”

(ALBERTI, Leon Battista, De re aedificatoria, 1485, livro VI, cap. II)

Em 1924 Ginzburg publica *Stil' i epokha* (“O estilo e a época”). Muitos dos temas abordados nesta obra já tinham sido tratados nos diversos textos anteriores, mas relacionam-se aqui num corpo único.

A obra *Stil' i epokha: problemy sovremennoy arkhitektury* (“O estilo e a época: problemas da arquitetura contemporânea”) está dividida em sete capítulos e um anexo de imagens. Vamos ver o que diz o autor em cada um desses capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “O estilo. Elementos de estilística arquitectónica. Continuidade e independência nas modificações estilísticas.”, Ginzburg desenvolve temas que já tinha abordado em *Ritm v arkhitektura* e no artigo *Estetika sovremennosti*.

Ginzburg começa por se manifestar contra as academias de Belas-Artes porque “(...) uma tal formação «académica» leva o estudante de arquitectura por um lado a perder contacto com a modernidade, e por outro lado a não penetrar no verdadeiro espírito que presidiu às grandes criações do passado”¹, explicando assim porque muitos artistas modernos põem o passado de lado, mesmo deliberadamente. Defende no entanto que o artista moderno pode encontrar o seu caminho na “(...) experiência, consolidada pelos esforços criativos de séculos”², e defende uma aproximação entre o arquitecto e o artesão, entre as diversas artes, e entre os actos de criação e de contemplação.

Ginzburg estabelece a diferença na evolução da ciência e na evolução da arte de uma maneira geral. Enquanto na ciência há uma evolução clara, há um cada vez maior conhecimento dos fenómenos de forma objectiva, na arte as coisas passam-se de outra maneira. A criação artística, afirma Ginzburg, “satisfaz-se sobretudo a si mesma, satisfaz o meio que a engendrou, como uma criação que atinge realmente os seus objectivos e não pode assim ser superada”.³ Aqui entra uma das ideias principais do autor presentes nesta obra: a dependência do estilo das condições da sua época e meio. “As mesmas condições sócio-culturais, os mesmos métodos e meios de produção, a mesma maneira de ver as coisas, a mesma psicologia deixam uma impressão comum sobre as criações mais diversas.”⁴ Estabelecendo uma interdependência causal entre “os factores práticos da vida real” e “o sistema de pensamento artístico desenvolvido por um homem”⁵, afirma no entanto que não é uma relação linear, isto é, nem sempre se tem o mesmo “resultado” com as mesmas condições iniciais. Por isso, as melhores obras de arte são “aquelas que

¹ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 38.

² *Ibidem*.

³ *Op. cit.*, p. 39.

⁴ *Op. cit.*, p. 41.

⁵ *Ibidem*.

respondem da maneira mais expressiva ao sistema de pensamento artístico que as engendrou, são aquelas que adquiriram uma melhor linguagem formal.”⁶

Ginzburg dá a sua definição de estilo, considerando que se trata dos fenómenos que, mesmo no interior de diversas diferenças, dão traços bem definidos e conferem unidade a diferentes obras de arte.

Dada a relação que Ginzburg considera existir entre a época e o estilo, não fosse esse o título da obra em estudo, fica implícita uma questão importante que é a de saber o que é que se adequa à sua própria época. Quanto ao ecletismo, considera-o estéril no sentido em que dele não poderá germinar nada de novo. Considera também que os estilos “decadente” (o correspondente à Arte Nova na Rússia), o “neoclassicismo” ou “neo-renascimento” como esteticamente superficiais, fúteis, ligados apenas a uma elite, e que só reflectem “a decadência e a impotência de um mundo envelhecido.”⁷

Se tivermos em conta o ideal de belo, não no que diz respeito a um só indivíduo mas de uma colectividade, também esse ideal está, segundo Ginzburg, adequado às condições de determinado local e época.

O autor refere três estádios na evolução de qualquer estilo após este ter surgido: a juventude, a maturidade e a velhice.

Estabelece aquilo que considera serem as diferenças entre a arquitectura e as outras artes. O que caracteriza a arquitectura distintamente das outras artes é a organização do espaço e da forma que envolve esse espaço. E como a forma que envolve um determinado espaço não é percebida unicamente em termos de espaço, desde o seu interior, mas é percebida também em termos volumétricos desde o seu exterior, o trabalho do arquitecto também se distingue pela organização do meio envolvente que isola o espaço. É através da utilização dos diversos materiais que o arquitecto alcança os seus objectivos.

⁶ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 41.

⁷ *Op. cit.*, p. 42.

Afirma Ginzburg que é fundamental compreender as leis da estática e da mecânica, já que as formas materiais usadas não podem ser arbitrárias, mas têm que responder a uma “(...) hábil tentativa de equilibrar o desejável e o possível.”⁸

Os diversos aspectos espaciais e volumétricos, que compõem um determinado estilo arquitectónico, representam a solução de um único problema que deve surgir do interior para o exterior. A composição dos elementos que materializam esse estilo fazem surgir o problema da dinâmica do ritmo – tema que Ginzburg já tinha abordado em *Ritm v arkhitektura*.

Ginzburg faz uma análise de diferentes estilos e das relações entre eles, que aprofunda no segundo capítulo. Também esta questão já tinha sido levantada em *Ritm v arkhitektura*. As referências a estilos vão desde o “estilo egípcio”, passando pela Grécia Antiga, pelo “estilo romano”, pelo Gótico e Renascimento, a que acrescenta o Barroco no segundo capítulo. Isto sem esquecer os estilos mais próximos da sua própria época, o “decadente”, o Neoclassicismo e o ecletismo de uma maneira geral, que Ginzburg considerava, por outro lado, inúteis.

A validade que o autor atribui a um determinado estilo arquitectónico tem que ver com as qualidades desse estilo se prestarem à “regeneração potencial de criação de novidade”.⁹

Na análise que faz, Ginzburg tem em conta dois aspectos essenciais: o meio em que se insere determinada obra ou estilo, a que chama a “avaliação histórica”, e a relação que se estabelece entre essa obra ou estilo e a posterior evolução dos fenómenos artísticos, a que chama “avaliação genética”¹⁰. Este

⁸ *Op. cit.*, p. 44.

⁹ *Op. cit.*, p. 44-45.

¹⁰ Genética – parte da Biologia que estuda a hereditariedade e as variações nos seres organizados. É esta palavra que se encontra na tradução francesa, com a qual o autor parece

último método de avaliação é considerado por Ginzburg como objectivo, já que tem em conta a evolução de um processo geral.

As primeiras conclusões que o autor retira da sua análise são relativas ao aparecimento de um novo estilo, qualquer que ele seja. Define dois princípios que afirma serem ambos essenciais no surgimento de um novo estilo consumado: o princípio da continuidade, que diz respeito aos aspectos relativamente aos quais há um recurso ao passado, economizando-se assim os recursos do artista e estabelecendo-se uma base sobre experiências consolidadas, segundo Ginzburg; e o princípio da independência, que diz respeito ao desejo de novidade, completamente legítimo de acordo com o autor. Só a combinação destes dois princípios permitirá o aparecimento de um novo estilo completo, afirma Ginzburg. Enquanto o princípio da continuidade faz amadurecer e consolidar a experiência, o princípio da independência vai regenerando essa experiência, não permitindo que ela se torne permanentemente envelhecida. Ginzburg considera que nenhum destes princípios tomados isoladamente poderá ser útil, mas é sintomático de uma nova era. Estes dois princípios da continuidade e da independência já tinham aparecido no artigo *Staroe i novoe*, da revista *Arkhitektura* de 1923, que foi atrás referido.

“Só uma centelha de energia criativa nascida da modernidade e produtora de artistas capazes de trabalhar não no estilo que amam, mas somente na língua inata da modernidade, reflectindo nos métodos da sua arte a verdadeira essência do dia presente, o seu ritmo, o seu trabalho, os seus sucessos quotidianos, e a grandeza dos seus ideais, só essa centelha, dizia eu, poderá

referir-se sempre neste sentido de hereditariedade, isto é, de relação com a posterior evolução de um fenómeno.

gerar um novo desenvolvimento, uma fase nova na evolução da forma, um estilo novo e verdadeiramente moderno.”¹¹

O segundo capítulo intitula-se “O sistema de pensamento «clássico» greco-italiano e o seu legado moderno”. Neste capítulo o autor volta à análise da evolução dos diferentes estilos ao longo da História da arquitectura mundial, mas agora em maior detalhe que no capítulo precedente. Esta temática já tinha sido objecto de estudo em *Ritm v arkhitekture*, com a qual Ginzburg pretende chegar a dados universais susceptíveis de serem aplicados à criação e desenvolvimento do novo estilo.

Afirmando que “os acontecimentos adquirem clareza através da perspectiva histórica”¹², Ginzburg faz a sua “avaliação histórica”, isto é, apresenta as características essenciais daquele que considera ser o ambiente, o meio de cada estilo, mas dedica ainda mais atenção à que chama “avaliação genética”. Ginzburg mostra, no entanto, ter consciência de que se trata de uma análise não do percurso completo da História da arquitectura mundial, mas somente das realizações mais brilhantes. “(...) Pode ser devido à própria relatividade das nossas informações acerca do passado, [que] um modelo claro e sintético do desenvolvimento dos estilos aparece.”¹³ É por esta razão, afirma o autor, que os princípios da continuidade e da independência são válidos. Dados estes dois princípios, definidos no primeiro capítulo, trata-se de estabelecer aquilo que tem valor “genético” para a criação de um novo estilo, já que, segundo Ginzburg, os sinais que indicam o fim de uma época e o início de outra já existem: está-se num período de transição.

¹¹ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 47.

¹² *Op. cit.*, p. 50.

¹³ *Ibidem*.

É a génese e o desenvolvimento do “sistema clássico” que está em questão. Segundo a opinião do autor, este “sistema clássico” existe desde a Antiguidade, estando presente nos diversos e sucessivos desenvolvimentos estilísticos por ele analisados até à época em que escreve esta obra.

O autor chama ao que considera ser o principal palco do “pensamento clássico”, o mundo “greco-italico”. “Parece que a utilização aparentemente errónea do termo «italico» por Ginzburg não se deva a uma inadvertência, mas sim a uma intenção deliberada. (...) Parece que a intenção didáctica do autor foi de sublinhar a seguinte proposição: Ginzburg pensava (...) que as sensibilidades estéticas italianas não provinham dos ideais helénicos, mas tinham evoluído a partir de culturas ecléticas que se desenvolveram no centro de Itália; esta cultura apareceu em primeiro lugar na arte dos etruscos e foi de seguida aumentada com o contributo dos romanos. Em certo sentido, é claro, Ginzburg tinha em mente aquilo a que chamamos a esfera greco-romana da tradição clássica.”¹⁴

Neste mundo “greco-italico” temos do lado “greco”, referências à Grécia da Antiguidade Clássica, da cultura helénica; do lado “italico”, temos referências aos povos nórdicos que contribuíram para a formação desse povo “italico”, os etruscos e os romanos. Além dos estilos associados a cada um destes povos e culturas, Ginzburg refere também o estilo Gótico, refere o Renascimento como o ponto mais alto do “sistema clássico”, e ainda o Barroco como o estilo a que coube o golpe final a esse sistema, a finalização da sua destruição.

Ginzburg considera a abstracção uma das principais características da arte grega. A utilização de princípios ordenadores e abstractos a que se subordina qualquer obra. A arte grega, diz o autor, não aspira ao impossível, é

¹⁴ SENKEVITCH. Nota “g” do segundo capítulo, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 159.

autónoma, é fria, racional, o seu ideal reside no modelo harmonioso, e corresponde a “uma fórmula infinitamente perfeita, abstracta, universalmente impressionante, intemporal, supranacional, harmoniosa a um ponto quase inumano.”¹⁵ Desta forma a arte grega não tem grande flexibilidade: apesar de existirem ordens diferentes, a dórica e a jónica, o modelo de base é o mesmo. Também o templo grego, por corresponder igualmente aos mesmos princípios ordenadores e abstractos, não mostra um sentido arquitectónico de escala. Do ponto de vista da relação da arte grega com a sua época, o autor afirma que a arte grega “reflecte com a maior clareza a ordem social, o carácter democrático e o desenvolvimento cultural das repúblicas gregas.”¹⁶

“Quanto mais primitivo é o nível da cultura humana, mais importante será o ascendente das características da raça, da natureza e do clima que governam os aspectos nacionais do temperamento criativo e que só lentamente e a pouco e pouco deixam a sua supremacia à influência das características socioeconómicas de uma vida tornada cada vez mais complexa.”¹⁷

Quanto à arte dos povos nórdicos que influenciaram a formação da cultura “itálica”, Ginzburg adjectiva-a da seguinte maneira: “(...) uma forma altamente pessoal e cheia de aspectos subjectivos”, “(...) sempre expressiva, emocional, aquecida pelo sentimento(...)”, não se baseia em nenhuma fórmula que procura universalidade, não tem nenhuma norma para a beleza e valoriza o detalhe trabalhado em detrimento do todo. O que se perde no caso desta abordagem aos problemas da arte são a pureza da forma, a beleza autónoma, a clareza geral do plano e a articulação clara do todo em diversas partes. Na “avaliação histórica”, ou seja, na relação que a arquitectura nórdica dos povos transalpinos estabelece com o seu próprio meio e época, Ginzburg resume-a

¹⁵ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 54.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

assim: “a arquitectura nórdica serve sempre para captar o odor dos campos em que nasceu; ela é filha de uma época e local particulares, de um momento criativo particular; ela vibra somente com a paisagem que a envolve; separá-la disto, é dar-lhe um golpe mortal.”¹⁸

Também na formação da cultura “itálica”, Ginzburg inclui os etruscos. Considera este um dos povos que criaram essa nova cultura, que mistura influências do norte e influências do sul. Na escultura etrusca considera haver uma particular preferência pelo realismo. Na pintura “as figuras perdem a sua clara separação, fundem-se, tornam-se dinâmicas”¹⁹, revelando um novo sentido “completamente pictórico da exuberância vital”²⁰. A ordem dórica torna-se fria e deselegante, afirma o autor, e o templo, deixando de seguir a fórmula grega, adquire um sentido de escala e procura corresponder a problemas reais, concretos e práticos. Os elementos utilizados pelos etruscos “foram uma vulgarização dos da obra criativa grega”²¹. A arte etrusca de uma maneira geral, considera Ginzburg, não atingiu a qualidade de expressão própria de um estilo completo. O que interessou aqui ao autor foi, no entanto, o facto de se tratar de uma cultura nova e jovem.

A arte etrusca, com as suas imperfeições, é assimilada pela cultura romana e chega-se a uma maior perfeição.

“Os elementos da forma romana são sem dúvida produtos de uma mesma cultura helénica que perdeu a sua pureza sobre as novas terras, neste novo ambiente.”²² Os romanos desenvolveram diversos novos métodos de composição, por comparação com os modelos gregos em que se baseavam. Afirma Ginzburg que são as termas dos romanos que melhor representam os

¹⁸ GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque, 1986, p. 55.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 56.

²⁰ *Op. cit.*, p. 55.

²¹ *Op. cit.*, p. 57.

²² *Ibidem.*

seus novos métodos de composição, novas atitudes, concepções e aspirações estéticas.

Os romanos inventam o betão. Na arquitectura romana a emoção estética tem uma importância tão grande quanto a resolução das questões construtivas, afirma Ginzburg. O arco e o sistema de arquivada são os elementos mais frequentes e que se percebem como mais característicos.

Sendo a arte romana algo de inacabado, na opinião do autor, havia desta forma matéria para reflexão, potenciando-se novos desenvolvimentos posteriores.

Ginzburg considera a cultura romana uma cultura “(...) beligerante, turbulenta, de um povo em luta em via de conquistas contínuas, pela hegemonia mundial, pela pompa e o triunfo (...)”²³.

“Se o estilo romano da Idade Média ainda está ligado à herança da antiguidade pela vandalização naïve dos elementos dessa antiguidade, o Gótico representa já um mundo autónomo, a agregação das realizações da Idade Média; manifesta-se com força uma vida nova, uma nova visão do mundo, novos ideais, novos métodos e princípios artísticos.”²⁴

“(...) Toda a catedral europeia reflecte o sistema feudal inteiro, teocrático, místico, ascético, sem descanso, novo espírito da humanidade.”²⁵ Ginzburg refere o sistema feudal, criador de desigualdades, como a principal característica deste período da Idade Média, criando-se o misticismo e o ascetismo que faziam com que a justificação das coisas residisse nos desígnios sagrados de Deus.

Ginzburg faz ainda uma breve referência ao proto-Renascimento, a relutância italiana em relação à aceitação do Gótico.

²³ *Op. cit.*, p. 61.

²⁴ *Op. cit.*, p. 62.

²⁵ *Ibidem.*

Para o autor o Renascimento é o culminar do desenvolvimento da arte clássica. Isto só terá sido possível depois de ultrapassadas as características dominantes na Idade Média. A “avaliação histórica” que Ginzburg faz do período deste desenvolvimento é de uma época de luta política. “(...) uma luta épica e constante: luta que opõe as diversas repúblicas, hostilidade entre déspota e burguesia no interior de cada província, entre a burguesia e o proletariado (ciompi), entre corporações antigas e novas (arti maggiori, arti minori, arti minuti).”²⁶ Desenvolveu-se um individualismo “fértil e progressista”²⁷ como reacção à repressão da identidade pessoal. Entre um arquitecto e um mestre-artesão não havia diferenças.

O culminar do “sistema clássico” é a síntese entre “a arte romana, realista, variada, à escala humana (...) filtrada através do prisma helénico da objectivação e da perfeição (...)”²⁸. O sistema das corporações proporcionava um clima que favorecia este novo desenvolvimento do “sistema clássico”.

Inspirando-se nos romanos e nos etruscos, os arquitectos-artesãos do Renascimento vão dar importância também às circunstâncias locais, nomeadamente os materiais de construção e as condições de trabalho criativo, dando características particulares à arte deste período.

Do ponto de vista espacial, o arquitecto do Renascimento dá particular atenção à questão do volume espacial centralizado. A divisão do espaço nos seus volumes constituintes, não deixando, no entanto, de os conter numa concepção unificada é outra característica importante e que se deve a novas necessidades materiais, segundo o autor.

O individualismo tornou-se depois insensato, com o acabar das associações corporativas. Passou a ser valorizado o arquitecto individualmente.

²⁶ GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque, 1986, p. 63.

²⁷ *Op. cit.*, p. 64.

²⁸ *Ibidem.*

São estes os factores do meio e da época, que Ginzburg considera na sua essência decadente, que estão relacionados com o Barroco.

O Barroco é para Ginzburg o fim do “sistema clássico”. As questões decorativas, de detalhe no tratamento das superfícies, ganharam proeminência sobre as questões do espaço e do volume. Há a ilusão de uma arte autêntica.

Ginzburg faz de seguida referência aos desenvolvimentos tecnológicos de entre 1750 e 1850, nomeando uma série de novidades daí provenientes: a máquina a vapor, os transportes a vapor, a produção mecanizada do ferro, a utilização da electricidade, a tecnologia das turbinas, o automóvel e a aeronáutica. Refere igualmente o ferro e o betão armado como novos materiais que, não podendo coexistir com o “sistema clássico”, são fortes potenciadores da criação de um novo estilo. Esta modificação das condições e meios de produção faz também com que os arquitectos se confrontem com novas questões.

O autor volta a referir-se à inutilidade dos estilos Império e Neoclássico de um ponto de vista que chama “genético”. Estes estilos correspondem ainda à nobreza e à burguesia como classes dominantes e são, segundo a mesma opinião, “(...) últimos refúgios do pensamento clássico (...)”²⁹. Apesar de lhes reconhecer algumas qualidades e o talento de alguns mestres que trabalham nestes estilos, “(...) não é senão um sistema baseado na utilização, na tomada de um ou outro dos elementos acessórios da cultura antiga. Não encontramos aqui nenhuma nova solução espacial, nem novos princípios de organização da massa. Não podemos mais extrair o que quer que seja de novo e são desta filosofia, não obstante as suas melhores intenções.”³⁰ Entre estes e outros aspectos, Ginzburg considera haver sinais claros do declínio do estilo que neste caso se baseava no “sistema clássico”.

²⁹ *Op. cit.*, p. 68.

³⁰ *Ibidem.*

Ginzburg já se tinha referido à arquitectura na Europa no artigo *Sovremennaiia grazhdanskaia arkhitektura v zapodnoi Evrope* publicado na revista *Krasnaia niva*. Aqui, faz uma breve recensão do tema. Faz menção à Itália, à França, à Inglaterra e à Alemanha, e valoriza o panorama nos Estados Unidos da América. Tendo abordado no artigo de *Krasnaia niva* alguns aspectos que considerava positivos, aqui, por outro lado, afirma “mas se a Europa, tão vasta, apresenta um quadro de completo declínio, a América (e sobretudo os Estados Unidos da América do Norte) revela-se mais instrutiva.”³¹

As características da vida de um modo geral, que Ginzburg diz apreciar nos Estados Unidos da América, são um ritmo de vida “decisivo, dinâmico, sóbrio, mecanizado e desprovido de todo o romantismo”.³²

No meio de todo este cenário mundial e “paralelamente ao declínio do sistema clássico, sente-se aparecer uma nova ideia; por agora, ela ainda não se manifesta na «arte», mas sim nas construções utilitárias cujo papel e importância transcende as próprias estruturas.”³³

Considerando sempre que o futuro só pode ser construído com base numa compreensão crítica do passado, com uma combinação de “continuidade” e de “independência”, o autor coloca uma das questões mais significativas da presente obra: “quais são as partes da nossa bagagem artística e histórica que devemos conservar depois de as ter considerado (...) de uma maneira imparcial (...)?”³⁴

A resposta não é dada nem com elementos dos estilos, nem com qualquer aspecto formal destes. São as “profundezas filosóficas e arquitectónicas”³⁵ que

³¹ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 69.

³² *Op. cit.*, p. 70.

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Op. cit.*, p. 71.

estão na base desses estilos que nos podem dar respostas. Ginzburg identifica duas fontes do pensamento arquitectónico, que englobam diversas tendências estilísticas: uma relacionada com a Grécia Antiga e a Itália do Renascimento, e outra que relaciona com o Gótico e o Barroco. As características que assinala da primeira são a clareza do objectivo na resolução do problema espacial, fosse isso expresso por uma construção em comprimento (Grécia Antiga) ou de elementos organizados em volta de um centro (Itália do Renascimento), e “(...) uma articulação precisa do todo em partes assim como uma coordenação harmoniosa destas partes (...)”³⁶. Do que considera manifestar-se mais brilhantemente no Gótico e no Barroco, assinala os aspectos dinâmicos e a expressão de um sentido de movimento, “(...) um impulso que varre todos os limites definidos de forma precisa (...)”³⁷. São estas as características que Ginzburg considera ainda presentes e capazes de representar um importante papel do ponto de vista “genético” no desenvolvimento do novo estilo. A expressão deste novo ciclo ainda deve ser descoberta e está, de acordo com Ginzburg, nas características da nova vida. O novo estilo misturará portanto elementos da nova e da antiga vida.

O terceiro capítulo tem o título “Os pré-requisitos do novo estilo”. Considera Ginzburg que o estilo novo não aparece de repente, mas que é através da gradual regeneração do antigo e da introdução de alguma “independência” que se vai desenvolvendo até chegar a um ponto em que aparece claramente definido, completo.

Estabelecendo relações com os estilos do passado da arquitectura mundial, apresenta-nos as características da modernidade significativas para o

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

novo estilo, que formam relações análogas às dos estilos do passado com as suas épocas.

Faz referência à Primeira Guerra Mundial e à Revolução Russa como grandes responsáveis pelo cair das fundações não só da Rússia mas de todo o mundo, e por porem claramente a descoberto uma série de aspectos da nova vida aos quais, mesmo estando presentes antes, não era dada a devida atenção.

Ginzburg não os considera uma caracterização exaustiva de cada uma das respectivas épocas, mas apresenta o templo como representativo da Grécia Antiga, a igreja e a catedral como representativas da Idade Média e o palácio como representativo do Renascimento, por serem indicadores de que os esforços criativos estão concentrados na resolução desses programas na época respectiva.

Até este ponto desta obra, Ginzburg dedicou-se sobretudo à análise da evolução estilística e daqui para a frente dá mais atenção aos problemas da arquitectura na modernidade.³⁸

O autor afirma ser o trabalho o aspecto fundamental da vida nova, da modernidade, identificando assim um novo consumidor de arte: o operariado. Desta forma, e baseado na análise da evolução histórica, considera o habitat operário o principal problema arquitectónico da modernidade na Rússia e na Europa, o representativo da modernidade como o templo o era da Grécia Antiga ou o palácio do Renascimento.

“A principal tarefa que espera a modernidade, é a elaboração de soluções para todos os organismos arquitectónicos associados com o conceito de

³⁸ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 18. Senkevitch faz uma divisão em duas partes da obra de Ginzburg: na primeira considera que o autor faz uma análise histórica que justifica o conceito de evolução estilística e, desta forma, as suas proposições para o novo estilo; na segunda parte trata os problemas da arquitectura segundo a perspectiva que Ginzburg propõe.

trabalho - o habitat operário e a casa do trabalho -, de soluções para os inúmeros problemas que eles levantam.”³⁹

Fazendo uma breve recensão ao habitat operário existente e ao que se vai propondo aos trabalhadores, Ginzburg conclui que se trata de um ideal que ainda representa a antiga burguesia. “É preciso que nos apercebamos que um habitat moderno no seu modo standard de expressão formal constitui um problema cuja solução ainda deve ser encontrada. Tudo o que se realizou até este momento a este respeito representa o legado estético da cultura antiga.”⁴⁰ Já se pode vislumbrar, no entanto, o aparecimento de aspectos relacionados com as novas condições de vida que farão com certeza parte das novas tendências: “(...) traços de uma libertação em relação aos elementos formais de um sistema clássico ultrapassado (...)”, “(...) a penetração da construção simples e franca, da utilização racional do espaço pela simplicidade lógica”, “(...) a produção organizada da construção e a sua standardização”, “(...) um espírito de colectivismo, uma gama da escala arquitectónica determinando uma expressão sóbria e enérgica”⁴¹. Não sem algumas reservas quanto ao aspecto concreto do futuro habitat operário, o autor afirma a sua convicção de que serão estas as suas características fundamentais. Ainda mais elementos se podem encontrar na resolução do problema das casas do trabalho, das construções e estruturas industriais. Os aspectos mais característicos da nova vida estão presentes nas fábricas modernas e nas construções industriais, enquanto linha avançada da modernidade.

De acordo com o raciocínio de Ginzburg, o novo estilo deve reflectir as novas condições de vida, o espírito da modernidade, por analogia com todos os grandes estilos do passado. É desta forma que o descreve:

³⁹ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 78.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 79.

⁴¹ *Ibidem*.

“(…) uma imagem da modernidade extremamente lúcida e diferenciada do passado, das silhuetas sem fim desenhadas pelos movimentos vigorosos dos músculos destes milhares de braços, destes milhares de pernas trabalhando sem repouso, o barulho ensurdecador destas enormes máquinas ordenadas, as manobras ritmadas das correias que unem todas as coisas e pessoas no seu movimento, os raios de sol que penetram a cortina estendida do vidro e do aço, e enfim a produção colectiva dos objectos válidos saídos deste cadinho de criação. Poder-se-á imaginar uma imagem que reflecta mais claramente o estilo de vida da modernidade, este estilo de vida que serve um objectivo?”⁴²

Para Ginzburg, o que dá a esta imagem o seu carácter é essencialmente a máquina. É a máquina que a pouco e pouco vai modificando a nossa psicologia e as nossas concepções estéticas.

Ginzburg considera que os meios de produção e as relações entre as forças produtivas numa determinada época influenciam grandemente todas as actividades humanas e são um aspecto de base de qualquer sociedade com elevado nível cultural.

Se por um lado, os conceitos de “útil” e “estético”, de “arquitectura” e “engenharia”, de “arquitecto” e “construtor” são considerados antitéticos desde o surgimento da máquina, por outro lado, o desenvolvimento da tecnologia e a evolução artística não podem permanecer sem contacto. “Com efeito, a arte (e em particular a arquitectura) é incapaz de viver desligada da economia, da tecnologia ou ainda da paisagem, do estilo de vida e da psicologia humana.”⁴³

O autor apresenta diversos argumentos que pretendem levar à conclusão de que a máquina, sendo uma das características fundamentais do novo estilo de vida, deverá sê-lo também para a arte.

⁴² GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 80.

⁴³ *Op. cit.*, p. 82.

Refere o campo como também tendo que acabar por ser munido de diferentes adventos do desenvolvimento tecnológico, como a electricidade, diversas máquinas e silos de grão.

Se no artigo *Vystavka i arkhitektura* publicado na revista *Krasnaia niva* de 1923, Ginzburg critica alguns projectos por não explorarem os seus próprios regionalismos, aqui, apesar de assinalar que as diferenças entre cidade e campo e entre diferentes nacionalidades se reflectirão na arquitectura e são de uma “importância fundamental”⁴⁴, afirma “no caso presente, as características locais e nacionais parecem demasiado insignificantes quando comparadas com a força igualadora da tecnologia e da economia modernas.”⁴⁵

No capítulo quarto, intitulado “A máquina. A influência das propriedades estáticas e dinâmicas da máquina sobre a arte moderna”, o autor desenvolve o tema da importância da máquina e da evolução tecnológica no desenvolvimento do novo estilo, que já estava presente no artigo *Estetika sovremennosti*.

A organização de grande precisão e clareza é um dos aspectos que Ginzburg considera essenciais na máquina, e transpõe para o trabalho de criação essa extrema organização, clareza e precisão.

Na máquina não se encontra nenhum elemento supérfluo, “sem correr o risco de desorganizar o todo, não se pode juntar-lhe ou tirar-lhe o que quer que seja. ... Encontramos na máquina a expressão mais clara do ideal da criação harmoniosa, formulada há muito tempo por Alberti...”⁴⁶.

Sendo contra o que considera ambiguidades idealistas dos artistas e a sua imaginação desenfreada, o autor afirma que estes devem aprender com a

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 83.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 86.

máquina a fazer corresponder a forma das suas concepções às necessidades da vida concreta. A “(...) convergência com as manifestações monótonas e quotidianas da vida prosaica representa a verdadeira realidade da arte e o carácter concreto da sua linguagem formal que salvaremos do grande perigo que ameaça a arte moderna: a abstracção.”⁴⁷

O conceito de beleza e de perfeição são alterados por influência da máquina: posto um determinado objectivo para resolução, procura-se a melhor resposta às características do material e à sua maior economia de utilização, a forma mais condensada e o movimento mais distinto. Neste sentido, um material que não responda a uma função não terá qualquer utilidade e deve-se prescindir da sua aplicação. Do mesmo modo, as formas acabarão por estar relacionadas com as características do próprio material. “A organização racional destes materiais existentes é a principal tarefa do arquitecto.”⁴⁸ Isto tudo porque na máquina tudo está estudado ao mínimo detalhe, e por analogia as questões relacionadas com as diferentes características do material “(...) revestem-se de uma importância tão grande quanto aquela das questões mais fundamentais inerentes a todo o sistema de criatividade.”⁴⁹

O conceito de movimento é exposto: “(...) é somente através deste conceito de movimento que o sentido próprio de um monumento arquitectónico, a sua articulação e os seus elementos se revelarão plenamente.”⁵⁰ Segundo Ginzburg, é nos princípios puramente rítmicos (que já tinha analisado mais pormenorizadamente em *Ritm v arkhitektura*) que reside a chave para a compreensão de um dado método de composição. É ainda nas forças verticais que se revelam mais activamente as propriedades dinâmicas. O

⁴⁷ GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque, 1986, p. 87.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 88.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 89.

autor faz de seguida referência às propriedades dinâmicas da máquina, afirmando que “a quintessência do seu ser reside no movimento”⁵¹ e que são as conquistas tecnológicas e a máquina que permitirão um total controlo do movimento. Uma particular direcção de movimento expressa na máquina é um dos seus aspectos dinâmicos típicos e a sua alteração destrói o próprio conceito da máquina, de acordo com Ginzburg. A tensão e intensidade que Ginzburg considera intrínsecos a uma expressão clara de movimento serão essenciais na concepção artística. “Numa máquina, a questão da simetria reveste-se de uma importância secundária e não está subordinada à ideia principal da composição. Chegamos assim à conclusão final que nos é imposta pela máquina, ou seja que é possível e natural, segundo as concepções da arquitectura moderna, produzir uma forma que seja assimétrica ou que, quando muito, possui um só eixo de simetria subordinado ao eixo principal do movimento e não coincidente com ele.”⁵²

Neste capítulo o autor apresenta esquemas gráficos relativos às características dinâmicas que associa aos diferentes estilos do passado, a uma máquina e um esquema do Palácio do Trabalho dos irmãos Vesnin, que considera uma concepção moderna.

“A construção e a forma em arquitectura. O Construtivismo.” é o título do quinto capítulo. Neste capítulo Ginzburg aborda essencialmente as questões da relação entre construção e forma. É nestas questões que reside o seu entendimento de Construtivismo.

Na arquitectura existem dois sistemas: o sistema da construção, do qual se percebe o sentido da arquitectura numa abordagem inicial, e o sistema estético, segundo o autor igualmente procedente e dependente do primeiro, e

⁵¹ *Op. cit.*, p. 90.

⁵² *Op. cit.*, p. 92.

que existe em virtude das características da percepção humana. Ginzburg defende que estes dois sistemas sejam completamente coincidentes. “O mesmo elemento é ao mesmo tempo elemento utilitário da construção e elemento estético da forma.”⁵³

Ginzburg volta a referir-se aos estilos do passado analisando a maneira como os aspectos construtivos e os aspectos formais se relacionam. “Desde que os elementos da construção se tornaram elementos da forma, o homem quis tornar o mais viva possível a vida associada à construção.”⁵⁴ Mais uma vez, o autor reconhece que de um ponto de vista histórico todos os estilos e tendências devem ser considerados. No entanto, o que assume interessar-lhe é o ponto de vista “genético”, para poder discernir aspectos de interesse para o novo estilo. Dos grandes estilos do passado, o autor retira a seguinte lei que considera a mais característica: “no início, a juventude de um novo estilo é construtiva, o seu período de maturidade é orgânico, e o seu declínio é decorativo.”⁵⁵

Desta forma, uma abordagem como o Construtivismo é perfeitamente natural numa época que se pretende de novas ideias na arte. “Se um tal «Construtivismo» é geralmente característico das condições primordiais de um novo estilo, ele deve revelar-se particularmente característico do estilo da nossa época.”⁵⁶

Estando a iniciar-se um novo ciclo com o novo estilo, as questões utilitárias e construtivas estão em primeiro plano. Os adjectivos que Ginzburg usa para caracterizar o novo estilo são: lógico, racional, simples e sóbrio.

⁵³ GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque, 1986, p. 97.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 100.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 101.

O autor justifica este novo ciclo com as novas condições económicas e com os desenvolvimentos tecnológicos, em particular a máquina. Assim como o Construtivismo não deve apresentar elementos puramente estéticos, também na máquina Ginzburg verifica uma total ausência desses elementos que considera supérfluos. Adverte no entanto que não se trata da tão falada “morte à arte”, mas sim de uma alteração da nossa percepção estética, devida igualmente às novas circunstâncias. A necessidade de prazer estético é em nós inata, afirma Ginzburg. O que deverá acontecer, na sua opinião, é esse prazer estético ser dado por formas construtivas que transcenderam essa exclusiva função. “Para nós, o elemento decorativo mais desejável é precisamente aquele que é simples no seu aspecto construtivo; logo, o conceito de «construtivo» absorveu o de «decorativo», fundiu-se com ele e é responsável por esta mistura de conceitos.”⁵⁷

“O Construtivismo, enquanto faceta de uma estética moderna, saído do tumulto da vida, banhado pelos odores da rua, com o seu ritmo enlouquecedor, o seu carácter prático, o seu interesse pelo quotidiano e a sua estética, englobando voluntários de realizações tais como o Palácio do trabalho ou os anúncios das festas populares, constitui indubitavelmente uma das características distintivas do novo estilo, aceitando a modernidade em todos os seus aspectos, positivos ou negativos.”⁵⁸

O sexto capítulo tem por título “Os organismos industriais e os que advêm da engenharia”. Mais uma vez, trata-se do desenvolvimento do tema da influência da máquina e do progresso tecnológico na arte, já expresso no artigo *Estetika sovremennosti*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 102.

O autor começa por afirmar peremptoriamente que a arte não acabará nem será substituída pela máquina. O que acontece, como já tinha defendido no capítulo anterior, é que devido à influência da máquina modificam-se as condições de vida e modifica-se a maneira de conceber a arte e a beleza estética. A tarefa da arte moderna é a de "(...) perceber o sentido do conjunto ressoante da vida moderna; é preciso mergulhar nos seus problemas e alegrias, na sua paisagem, nos seus céus atravessados por cabos e aviões que zombem; é preciso compreender as distâncias encurtadas pelo movimento da máquina, as ruas interrompidas pela silhueta cortante das pontes, e as pequenas manchas claras de transeuntes que se apressam; importa perceber todas as coisas e formulá-las por uma expressão adequada."⁵⁹

A questão a que Ginzburg pretende responder é a da analogia que se poderá estabelecer entre estas condições e a própria arquitectura, já que esta deverá reflectir aquelas condições. "As formas de arte dizem, na sua própria linguagem, a mesma coisa que as vozes que lhe são contemporâneas."⁶⁰

De acordo com Ginzburg, a máquina e aquilo a que chama estruturas originadas pela engenharia (gruas, guindastes, pontes, etc.), não indicando soluções espaciais, fornecem no entanto o método que deve ser adoptado na pesquisa de novas formas.

Por outro lado, a fábrica que "(...) constitui a consequência mais natural do desenvolvimento da máquina (...) representa já um certo tipo de habitat (claro, trata-se mais de um habitat para o trabalho e para a máquina que para o homem, mas trata-se à mesma de um habitat), ou seja uma verdadeira obra de arquitectura, com todas as suas características espaciais (...)."⁶¹

⁵⁹ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 106.

⁶⁰ WÖLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche grundbegriffe* ("Os conceitos fundamentais da História da arte"), 1915, cit. in GUINZBOURG, Moissei. *Op. cit.*, p. 106. Esta citação terá sido algo modificada, segundo nota da tradução do livro de Ginzburg.

⁶¹ GUINZBOURG, Moissei. *Op. cit.*, p. 108.

Ginzburg descreve as características que considera fazerem parte das fábricas e outras estruturas industriais: uma resposta mais concisa e mais económica às questões utilitárias e construtivas, monumentalidade e dinamismo moderno dessa monumentalidade, assimetria da forma, uma direcção de movimento claramente expressa, um esquema de composição coerente, um carácter conciso e a economia de cada elemento e articulação, “enfim, há as texturas dos materiais, ricas e vivas, o jogo do ferro e do aço e os aspectos dinâmicos das suas silhuetas expressivas, a grande solidez da pedra e do betão armado, o brilho do vidro, todos estes aspectos não formam mais que um.”⁶²

Tendo estabelecido uma relação entre a máquina e as estruturas industriais, que considera o habitat da primeira, trata-se agora de formular uma relação equivalente entre as estruturas industriais e a arquitectura residencial, já que é nestas estruturas industriais que está representada a realidade quotidiana da modernidade.

“Falamos aqui do facto de juntar à paisagem existente da modernidade (máquinas, estruturas surgidas da engenharia, estruturas industriais) o último elo na cadeia arquitectónica: imóveis residenciais e públicos que igualem essas estruturas.”⁶³

O título do sétimo capítulo é “Os aspectos característicos do novo estilo”. Neste capítulo, Ginzburg apresenta algumas características já presentes que considera virem a fazer parte do novo estilo. Mostrando algumas reservas uma vez que ainda há muito por fazer (a reconstrução da Europa está atrasada, por exemplo), afirma que só depois da “(...) melhoria do bem-estar geral e a

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Op. cit.*, p. 110.

acumulação de uma certa riqueza nestes países [se] tornarão realizáveis os melhores ideais da arquitectura moderna.”⁶⁴

O autor afirma que se está num período de transição, em que o antigo “sistema clássico” acabou. Dadas as circunstâncias, diz o autor, não é tempo de “fantasias criativas desenfreadas”⁶⁵, nem de uma “arte extravagante”⁶⁶, nem de criar “construções» inúteis e inventadas”⁶⁷. Segundo a perspectiva de Ginzburg, é preciso procurar nas questões utilitárias do dia-a-dia o potencial criativo, defendendo que é possível fazer grandes obras a partir dessa fonte procurando a “(...) expressão mais concisa (...) [e] o mais baixo dispêndio de energia humana.”⁶⁸

O arquitecto “(...) fixar-se-á como objectivo não a fantasia desenfreada de um modelo abstracto, mas sim a resolução completa de um problema que inclui certos dados e certas incógnitas. Assim o arquitecto não se sentirá mais o decorador da vida, mas sim o seu organizador.”⁶⁹

Mais uma vez afirma que não se trata de uma perda de criatividade ou da emoção estética, mas sim de uma clara orientação das atenções do artista usando-se um método de organização claro, que advém da evolução tecnológica, que permite uma economia de energia, que é assim transformada em potencial inventivo.

Ginzburg defende também que para resolver o problema do invólucro espacial de acordo com regras bem definidas se deve procurar fórmulas de harmonia e relações proporcionais para organizar os diferentes elementos

⁶⁴ GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque, 1986, p. 112.

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 113.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

construtivos. A eficaz organização destes elementos pode ser facilitada pela sua simplificação.

Fazendo referência aos estilos do passado, Ginzburg diz: “Sentimo-nos tão próximos da clareza objectiva das soluções espaciais adoptadas pelo sistema greco-italico como do desejo de explorar as forças dinâmicas latentes que se mostram na tensão do Gótico e do Barroco.”⁷⁰ A clareza do objectivo e a racionalidade expressiva devem ser características da arquitectura. A standardização e a produção em massa são outras características, proporcionadas pela tecnologia moderna.

O arquitecto não se deve limitar à procura de soluções para os espaços interiores, mas também tratar “(...) as massas arquitectónicas volumétricas como meios que podem servir a solução espacial da cidade inteira.”⁷¹ Dadas as potencialidades da standardização, o arquitecto pode assim abranger o “(...) nível de um problema que se põe pela primeira vez em toda a sua amplitude, o nível da planificação urbana no seu sentido mais lato.”⁷²

Ginzburg finaliza a reforçar novamente a ideia de que o novo estilo “(...) será impregnado da seiva da sua época”⁷³, e que a poesia pode ser encontrada “nos sons e nos barulhos da nova cidade, na barafunda das suas ruas e nas características do novo estilo, unido à vida moderna e reflectindo-se claramente nessas obras arquitectónicas monumentalmente dinâmicas.”⁷⁴

A obra *Stil' i epokha* apresenta ainda um anexo de imagens com o título “Imagens. Reflexos do novo estilo nas obras dos arquitectos russos modernos”. Este anexo tem uma breve nota em que Ginzburg define como objectivo da

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 115.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 117.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Op. cit.*, p. 118.

⁷⁴ *Ibidem.*

obra “(...) chamar a atenção para o problema teórico levantado pela colocação em evidência das causas fundamentais do aparecimento do novo estilo e das condições do seu desenvolvimento”⁷⁵ e por esse motivo, explica, as imagens presentes ao longo do texto não têm com ele uma relação directa.

Principais temas abordados em *Stil' i epokha*.

Ao longo da exposição que Ginzburg faz em *Stil' i epokha* podem-se destacar quatro temas/conceitos com um papel fundamental na sua argumentação, como explica Senkevitch de forma extremamente clara: a evolução estilística, o movimento, a mecanização e o conceito de “construção”.⁷⁶

A evolução estilística é o conceito que engloba a análise dos grandes estilos da História da arquitectura e da sucessão dos mesmos estilos. É através deste conceito que Ginzburg pretende chegar a bases que possam sustentar uma teoria do novo estilo. Da análise que faz dos estilos do passado e da maneira como entende a sucessão de cada estilo a outro, Ginzburg retira aspectos que considera típicos, que considera regras, para os transpor para o que deverá ser o novo estilo.

Na História da arquitectura ocidental, Ginzburg identifica um ciclo que consiste na alternância do “sistema clássico”, ou “greco-italico”, com diferentes articulações até ao período do Renascimento – tese, e do sistema gótico, reformulado até ao período Barroco – antítese. O novo estilo deverá

⁷⁵ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 121.

⁷⁶ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Op. cit.*, p. 19-22.

consistir numa ultrapassagem deste ciclo – síntese.⁷⁷ Segundo Ginzburg, posteriormente ao Barroco não houve nenhum novo dado de importância significativa. Esta sequência de tese, antítese e síntese, que Ginzburg não explicita, corresponde à visão do materialismo dialéctico sobre a História.

A sucessão dos diferentes estilos, ou as progressivas modificações estilísticas, vão acontecendo através de dois princípios: a lei da continuidade (que consiste na assimilação dos princípios de base da experiência passada) e a lei da independência (que consiste na introdução de novidade em termos de conceitos e técnicas, e na presença dos aspectos mais característicos da época em causa). Este é um processo que Ginzburg entende “genético”, e em que cada estilo passa por três fases de evolução: a juventude, de carácter “construtivo”, em que há o aparecimento de novas técnicas e de novos tipos de construção e há uma ausência de elementos puramente decorativos; a maturidade, em que há um aperfeiçoamento dos tipos de construção e da forma, e há um equilíbrio entre as preocupações construtivas e decorativas; e a velhice, de carácter decorativo, em que o peso dos elementos decorativos entra em conflito com os aspectos construtivos e assim desaparece gradualmente o estilo.⁷⁸

Na síntese que Senkevitch faz de *Stil' i epokha*, estabelece uma relação entre este processo “genético” de evolução estilística e o princípio de base da teoria de Darwin, “(...) segundo o qual as formas que subsistem são aquelas que estão melhor adaptadas ao seu meio”.⁷⁹ Ginzburg considera de facto que em todos os estilos importantes do passado estão de alguma forma representadas as circunstâncias principais das suas respectivas épocas. Desta forma não se trata de progresso artístico num sentido equivalente ao do

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 20.

progresso tecnológico, uma vez que cada estilo ou obra corresponde à satisfação dos valores, circunstâncias e características particulares da sua época e meio.

“Um corolário da teoria genética de Ginzburg é que as modificações estilísticas indicam automaticamente (e paralelamente ao aparecimento de novos ideais estéticos) uma alteração da configuração socio-económica no principal dos consumidores de arquitectura e de artefactos culturais. Segue-se o argumento marxista de base, a ascensão de uma classe social particular possuidora de novos interesses e necessidades artísticas faz-se acompanhar historicamente de modificações estilísticas maiores (e por vezes indu-las activamente).”⁸⁰

Posto isto, e dada a revolução industrial, da qual surgiu a máquina e novas possibilidades técnicas com a mecanização e o próprio aumento do conhecimento técnico-científico, e a revolução russa, que colocava o proletariado como classe dominante, estão lançadas as bases do novo estilo. O trabalho é o aspecto fundamental da nova sociedade, logo o problema arquitectónico mais importante está relacionado com o habitat operário e a casa do trabalho: são estes os tipos de edifícios representativos da nova época, e é a sua solução que dará origem aos elementos característicos do novo estilo.

O conceito de movimento, depois de analisada a evolução da sua expressão ao longo dos grandes estilos da História da arquitectura, funciona como tentativa de transpor do movimento mecanizado e da máquina para a arquitectura, aspectos de expressão formal. “Explicando as implicações estéticas do movimento mecanizado, Ginzburg pretende sugerir a forma como a máquina traduz a forma do movimento em objecto de expressão, abrindo por

⁸⁰ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 20.

aí novas possibilidades de articulação formal, criando novos valores de expressão capazes de alargar e de suplantar os modos precedentes de composição arquitectónica.”⁸¹

Ginzburg considera que é o movimento a chave para compreender o sentido de uma determinada obra arquitectónica e a forma como se articulam os seus diferentes elementos, mas Khan-Magomedov é da opinião que ele “exagera o valor das particularidades puramente dinâmicas da máquina, ligadas ao seu trabalho, para a formação do estilo da arquitectura contemporânea.”⁸²

Para Ginzburg, a forma arquitectónica moderna tem como paradigmas a forma e o sentido do movimento que derivam da máquina, das estruturas industriais e das que advêm da engenharia.⁸³

A mecanização é, por um lado, um dos factores fundamentais da formação das circunstâncias que estiveram na origem da nova sociedade e por isso também do novo estilo, e por outro lado, é exemplo de racionalização e clara organização de um processo de produção.

Esta mecanização é conseguida através da máquina, que existe com um fim extremamente preciso e bem definido, sem devaneios da imaginação por parte de quem a concebeu. A mecanização e a máquina são assim símbolos dessa máxima racionalização e organização.

Através de uma analogia com este exemplo da máquina, também o artista moderno deve procurar essas características: grande clareza do seu objectivo e organização racionalizada do processo criativo.

Ginzburg afirma que não se trata do desaparecimento da emoção estética ou da substituição da arte pela máquina, mas sim de uma alteração da

⁸¹ *Op. cit.*, p. 21.

⁸² KHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moisej Ginzburg, 1983, p. 39.

⁸³ SENKEVITCH. *Op. cit.*, p. 21.

percepção humana do belo, devida à influência das circunstâncias da nova sociedade.

O conceito de “construção” representa a tese a que Ginzburg pretende chegar em *Stil’ i epokha*.

Dadas as três fases da evolução de um estilo e as circunstâncias da época moderna, só se pode considerar que se está na fase da juventude do estilo, em que surgem novas técnicas, novos materiais e há uma nova classe dominante que reclama novos tipos de edifícios representativos. Se uma tal fase tem um carácter “construtivo” ou Construtivista, então é necessariamente esse o carácter da época moderna.

É esta a tese fundamental do livro de Ginzburg, em que a sua teoria da evolução estilística e as características da época moderna (“o verdadeiro espírito da época”) conduzem necessariamente à sua teoria da arquitectura moderna.

“Concebido como uma síntese metodológica da ideia, do material e da técnica, engloba não só a organização material e técnica dos elementos no interior do processo de construção, mas igualmente a organização intelectual dos elementos no interior do processo de concepção (design).”⁸⁴

Estabelecendo a diferenciação entre o trabalho do arquitecto e o dos outros artistas, Ginzburg relaciona este método do arquitecto com o trabalho do engenheiro e do construtor.

“(…) para Ginzburg, o «Construtivismo» não constitui um estilo formal particular. Uma arquitectura «Construtivista» incarna o meio de chegar a um estilo, não o próprio estilo; é um método de concepção de uma forma orgânica

⁸⁴ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 22.

«construtiva» mas não uma ideia preconcebida da sua aparência. No esquema de Ginzburg, o que é «Construtivista» é o método e não o estilo.”⁸⁵

A divisão em duas partes: História e teoria encontram-se.

Senkevitch faz por isso uma divisão da obra *Stil' i epokha* em duas partes essenciais: uma primeira em que Ginzburg se dedica à análise dos grandes estilos do passado, compondo a sua teoria da evolução estilística, e uma segunda parte em que, ainda retomando ocasionalmente alguns dados da análise da evolução estilística, dá maior atenção às questões da arquitectura na época moderna.⁸⁶

Cooke considera tratar-se de um encontro entre História e teoria.⁸⁷ É a teoria da evolução estilística, ou seja a análise da História, que funciona como base de sustentação da abordagem Construtivista da arquitectura moderna.

Da análise da evolução dos estilos, Ginzburg retira para a sua teoria os seguintes aspectos fundamentais para o desenvolvimento do novo estilo: o carácter de uma fase inicial na criação de um novo estilo deve ser “construtivo” e todo o grande estilo do passado representa de alguma forma as circunstâncias da sua época e meio. São estes os dois factores mais decisivos no desenvolvimento do que deve ser o estilo da modernidade.

Estando-se no início da criação desse estilo, o carácter desta fase será então “construtivo”: há novidades técnicas, materiais e de conjuntura social,

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Op. cit.*, p. 18-19.

⁸⁷ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 26.

que levam a uma maior preocupação com a organização dos novos dados, e assim a uma ausência de decoração e uma economia de meios.

Se as circunstâncias da época sempre tiveram um papel preponderante, na perspectiva de Ginzburg, quais são as características mais significativas da época moderna? Para Ginzburg, como para outros artistas seus contemporâneos, o “verdadeiro espírito da modernidade” está representado na máquina como símbolo da evolução tecnológica, das novas possibilidades técnicas, das novas construções (estruturas industriais e estruturas criadas pela engenharia) e das novas condições de trabalho que levaram à ascensão do proletariado. É o entendimento do proletariado como classe dominante que está na ordem do dia e que atribui um carácter particular ao que se passa na União Soviética.

Neste contexto, Ginzburg conclui que serão o habitat operário e a casa do trabalho os edifícios representativos da nova época, e retira da máquina como paradigma elementos para a elaboração do novo estilo: um método claro e preciso de organização racional que deverá inspirar o método de trabalho do arquitecto, uma expressão dinâmica, clara e bem definida, e mais uma vez despida de elementos decorativos e com a máxima economia de meios.

Trata-se de facto da elaboração do novo estilo e não do próprio estilo, como afirma Senkevitch.

A História serve para legitimar a posição em relação à arquitectura. De acordo com o processo histórico, a arquitectura moderna só pode tomar um caminho correcto, segundo a visão de Ginzburg. Percebido o processo histórico e localizado o presente nesse processo, está aberto o caminho para a evolução futura, através de mecanismos análogos aos das evoluções passadas.

Na análise histórica, Ginzburg baseia-se fundamentalmente em autores como Heinrich Wölfflin, Paul Frankl, Oswald Spengler e Georgi Plekhanov, cuja influência sobre o trabalho de Ginzburg é analisada por Senkevitch.⁸⁸

Na União Soviética as circunstâncias socio-económicas tinham um carácter particular, após a revolução bolchevique. Se em todos os grandiosos estilos do passado estão representadas as características fundamentais das suas respectivas épocas e ambientes, também o novo estilo deverá representar as condições particulares da nova sociedade, já que não se pretende que seja menos que grandioso. A arquitectura deve reflectir as mudanças sociais, não só com a criação de novos tipos de edifícios representativos, mas também com uma nova expressão formal que ainda está em vias de se desenvolver.

O conceito de Ginzburg de Construtivismo não está longe do de outros artistas Construtivistas.⁸⁹ *Stil' i epokha* é no entanto, a primeira tentativa de transposição desses conceitos artísticos especificamente para a arquitectura. A contribuição para a elaboração das bases teóricas do Construtivismo em arquitectura é um dos aspectos mais importantes da obra, e as relações que se vislumbram entre esta obra e *Vers une architecture* (“Por uma arquitectura”) de Le Corbusier exercem uma atracção particular.

⁸⁸ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque, 1986, p. 22-25.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 22.

1.4. *Sovremennaiia arkhitektura* (1926-1930).

“Esta contribuição para o acto de «construção social» era a missão da OSA enquanto arquitectos; era o seu objectivo metodológico que os identificava como Construtivistas.”

(COOKE, Catherine, “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 30.)

Em 1925 é formada a OSA, *Ob’edineniye Sovremennikh Akhitektorov* (“Associação de Arquitectos Contemporâneos”), da qual fazem parte, entre outros, os irmãos Vesnin, Barshch, Vladimirov, Leonidov, Kuzmine, Miliutine, Ohitovitch e Ginzburg. Alexander Vesnin e Ginzburg são os organizadores da OSA, que é o grupo dos arquitectos Construtivistas propriamente ditos. Em 1926 começa a ser publicada a revista *Sovremennaiia arkhitektura* (“Arquitectura Contemporânea”, SA) pela OSA, uma revista importante no contexto de União Soviética e inclusive com alguma projecção internacional.

Na revista SA Ginzburg publica uma série de artigos que são a continuação do seu trabalho teórico com temas já analisados no artigo *Estetika sovremennosti* (da revista *Arkhitektura*) e *Stil’ i epokha*. Em 1926 escreve para

o primeiro número da SA o artigo *Novye metody arkhitekturnogo myshleniia* (“Novos métodos do pensamento arquitectónico”). Neste artigo Ginzburg refere-se ao “método funcional de criatividade”, mais tarde abreviado para “método funcional”. O autor ordena e hierarquiza as fases do processo do “método funcional”¹ considerando que se trata de um método que permite ter em conta todos os diversos aspectos relacionados com a arquitectura sejam eles sociais, técnicos, artísticos ou outros². O “método funcional” pretende ser uma unificação do processo de planeamento e de projectar em arquitectura³, que permite precisamente cumprir a tarefa principal dos arquitectos soviéticos, segundo Ginzburg: a criação de tipos de edifícios residenciais, públicos e industriais socialmente novos, baseados na standardização, no planeamento urbanístico, na mecanização e unificação da construção civil, e na utilização racional dos desenvolvimentos técnico-científicos.⁴

Outros artigos que Ginzburg publicou na revista SA foram, ainda em 1926, *Mezhdunarodnyi front sovremennoi arkhitektury* (“A frente internacional da arquitectura contemporânea”), *Steklo v sovremennoi arkhitekture* (“O vidro na arquitectura contemporânea”) e *Funktsional’nyi metod i form* (“O método funcional e a forma”), nos números 2, 3 e 4 da SA, respectivamente. No número 1 de 1927, publicou *Tselevaia ustanovka v sovremennoi arkhitekture* (“Objectivos finais na arquitectura contemporânea”), nos números 4-5 de 1927 publicou *Itogi i perspektivy* (“Resultados e perspectivas”) e no número 6 de 1927 publicou o artigo *Konstruktivizm kak metod laboratornoi i pedagogicheskoi raboty* (“O Construtivismo como método de trabalho de laboratório e ensino”). Em 1928 publicou no quinto número da revista SA o

¹ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 30.

² CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 44.

³ COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 30.

⁴ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Op. cit.*, p. 45.

artigo *Konstruktivizm v arkhitekture* (“O Construtivismo na arquitectura”), e no segundo número de 1929 o artigo *Cvet v arkhitekture* (“A cor na arquitectura”).

No artigo *Meždunarodnyi front sovremennoi arkhitektury* (SA nº2, 1926), Ginzburg destaca as conquistas técnicas da arquitectura estrangeira e a importância da sua assimilação pela arquitectura soviética. O autor refere-se ainda ao trabalho de arquitectos como Adolf Loos, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Tony Garnier, Peter Behrens e mostra o seu particular apreço por Walter Gropius, Frank Lloyd Wright e Le Corbusier.⁵ Destaca especialmente este último e as suas obras *Vers une architecture*, *Urbanisme* e *L’Art décoratif d’aujourd’hui*⁶.

No artigo *Steklo v sovremennoi arkhitekture* (SA nº3, 1926), o autor fala do emprego do vidro e das preocupações que se devem ter com o clima local, particularmente quando se utilizam grandes panos de vidro. É também uma resposta aos críticos que afirmam que os Construtivistas não têm em linha de conta esse tipo de factores locais.⁷

No artigo *Funktsional’nyi metod i form* (SA nº4, 1926) o “método funcional” volta a estar em grande destaque. Os problemas económicos e construtivos das novas necessidades funcionais não podem ser resolvidos pelas técnicas e formas do passado. O “método funcional”, por seu lado, conduz à criação de formas de acordo com as novas condições de vida.⁸ Nas quatro fases do “método funcional” que tinha elaborado em *Novye metody arkhitekturnogo myshleniia*, enquadra aspectos da psicologia visual (que Ladovsky e Krinsky

⁵ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 46, 51.

⁶ COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et la mystique de l’URSS*, 1987, p. 49.

⁷ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Op. cit.*, p. 50.

⁸ *Op. cit.*, p. 47.

da ASNOVA exploraram)⁹, considerando que o conforto não diz respeito unicamente às condições físicas exteriores, mas engloba diversos aspectos psicofisiológicos que podem ser influenciados pelos elementos da arquitectura.¹⁰

Em *Tselevaia ustanovka v sovremennoi arkhitekture* de 1927 (SA nº1), Ginzburg afirma que na elaboração do novo tipo de alojamento para os trabalhadores, para a qual o “método funcional” ajuda, é necessário ter em consideração o gráfico do movimento e o esquema de equipamento¹¹. Ginzburg cria o conceito de “condensador social”, essencial para os Construtivistas, numa associação da sua concepção da influência da máquina com o conceito da organização espacial como impulsor de mudanças sociais de Aleksei Gan. É assim definido o papel social do arquitecto para os Construtivistas. A maneira como as novas circunstâncias devem ser a semente da criação arquitectónica e a justificação dessa posição, são também aspectos importantes.¹²

Em *Itogi i perspektivy*, também de 1927 (SA nºs 4-5), Ginzburg mostra-se contra a concepção do Construtivismo como estilo, como a simples repetição de elementos formais sem se ter em conta os princípios de base na criação desses elementos. Condenando o entendimento do Construtivismo como uma moda, o autor afirma não se tratar da soma dos meios e técnicas mas do método através do qual são considerados os diversos problemas a solucionar.¹³ Ginzburg aponta novamente o Palácio do Trabalho dos irmãos Vesnin como representativo de um modelo de uma nova abordagem ao método

⁹ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 31.

¹⁰ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Op. cit.*, p. 48.

¹¹ *Op. cit.*, p. 46.

¹² COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 31.

¹³ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Op. cit.*, p. 49-50.

de projectar em arquitectura, e de notar que não se refere ao projecto como um modelo de um novo estilo.¹⁴

Em *Konstruktivizm kak metod laboratornoi i pedagogicheskoi raboty*, ainda de 1927 (SA nº6), que era um plano sintético do curso que Ginzburg ministra nos departamentos de arquitectura na VKhuTeMas e no MVTU, mostrando que o “método funcional” é também a maneira como os Construtivistas ensinam arquitectura, Ginzburg volta a condenar a transformação do Construtivismo num estilo. Os problemas sociais e técnicos relacionados com o Construtivismo são também analisados¹⁵.

Na SA nº5 de 1928 o artigo *Konstruktivizm v arkhitekture* coloca novamente em realce o Construtivismo como método para encontrar a forma mais adequada ao novo conteúdo social. É também uma resposta à crítica que afirma que os Construtivistas negam a importância da forma na arquitectura.¹⁶

Já depois de ter começado o seu trabalho no *Stroikom*, publica ainda, na SA nº2 de 1929, o artigo *Cvet v arkhitekture*. Neste artigo é analisada a aplicação da cor de acordo com a função das divisões, as suas condições de iluminação, a influência psicofisiológica sobre o homem e assim sobre o desenvolvimento dos processos de produção e sociais.¹⁷

Apesar da esquematização e da busca de bases concretas sólidas para as opções formais, Khan-Magomedov considera que “seria erróneo concluir que Ginzburg tentava reduzir a uma função meramente utilitária todos os problemas complexos da elaboração da forma em arquitectura. Ele esforçava-se só por direccionar a pesquisa estética formal numa determinada direcção,

¹⁴ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 30.

¹⁵ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 50.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 52.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 48.

que considerava fundamental.”¹⁸ A preocupação com a função da estrutura social é maior que com aspectos puramente utilitários, e além disso Ginzburg não entende o “método funcional” como resultante numa única forma para uma determinada finalidade.¹⁹ A imaginação, a capacidade inventiva e criativa do artista têm grande margem, mas também um lugar próprio claramente definido.

Os artigos de Ginzburg na SA correspondem ao amadurecimento dos problemas da arquitectura que já tinham sido enunciados em *Estetika sovremennosti* e em *Stil’ i epokha*, por um lado, e por outro a uma maior aproximação aos problemas concretos da arquitectura, ainda que tratando temas essencialmente do foro teórico. Corresponde também à acesa discussão em torno do que deverá ser a arquitectura moderna e às diversas críticas lançadas aos Construtivistas, que têm na SA um meio de contra-argumentação poderoso na luta contra o ecletismo na arquitectura.

A revista pretendia igualmente fomentar a participação do público e dos diferentes especialistas no debate sobre a arquitectura moderna, em que “a especialidade do arquitecto é a síntese: a *konstruktsiia*.”²⁰

Um dos aspectos mais interessantes e importantes do ponto de vista do desenvolvimento da teoria Construtivista é, por outro lado, a formulação do método funcional, feito sobre as bases já lançadas de *Stil’ i epokha*.

Os diversos artigos de Ginzburg publicados na revista SA tratam amplamente o assunto do método de trabalho deste grupo de arquitectos, que é o designado método funcional. Ao longo desses textos o método funcional revela-se um processo em que se pretendem integrar de uma forma objectiva

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of soviet architecture*, 1987, p. 194.

²⁰ COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 30.

todos os aspectos relacionados com o projecto, em que de um aspecto prioritário se passa ao mais importante imediatamente a seguir, e assim sucessivamente, de uma forma linear²¹.

Se a especialidade do arquitecto é a síntese, o método funcional é o processo através do qual se chega a essa síntese, garantindo-a, e onde se incluem os diferentes dados provenientes do “trabalho de laboratório”, realizado quer pelos Construtivistas quer por outros especialistas cuja participação é incentivada, e que estão relacionados com a ciência da construção, com os aspectos sociais dos programas, com psicologia visual, com questões estéticas da linguagem formal.²²

“Metodologicamente, no sentido de sujeitar todo o processo produtivo do arquitecto a avaliação, o Construtivismo recorre a muitas outras disciplinas científicas, e usa o método de laboratório, de separar uma reacção, isto é de tomar um processo integral em isolamento temporário dos outros, para obter as condições mais favoráveis para o analisar.”²³

“Um tal processo fica aberto ao escrutínio dos seus dados e das tomadas de decisão, e assim publicamente responsabilizado. Seria um acto colectivo de «construção» (...)”.²⁴

Como explica Cooke, em *Novye metody arkhitekturnogo myshleniia*, Ginzburg elabora as fases do método funcional e estabelece dois tipos de incógnitas: as gerais, que estão relacionadas com a época como um todo e que

²¹ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 23.

²² *Ibidem*.

²³ GINZBURG. “Konstruktivizm kak metod laboratornoi i pedagogicheskoi raboty”, SA nº 6, 1927, p. 60, cit. in COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 23.

²⁴ COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 30.

devem impregnar todo o processo de projecto e construção, factor que advém da análise feita em *Stil' i epokha* em que os aspectos sociais, económicos e técnicos são determinantes no desenvolvimento do estilo arquitectónico; e as incógnitas particulares, que dizem respeito a especificidades do programa a edificar, que devem ser analisadas e agrupadas objectiva e funcionalmente. O processo envolve determinadas fases que devem ser seguidas da mais importante para a seguinte, em que se parte do interior para o exterior: (1) a primeira fase consiste em criar uma organização espacial básica em que se estabelecem as dimensões espaciais individuais e as suas interligações; (2) a segunda fase envolve a escolha dos materiais e métodos de construção adequados à solução espacial pretendida; (3) a terceira fase trata dos aspectos externos das relações de volumes como os ritmos e proporções; (4) a quarta fase consiste na definição do tratamento de superfícies e de componentes individuais como aberturas, elementos estruturais, etc. Cada fase procede da anterior e deve ser cumprida tendo em conta a adequação ao estabelecido também nas fases anteriores. Nos artigos seguintes este método vai sendo como que apurado, mantendo-se na sua estrutura mas integrando sucessivos novos aspectos mais particulares. São introduzidas questões de dinâmica das mudanças sociais e técnicas que alteram o uso do espaço ao longo do tempo, questões da relação entre as características dos materiais e dos aspectos de composição com a percepção humana desses factores. (5) É introduzida uma quinta fase no método funcional que corresponde ao assegurar da unidade que tinha sido, em parte, dividida nas fases anteriores.²⁵

Apesar de terem avançado nalguns aspectos da ciência da construção, fazendo uso de dados e pesquisas estrangeiros, as grandes quantidades e

²⁵ *Op. cit.*, p. 28-30.

exactidão dos dados que era necessária para que o método funcional fosse exaustivo estão além das possibilidades reais de os obter na época e até nalgumas décadas seguintes.²⁶

Todo o trabalho teórico desenvolvido em torno da teoria Construtivista ilustra bem a importância de Ginzburg nesse contexto. Ginzburg inicia as pesquisas tipológicas para o *Stroikom*, acabando entretanto os seus trabalhos teóricos importantes.

Como considera Khan-Magomedov, não é em Ginzburg que se esgota a teoria Construtivista, “todavia como um dos organizadores da União dos Arquitectos Contemporâneos, como co-director da revista *Sovremennaia arkhitektura* e como teórico do Construtivismo Ginzburg foi talvez aquele que deu nos seus trabalhos a mais completa exposição dos princípios do credo artístico desta corrente”²⁷, o que também se percebe pela grande quantidade e profundidade dos textos que tem publicados e que dedica ao assunto.

²⁶ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 33.

²⁷ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 52-53.

PARTE 2.

PARTE 2

**Ginzburg e a pesquisa de tipos
habitacionais socialmente novos.**

2.1. A casa-comuna: aspectos gerais e desenvolvimento.

“A casa-comuna deveria libertar a mulher, integrá-la numa produção a que faltavam braços. Devia resolver mais economicamente o problema do alojamento substituindo as instalações individuais por instalações colectivas. Devia ser o quadro e o molde onde se forja o novo modo de vida, o lugar de ruptura com o egocentrismo pequeno burguês. Devia ajudar a criar entre os homens novas relações, fazendo de cada um deles um membro consciente da sociedade, o que era um dos objectivos do socialismo e talvez o objectivo essencial.”

(KOPP, Anatole, Ville et révolution, 1967, p. 156.)

A revolução de Outubro de 1917, tendo como objectivo desde o início o estabelecer de uma nova forma de vida, lança um desafio novo aos arquitectos soviéticos: a criação de alojamentos que reflectam, pelas suas características, a organização e o modo de vida numa sociedade socialista.

No entanto, a forma exacta que essa nova vida deve tomar não é completamente clara e há inclusive, opiniões divergentes sobre o tema.

Assim, os arquitectos procuram que os seus projectos acompanhem as mudanças sociais e estudam as propostas de socialistas utópicos como More,

Campanella, Veiras d'Allais, Morellet, Dézamy, Fourier, Owen e Saint-Simon. Estudam também escritores clássicos Marxistas-Leninistas que tendem a ver a solução do problema do alojamento como derivada da solução do problema da distribuição socialista da população, com a consequente supressão do conflito cidade-campo, com a ultrapassagem da crise económica, e com a emancipação das mulheres e a sua inclusão nos processos de produção.¹

Com a abolição da propriedade privada em Agosto de 1918, e a consequente transferência para os poderes locais das casas expropriadas à burguesia, começa um realojamento em massa. Entre 1918 e 1924 cerca de 500 000 pessoas são alojadas em apartamentos da antiga burguesia em Moscovo e cerca de 300 000 em Petrograd.²

Isto ajuda a dar uma noção aproximada da escala e dimensão do problema.

No final dos anos 20, a grande maioria dos operários são camponeses transplantados. A ajuda mútua que existe na vida a que estão habituados facilita o superar das dificuldades de sobrevivência.³

Segundo parece, é nestas habitações da antiga burguesia nacionalizadas que surgem as casas-comunas espontaneamente.⁴ Estas casas-comunas, que posteriormente estarão nas bases de origem das habitações socialmente novas, caracterizam-se essencialmente por: uma ocupação dos quartos e utilização colectiva de cozinhas e sanitários, uma auto-administração por parte dos residentes, alojamentos sem qualquer renda, e uma entreatajuda nas diversas tarefas quotidianas incluindo a manutenção da própria casa-comuna. A

¹ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture, 1987, p. 341.

² *Ibidem*.

³ KOPP, Anatole. Ville et révolution, 1967, p. 154.

⁴ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Op. cit.*, p. 342.

administração própria não só geria o edifício da casa-comuna em si, mas também podia organizar serviços colectivos como cantinas, jardins-de-infância, bibliotecas e lavandarias.

São estas casas-comunas que devem propiciar o desenvolvimento da nova cultura, da nova organização doméstica e dos hábitos colectivos entre os operários, tornando-os membros conscientes da sociedade.

Tendo-se desenvolvido espontaneamente em 1918, em 1919 são oficialmente reconhecidas.⁵

No entanto, e apesar da disseminação de alojamentos auto-administrados, o desenvolvimento dos novos hábitos comunais processa-se de forma lenta. A principal razão apontada que se crê que o justifica é a inadequação dos edifícios que servem de espaço a estas primeiras casas-comunais: as casas expropriadas à antiga burguesia, que são símbolo representativo de toda uma série de valores que se pretende abolir.

A forma concreta que as novas habitações devem ter, em termos arquitectónicos, não é consensual. Há a este respeito diversas opiniões. Khan-Magomedov distingue três concepções fundamentais em disputa neste período: uma primeira em que casas individuais e edifícios de serviços públicos estão juntos, concepção com referências à teoria da cidade-jardim; uma segunda que propõe uma completa reestruturação da economia doméstica e da própria família, com uma socialização da vida quotidiana em que as casas-comunas têm um papel importante; e finalmente uma terceira concepção que defende uma progressiva transição do antigo modo de vida enraizado para o novo, através de um alojamento de tipo transitório que continuava a ter alojamentos

⁵ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of soviet architecture*, 1987, p. 342.

para famílias individuais, mas já com espaços comunais que procuram incentivar a adopção da nova forma de vida⁶.

Paralelamente, o que vai sendo feito em termos de novas construções consiste fundamentalmente em apartamentos que continuam na sua essência iguais aos da antiga burguesia, ou quando muito são a sua “miniaturização”, com a eliminação de divisões e espaços agora inúteis e a diminuição e simplificação das divisões de serviço.⁷ Dadas as condições económicas e mesmo técnicas, não é possível atribuir a cada família um apartamento separado, e mesmo esta “miniaturização”, com os seus limites, continua a resultar em apartamentos relativamente caros. Assim, cada apartamento é destinado a várias famílias que passam a usar os espaços de serviço colectivamente, apesar de serem concebidos para uma só família.

Mesmo casas-comunas, saídas de projectos experimentais e competições realizados durante a primeira metade dos anos 20, ocupados de maneira diferente daquela para que são concebidos e sem os elementos comunais completamente em funcionamento, tornam-se não só mais desconfortáveis mas impedem a percepção das suas reais vantagens e desvantagens.

Ao mesmo tempo, com a introdução da Nova Política Económica na primeira metade dos anos 20, mudam as bases da economia das casas-comunas de trabalhadores, passando os residentes a contribuir para a manutenção dos edifícios já não em regime de voluntariado e trabalho próprio, mas financeiramente. Khan-Magomedov considera assim que falham as tentativas

⁶ *Ibidem.*

⁷ KOPP, Anatole. *Ville et révolution*, 1967, p. 138.

para manter os princípios das primeiras casas-comunas, porque vão mudando rapidamente as circunstâncias económicas, sociais e políticas.⁸

São introduzidos novos princípios de funcionamento colectivo quando as associações de habitação tomam o lugar das casas-comunas. Não se trata de casas-comunas completamente desenvolvidas, mas estão mais perto do tipo transitório de habitação que corresponde a uma fase no processo de colectivização da forma de vida.⁹

A meio dos anos 20 percebe-se que as pequenas casas baseadas no tipo tradicional não são tão económicas como se pensava inicialmente, e as casas-comunas, cuja introdução dos serviços colectivos e espaços comunais torna mais cara a sua construção, ainda não estão completamente definidas como formas de habitação.¹⁰

Torna-se necessário procurar noutra direcção. É necessário encontrar resposta para a crise do alojamento, com a cada vez mais grave falta de espaço, que seja economicamente viável, dadas as poucas capacidades do Estado em termos económicos. Acredita-se que os novos conceitos de tipificação e standardização e os novos materiais e técnicas podem responder a este desafio, ao mesmo tempo que o principal objectivo na época, a transformação do modo de vida, impele à criação de alojamentos diferentes dos que vêm sendo feitos.¹¹

Entretanto, a construção privada, que aponta para habitações individuais, e as cooperativas de habitação, que apontam para edifícios com elementos comunais elaborados a funcionar em regime de serviço pelos próprios residentes e que representam determinados grupos predefinidos, diminuem em

⁸ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture, 1987, p. 344.

⁹ *Op. cit.*, p. 345.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 346.

¹¹ KOPP, Anatole. Ville et révolution, 1967, p. 138, 140.

termos de incumbências na construção de habitações urbanas. Os concelhos locais, que procuram por seu lado providenciar alojamentos para os trabalhadores mais carenciados, começam a desempenhar um papel cada vez mais importante e isso influencia não só a maneira como são atribuídos os alojamentos mas também os seus tipos.¹²

Procura-se resposta às questões do alojamento em apartamentos standard distribuídos em volta de escadas, o que propicia a experimentação e a procura de novos tipos de habitações¹³. O grupo de arquitectos da OSA desenvolve trabalho neste campo, que leva à criação da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* de onde sai o edifício experimental de carácter transitório do *Narkomfin*.

“(...) O que importa notar é que, neste estado do desenvolvimento da casa-comuna, nenhum dos excessos que marcarão mais tarde esta concepção de habitat aparece ainda. Os alojamentos são verdadeiros alojamentos, a intimidade da vida familiar é preservada, a vida colectiva não se estende a todas as actividades humanas.”¹⁴

Kuzmine é um dos arquitectos que defende, baseado na sua experiência com o contacto com os trabalhadores, um tipo de habitação já completamente colectivizada, em que a vida de cada um está definida ao minuto.

Larine só tem em consideração dois pólos em que decorre a vida quotidiana: a fábrica e o alojamento. Desta forma, a sociedade é

¹² KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Op. cit.*, p. 346.

¹³ *Op. cit.*, p. 347.

¹⁴ KOPP, Anatole. *Op. cit.*, p. 159.

exclusivamente constituída por pessoas activas, segundo esta concepção, e o sector terciário, e outras actividades não produtivas são ignoradas.¹⁵

Desde os primeiros concursos para casas-comunas até estas concepções mais extremas, Ginzburg chama uma “escalada de hipertrofia”¹⁶, com a progressiva diminuição dos espaços individuais em favor dos comuns e a colectivização de cada vez mais aspectos da vida quotidiana. “(...) A casa-comuna ultrapassará em alguns anos as etapas que separam uma ideia razoável da utopia.”¹⁷

¹⁵ KOPP, Anatole. *Ville et révolution*, 1967, p. 156.

¹⁶ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. *Saggi sull’architettura costruttivista*, 1977, p. 237.

¹⁷ KOPP, Anatole. *Op. cit.*, p. 157.

2.2. As pesquisas tipológicas da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* (1928-1929).

“Muito avançado para o seu tempo no mundo da arquitectura, ..., estava o trabalho do grupo de Construtivistas na optimização dos parâmetros dos seus «protótipos espaciais» através de métodos quantitativos.”

(COOKE, Catherine, “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989. p. 33.)

Em 1926, no número 4 da revista SA, os arquitectos da OSA pretendem clarificar questões relativas ao tema da casa-comuna lançando um inquérito. Convocam-se os técnicos para o estudo das possibilidades técnicas e da execução destes edifícios, e os futuros utilizadores para clarificarem as suas expectativas para este novo modo de vida.

Segue-se uma competição interna amigável, promovida pela OSA, para a elaboração de projectos para casas-comunas.

Nos números 5 e 6 da revista SA também de 1926, num artigo intitulado *Žilishchnoe stroitel’stvo i SA* (“A construção civil residencial e *Sovremennaiia arkhitektura*”), questiona-se a possibilidade de melhorar a qualidade social da

construção dos alojamentos sem fazer diminuir a quantidade. Responde-se afirmativamente, sendo para isso necessária a redução das partes não habitadas dos alojamentos individuais favorecendo-se assim os espaços de uso colectivo, a utilização de novos materiais mais económicos e novos métodos de construção com a mecanização e a standardização.

Da competição saem projectos que apresentam características comuns, que estarão presentes nos posteriores projectos de casas-comunas. A conjugação de unidades transitórias para alojamento de famílias com espaços de uso colectivo torna-se um aspecto fundamental. A economia destas unidades e a maneira como estabelecem a ligação com os espaços colectivos, seja através de corredores, corredores centrais e/ou escadas, são os pontos que têm maior atenção por parte dos autores dos projectos.¹

“O concurso interno da OSA forneceu uma boa quantidade de novas ideias sobre a organização espacial das unidades de alojamento, a combinação dos elementos residenciais e comunais num só edifício e o uso racional do espaço em planta.”²

A mobilização gerada pela competição da OSA levou à criação da secção de tipificação e standardização do *Stroikom*³ por parte do Estado, em meados de 1928, dirigida por Ginzburg que tem como colaboradores os arquitectos Barshch, Vladimirov, Pasternak e Grigory Sum-Shik.

Representando a etapa seguinte no desenvolvimento do novo tipo habitacional, o trabalho da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* é o da pesquisa sistemática na racionalização e na elaboração de alojamentos transitórios comunais.

¹ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of soviet architecture*, 1987, p. 347.

² *Ibidem*.

³ *Stroikom* – Comité para a Construção do Conselho Económico da URSS.

É nesta secção que as questões da organização da vida doméstica e da procura da maior economia possível na sua resolução são pela primeira vez abordadas a um nível estatal.⁴

Os problemas fundamentais com que os arquitectos da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* lidam são a necessidade de alojar milhões de trabalhadores e, mais significativamente, a procura de vias de desenvolvimento para a habitação numa sociedade socialista, em que se procuram estabelecer novas formas de vida.

A economia dos alojamentos é assim um factor decisivo. No entanto, os arquitectos desta secção do *Stroikom* não pretendem que esta economia seja conseguida à custa da comodidade, pretendendo mesmo a melhoria das condições apresentadas em relação às habitações comumente construídas.⁵

O trabalho é iniciado com a análise de diversos tipos de habitação já existentes antes da revolução.⁶

Tendo em conta as possibilidades reais, os arquitectos dirigidos por Ginzburg consideram importante que possa ser atribuído um apartamento por família, convencidos que a viabilidade dessa hipótese pode ser conseguida através de alojamentos standard pequenos, ao princípio com um único quarto.⁷

Procuram que todos os espaços da habitação tenham luz natural, incluindo também os espaços comuns dos edifícios como os corredores. As proporções das diferentes divisões são estudadas numa relação com uma disposição racional dos móveis, e em que é importante a análise das dimensões e forma de cada divisão em função do gráfico do movimento e do esquema do

⁴ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moisej Ginzburg, 1983, p. 111.

⁵ *Ibidem*.

⁶ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 184.

⁷ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture, 1987, p. 347.



Figg. 1, 2: Cozinha com 7,13 m² e cozinha racionalizada com 4,5 m², com gráfico de movimento (área “desperdiçada” a sombreado).

equipamento⁸. Os gráficos de movimento terão influências das pesquisas alemãs e os equipamentos serão retirados de catálogos americanos⁹.

São investigadas as possibilidades e maneiras de aumentar a economia nos custos dos apartamentos, com grande ênfase na racionalização das plantas das habitações para minimização de áreas acessórias, e na racionalização da colocação dos equipamentos nas divisões de entrada, cozinha e casas de banho, também para reduzir estas divisões, tentando-se encontrar as dimensões óptimas.¹⁰ Particularmente na cozinha, o gráfico do movimento e o esquema do equipamento permitem perceber-se o espaço de facto necessário pelas operações sucessivas, sendo assim possível diminuir a área da divisão sem comprometer a sua funcionalidade (figg. 1, 2).

Baseando-se sobretudo em programas adaptados da construção corrente e nas normas legais em vigor, a secção de tipificação e standardização

⁸ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Op. cit.*, p. 111.

⁹ COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, 1987, p. 156.

¹⁰ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Op. cit.*, p. 111, 115.

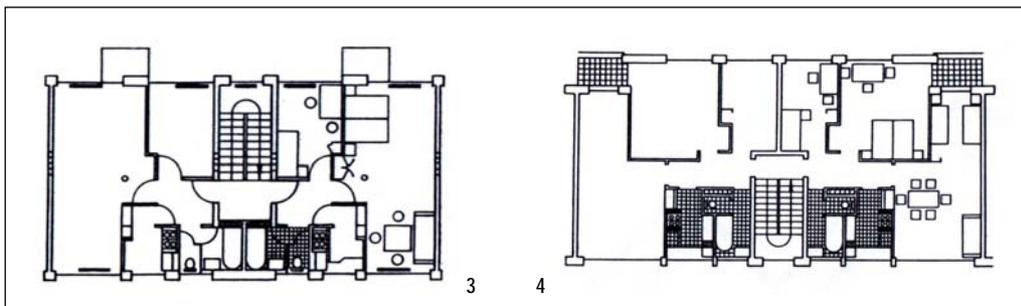


Fig. 3: Apartamento A-2. Fig. 4: Apartamento A-3.

desenvolve estudos em células habitacionais de tipos diferentes. Cada tipo de célula habitacional corresponde a um programa e permite algumas variações.

O tipo A de célula habitacional, que é o mais claramente baseado em modelos existentes, consiste basicamente na racionalização da organização espacial interna e da distribuição dos equipamentos domésticos, para redução da área total, aumentando-se a economia.

São desenvolvidas as variantes A-2 (apartamento normal com dois quartos, fig. 3) e A-3 (apartamento normal com três quartos, fig. 4), em que se prevê também a existência de uma cozinha numa divisão própria, ou, em alternativa, de um bloco-cozinha (figg. 5, 6), elemento standard que pode ser posteriormente removido aquando da passagem à alimentação colectiva. Para a área dos quartos estabeleceu-se uma regra, que é prática comum, de 9 m² por pessoa.

De acordo com a estimativa calculada, a diminuição das áreas desperdiçadas e das divisões não habitáveis com a racionalização da planificação devia permitir uma poupança na ordem dos 10-12%.¹¹

¹¹ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 184.

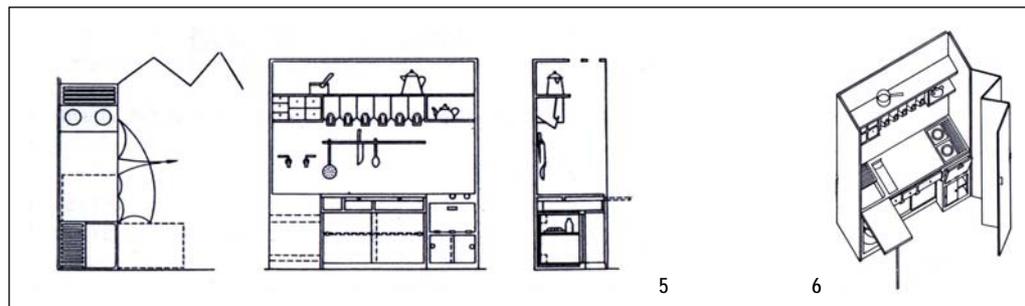


Fig. 5, 6: Projecto de bloco-cozinha standard (planta, alçado, secção e axonometria).

No entanto, esta economia revela-se insuficiente pela análise deste tipo de apartamentos e das suas características. Dadas as exigências de ventilação transversal, iluminação natural de todas as divisões, quartos de dormir com a mesma orientação e altura de pisos, e dada a débil capacidade económica para a construção de habitações, conclui-se que se trata de um tipo de habitação que, a ser construído, obriga a uma atribuição não de um apartamento por família mas de um quarto por família.¹² Esta atribuição de um quarto por família é prática corrente e é um dos aspectos contra os quais Ginzburg se bate.

O tipo B de célula habitacional é uma procura na melhoria do factor económico do tipo anterior.

Os arquitectos da secção de tipificação e standardização têm como princípio para a determinação da economia relativa de um dado tipo de célula habitacional o seguinte: “(...) quanto menor é o volume por unidade de superfície útil, tanto maior é a conveniência económica.”¹³

¹² CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moisej Ginzburg, 1983, p. 117.

¹³ GINZBURG, Moisej Ja. *Op. cit.*, p. 198.

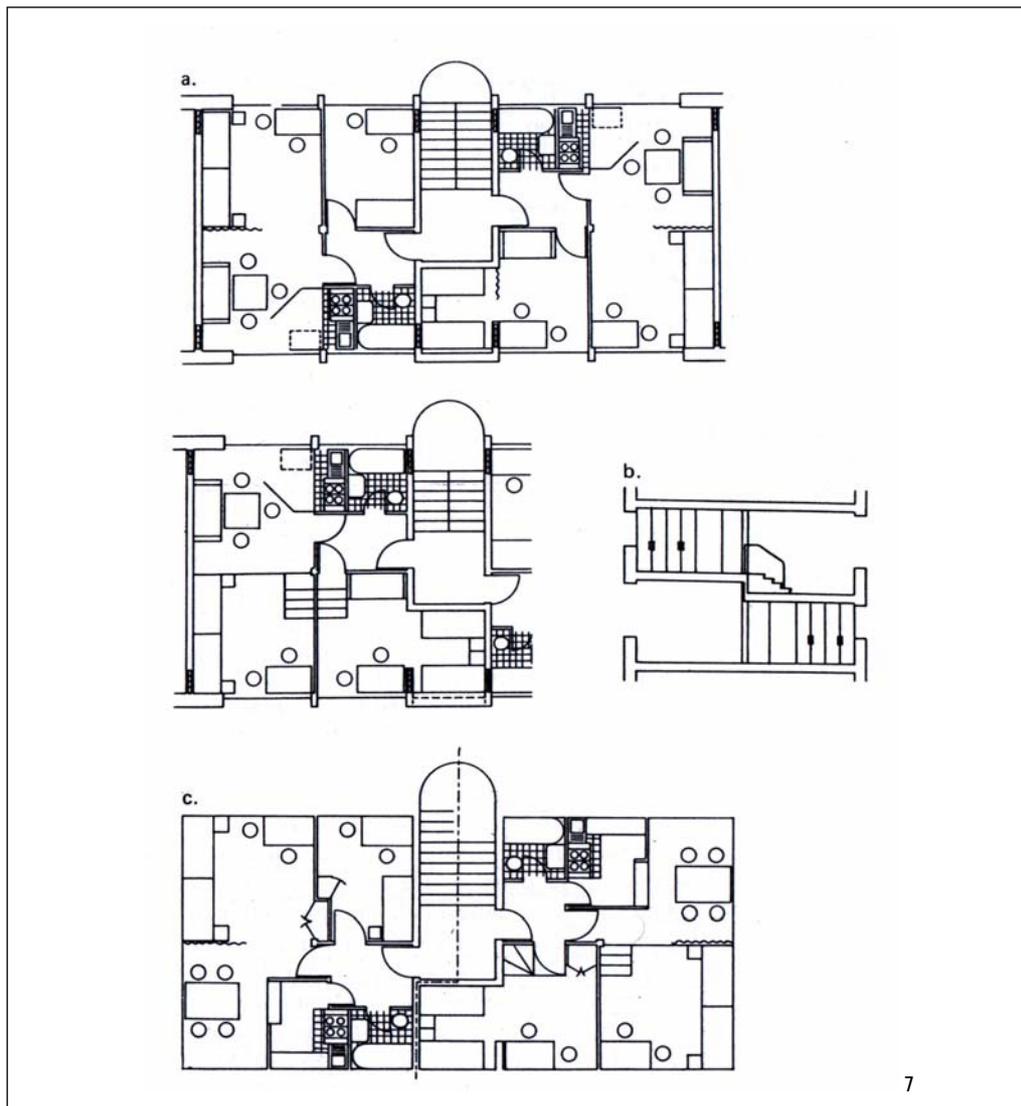
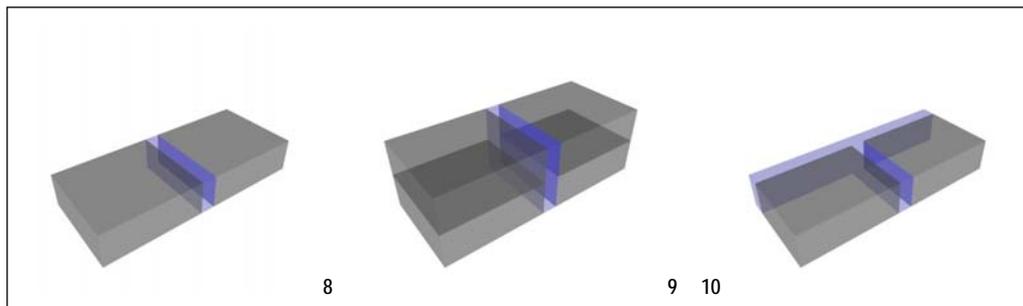


Fig. 7: Habitação do tipo B-2 (a – plantas de dois pisos, b – corte mostrando o desnível, c – variante com cozinha isolada).



Figg. 8, 9, 10: Esquemas volumétricos de acessos – tipo A, tipo B e tipo C.

Partindo desta premissa e no esforço pela redução dos custos da construção das habitações, chegam à conclusão que a redução da altura das divisões como a entrada, casa de banho, cozinha, em relação à altura da sala de estar, pode ser conveniente.¹⁴

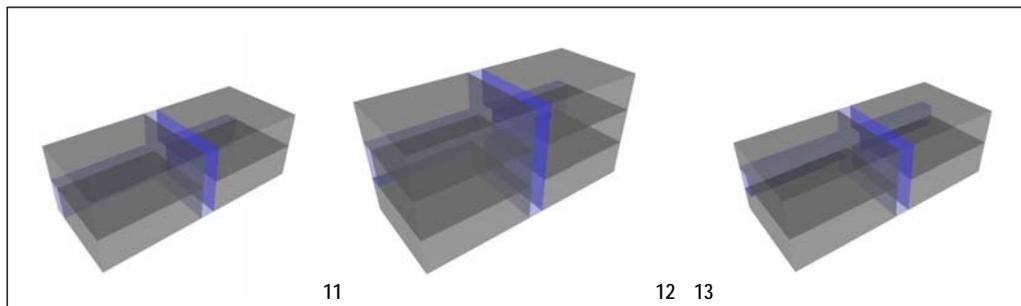
Surge assim a célula tipo B (fig. 7), com uma nova solução espacial, mas em que a solução construtiva é mais complexa e em que em cada dois pisos, um dos pisos tem uma parte da área útil com duas escadas internas.¹⁵

Mesmo com a substituição da cozinha por um bloco-cozinha standard e da banheira por um duche, os números demonstram que não é possível atribuir os apartamentos dos tipos A e B a uma só família em grande quantidade, dado o nível de custos. Ginzburg considera que os problemas económicos aparecem em destaque devido à situação económica e à necessidade de alojar milhões de trabalhadores, e para que a qualidade não desça é preciso ter estes factores em consideração.¹⁶

¹⁴ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moisej Ginzburg, 1983, p. 120.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*



Figg. 11, 12, 13: Esquemas volumétricos de acessos – tipo D, tipo E e tipo F.

São então estudados diferentes esquemas para a distribuição das células de habitação. Enquanto nos tipos A e B as células são distribuídas ao longo das caixas de escadas verticais, nos tipos C, D, E e F é ao longo de corredores horizontais que as células habitacionais são distribuídas. Este tipo de corredor tem a vantagem de ter iluminação solar directa.

No tipo C cada corredor transversal serve um piso, nos tipos D e F cada corredor serve dois pisos, e no tipo E serve três pisos (figg. 8-13).

É feita a análise comparativa da eficiência económica de cada um destes tipos de células e distribuições de células. “Estamos convictos, seja na teoria seja na prática, que existem limites entre os quais cada um dos tipos por nós examinado (A, B, C, D, E, F) resulta o mais conveniente.”¹⁷

Os tipos A e B resultariam assim os mais convenientes caso se tratasse de apartamentos com superfície útil bastante grande, na ordem dos 50 m² para cima. No entanto, de acordo com os dados estatísticos disponíveis, só seria possível atribuir apartamentos de dois ou três quartos a famílias separadas para 40% da população. Aos restantes 60% da população seriam, nestas condições,

¹⁷ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 186.

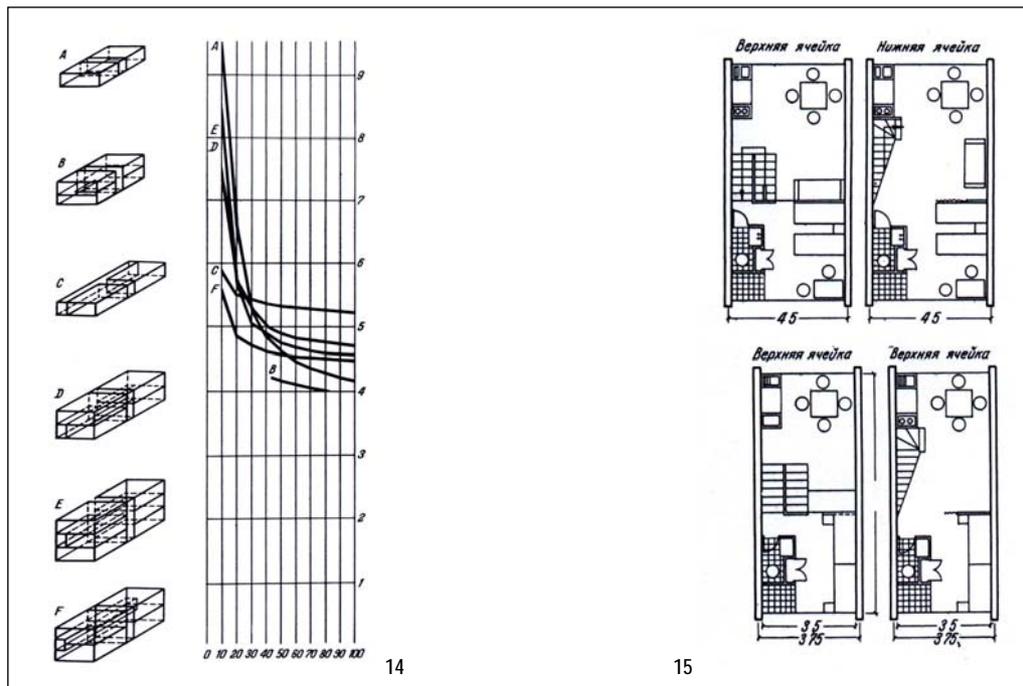


Fig. 14: Gráfico de conveniência econômica.

Fig. 15: Plantas de duas variantes de células tipo F (nível superior e inferior).

atribuídos quartos, de apartamentos partilhados com mais duas ou três famílias, a que Ginzburg chama um “verdadeiro inferno quotidiano”.¹⁸

Assim, e para que seja possível o alojamento em massa de famílias em apartamentos separados, Ginzburg considera que são necessários pequenos apartamentos económicos unifamiliares, começando pelos que têm um só quarto.¹⁹

¹⁸ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moisej Ginzburg, 1983, p. 120-121.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 121.

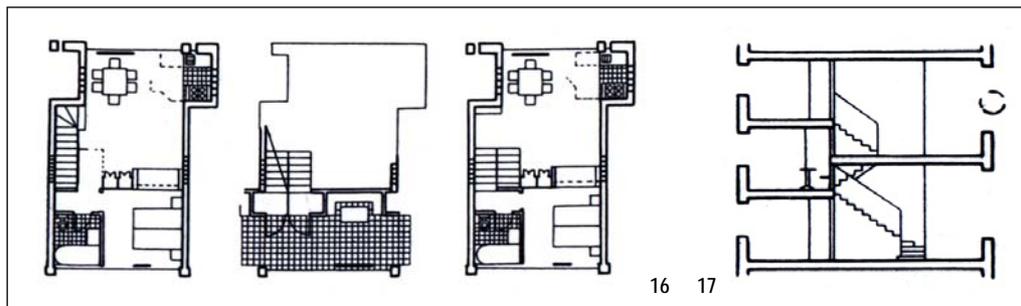


Fig. 16: Plantas dos três níveis das habitações tipo F – nível inferior, nível do corredor horizontal de acesso e nível superior.

Fig. 17: Corte vertical nas habitações tipo F.

Nestas condições, o coeficiente de economia (relação entre o volume construído e a superfície útil) mostra que, para alojamentos de pequenas áreas, o tipo mais indicado, aquele que representa maior conveniência, é o tipo F (fig. 14). Deve ser então o tipo F, constituído essencialmente por uma divisão habitável e as suas dependências, de 27, 30 ou 31 m², que deve permitir a cada família isoladamente viver em melhores condições que nos apartamentos vulgares partilhados.

O tipo F (figg. 15-18) de célula de habitação é formado por duas zonas: uma que consiste na sala de estar com um bloco-cozinha standard, que tem um pé-direito de 3,20 m ou 3,50 m, e uma outra zona com um quarto e outras divisões anexas, com um pé-direito de 2,15 m ou 2,25 m.

Um edifício formado por células habitacionais tipo F requer um corredor horizontal de distribuição. Mas enquanto nos edifícios compostos por células dos tipos C, D ou E, que também fazem uso de corredores de distribuição horizontais, estes corredores obrigam à redução da área disponível para os apartamentos, no tipo F as coisas passam-se de outro modo. Através da redução da altura das divisões menores, consegue-se espaço para encaixar o corredor que serve dois pisos. Do mesmo modo fica assegurada a iluminação

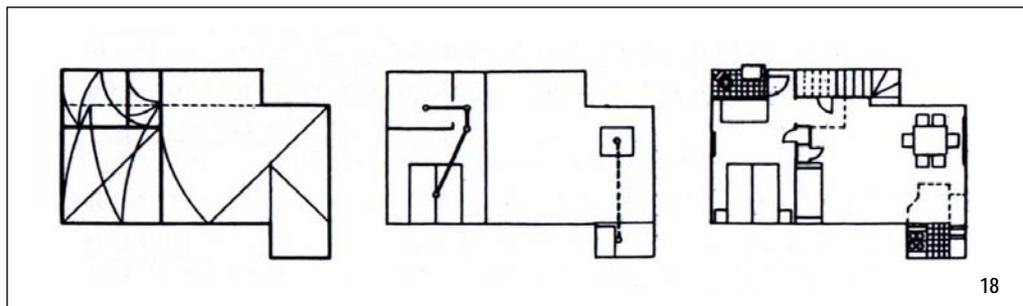


Fig. 18: Célula tipo F – esquema de proporções, gráfico de movimento e planta.

natural do próprio corredor, a iluminação natural de ambos os lados do apartamento bem como a ventilação transversal deste. O corredor horizontal permite também a inclusão dos espaços de uso colectivo (como a sala de refeições comum, a cozinha, sala de recreação, quartos de banho, etc.) de uma forma natural, que Ginzburg considera imprescindíveis na nova habitação. Ao mesmo tempo, pela sua largura e por ser iluminado naturalmente, o corredor pode ser um ponto de encontro e permanência colectivo.

Ginzburg é de opinião que o apartamento de tipo F abre novas possibilidades de vida quotidiana, salvaguardando ao mesmo tempo o isolamento completo.²⁰

“Achámos importante fornecer a cada um a possibilidade de uma gradual passagem para os serviços comuns em toda uma série de funções. Coordenámos a criação de uma série de momentos absolutamente indispensáveis, que *estimulam* a passagem a uma mais alta forma de vida social e quotidiana, mas que *não decretam esta passagem*.”²¹

²⁰ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 186-187.

²¹ *Op. cit.*, p. 187. Sublinhado no original.

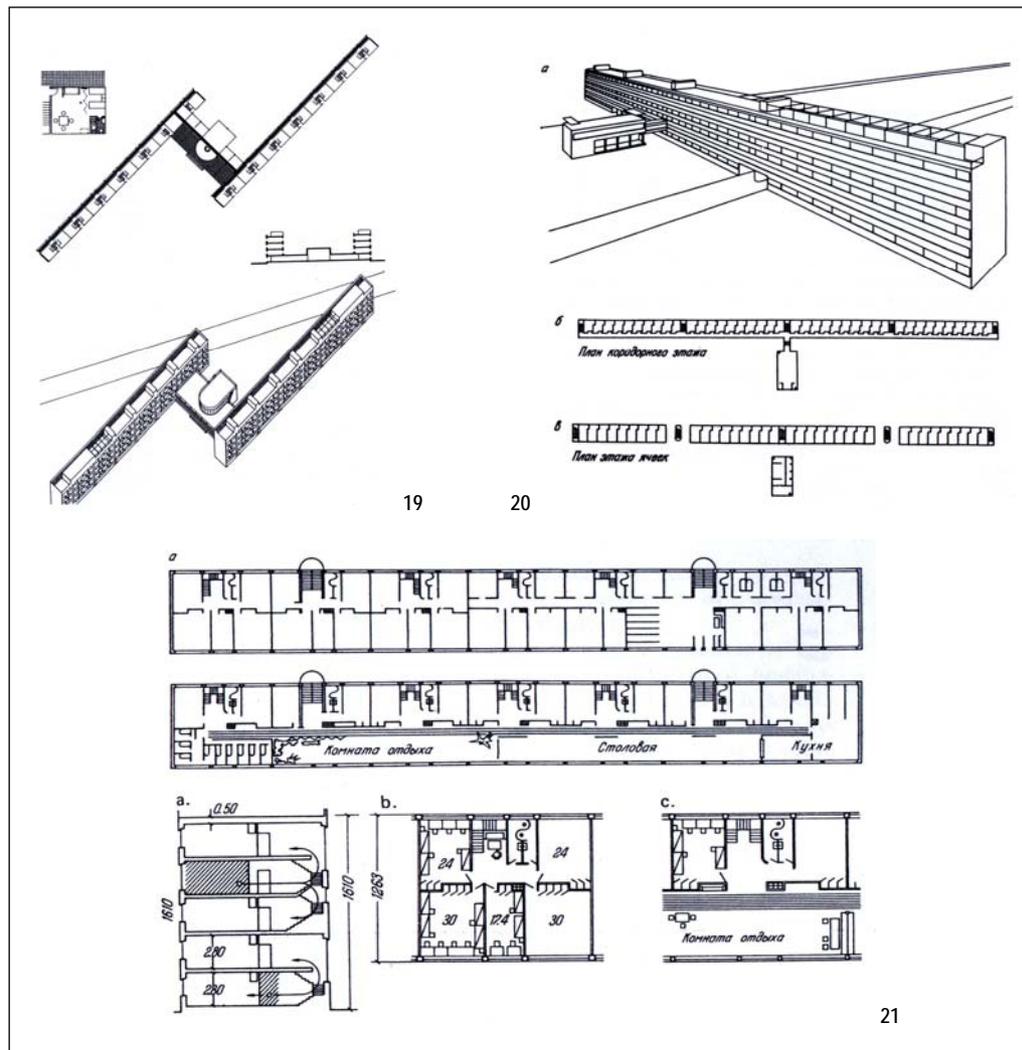
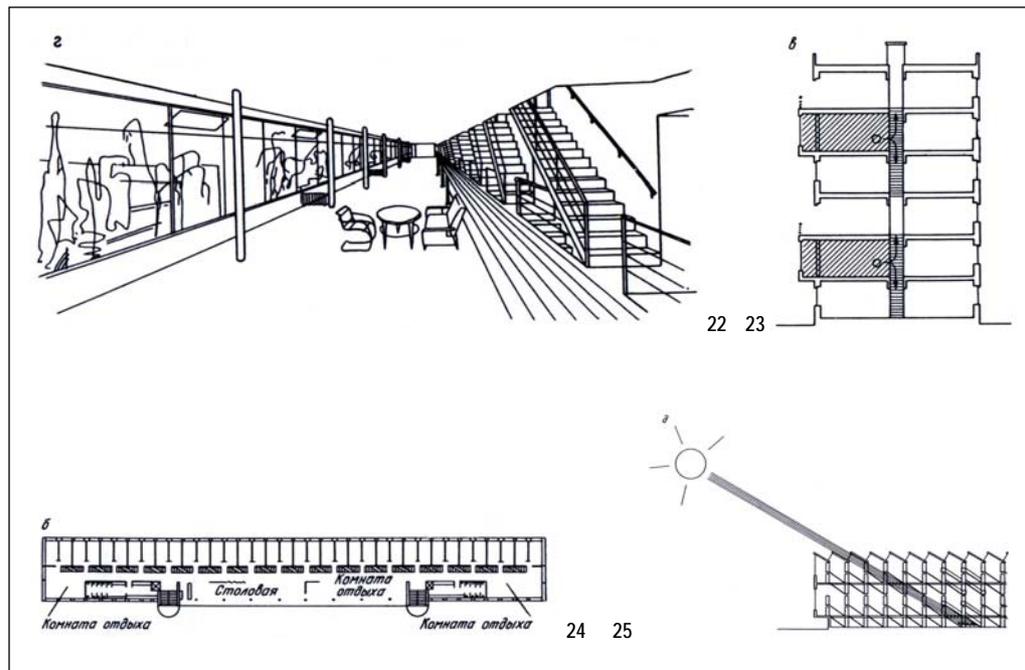


Fig. 19: Casa-comuna com células tipo A-2 e A-3 (planta da célula, planta, corte e axonometria).

Fig. 20: Casa-comuna com células tipo F (perspectiva, planta de nível com corredor e planta de nível sem corredor).

Fig. 21: Casa-comuna com células tipo E (nível das habitações, nível dos espaços comuns, a - corte, b - grupo de células servidas por uma só escada, c - pormenor da planta dos espaços comuns).



Figg. 22, 23, 24, 25: Casa-comuna com células tipo E-1 (vista do piso de espaços comuns, secção transversal, planta do primeiro e do quarto pisos, secção ao longo das escadas interiores).

Ao contrário das casas-comunas em que a vida doméstica é completamente socializada, a combinação de células tipo F permite a natural integração dos apartamentos isolados com os espaços de uso colectivo. Desta maneira as casas-comunas assim criadas não ditam a nova forma de vida, mas num processo gradual e natural estimulam a adopção do novo modo de vida em que diversas tarefas domésticas passam a ser realizadas em colectivo. É neste sentido que este tipo de célula habitacional e a correspondente casa-comuna são apelidados de tipos intermédios ou transitórios.

São também elaborados outros projectos para casas-comunas de carácter transitório com outro tipo de células habitacionais (figg. 19-25).

Ginzburg não pretende uniformizar as áreas residenciais com projectos standard, pretende sim que sejam elaborados elementos standard que permitam diversas variações, formando variados tipos. Desta forma o trabalho da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* desenvolve-se no sentido da procura dos standards mais adaptáveis.²²

A conveniência económica dos diferentes tipos habitacionais é calculada tendo em conta que as paredes comuns sejam construídas em tijolo.²³ Ginzburg defende também que uma adopção de novos métodos e materiais de construção, com a industrialização da construção civil e a produção em massa de elementos standard conduziria a uma maior economia.

Os serviços colectivos são para Ginzburg de duas categorias: aqueles que, como a cantina, a cozinha, a sala de repouso, os quartos de banho (se não fizerem parte do alojamento), devem integrar os edifícios habitacionais do novo tipo; e aqueles que, como o clube, os complexos desportivos, o hospital, o jardim de infância, a lavandaria, devem fazer parte da rede de serviços de um quarteirão ou zona residencial.²⁴

“Para chegar à célula do tipo F que constitui verdadeiramente uma forma de habitat inteiramente novo na época, a secção de tipificação do *Stroikom* trabalhou seguindo métodos desconhecidos na prática arquitectónica russa e que mesmo no Ocidente permaneciam na época excepcionais.”²⁵

²² CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 133.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Op. cit.*, p. 127.

²⁵ KOPP, Anatole. *Ville et révolution*, 1967, p. 142.

Tendo partido da análise de alguns modelos de alojamentos da burguesia pré-revolucionários, os arquitectos da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* concluem que a conveniência económica dos tipos habitacionais que correspondem à sua miniaturização se mostra inconveniente. É necessário procurar noutra direcção. É necessário então inventar um novo tipo habitacional que responda não só à crise do alojamento mas aos problemas gerais do habitat e à questão da transformação do modo de vida.²⁶

Através do estudo atento da distribuição interior, e fazendo-a resultar dos processos funcionais bastante analisados, consegue-se uma redução ao mínimo dos espaços de serviço com uma conseqüente economia na ordem dos 10-12%. Com a posterior redução das alturas dos espaços de serviço consegue-se uma acrescida economia em termos do volume construído na ordem dos 15%, ainda que signifique uma maior complexidade do sistema construtivo que possivelmente absorve essa economia.

Chega-se assim à célula do tipo F, um alojamento mínimo de 27 m² na sua versão base (9 m² x 3 pessoas). Este alojamento preserva a intimidade da vida familiar, a possibilidade de total isolamento e separação para com as famílias vizinhas.

Os arquitectos desta secção não são utópicos: “Não encontramos em nenhuma parte, nas proposições dos arquitectos da secção de tipificação do *Stroikom* as propostas semi-fantásticas que serão feitas um pouco mais tarde tendentes à instauração imediata e total de uma vida comunitária, à abolição da família, à separação das crianças dos seus pais.”²⁷

De qualquer modo, Ginzburg considera que o alojamento tem o papel de incitar à transformação do modo de vida.

²⁶ *Op. cit.*, p. 144.

²⁷ *Op. cit.*, p. 150.

Segundo o grupo de arquitectos do *Stroikom* a casa-comuna devia ser elaborada com base na célula de tipo F. Trata-se da tentativa de solucionar um problema em que são fundamentais os aspectos políticos e sociais, e não o resultado de uma pura pesquisa técnica e arquitectónica.²⁸

“A célula de tipo F não seria senão uma fantasia de arquitecto, ..., senão a prefiguração dos nossos actuais imóveis de estúdios, se não fosse fundada antes de tudo sobre uma nova visão do habitat numa sociedade socialista onde as funções individuais tendem cada vez mais a tornar-se funções sociais, onde o alojamento deve ser um desses «condensadores sociais» necessários à transformação da humanidade.”²⁹

“Mas que estas ideias, ..., tenham sido formuladas nesta época num país em que a infra-estrutura económica para as realizar ainda não existia é já em si mesmo um fenómeno notável.”³⁰

²⁸ KOPP, Anatole. *Ville et révolution*, 1967, p. 152.

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

2.3. *Narkomfin*: edifício experimental de carácter transitório (1928-30).

O trabalho realizado pela secção de tipificação e standardização do *Stroikom* em 1928-1929 tem como resultado a publicação em 1929 de “desenhos modelo e montagens para a construção de alojamentos recomendados para uso em 1930”, e a construção de seis edifícios experimentais de carácter transitório.¹

São experimentados diversos tipos de células habitacionais, formas de fazer ligação entre as partes habitacionais e os espaços de serviço colectivos, estruturas e materiais novos, e métodos de organização do processo construtivo, no decurso da construção desses edifícios.

Os seis edifícios são realizados em Moscovo, Sverdlovsk e Saratov, três dos quais com direcção e participação directa de Ginzburg: em Rostokino (figg. 1, 2) – Moscovo, com Lisagor; em Sverdlovsk (figg. 3, 4), com Pasternak e o engenheiro Prokhorov; e em Moscovo, na avenida Novinsky, com Milinis e o engenheiro Prokhorov.

Este último, construído na avenida Novinsky em Moscovo, em 1928-30, é destinado às famílias dos funcionários do *Narodnyi Komissariat Finansov* (“Comité Nacional das Finanças”) ou *Narkomfin*. É uma das primeiras tentativas de realização prática do trabalho desenvolvido na secção de

¹ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of soviet architecture*, 1987, p. 348.

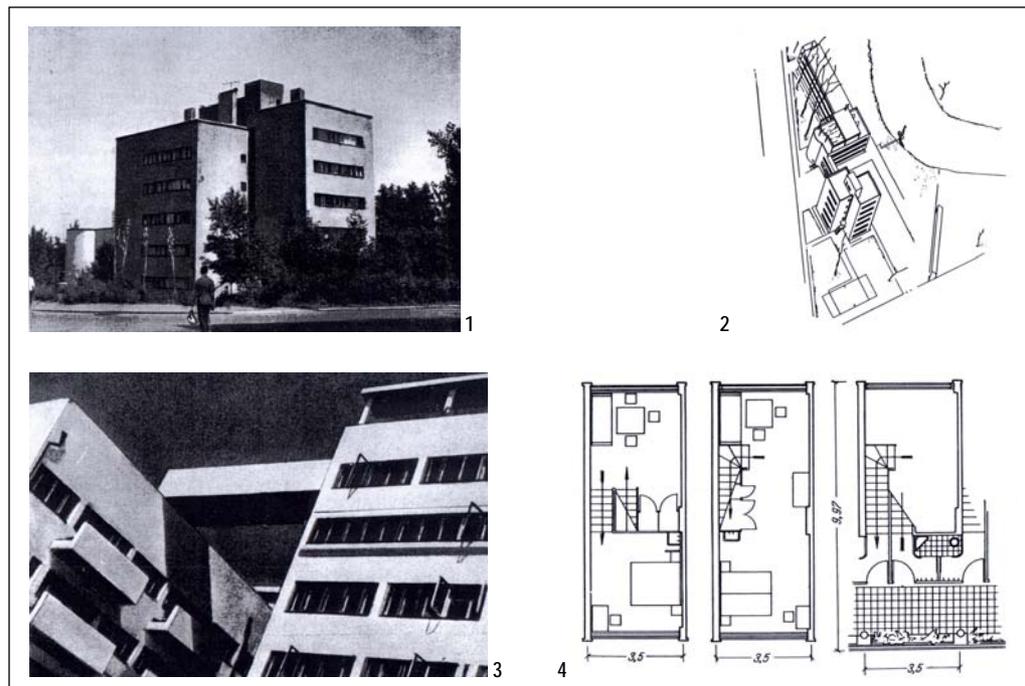


Fig. 1, 2: Edifício construído em Rostokino.
 Fig. 3, 4: Edifício construído em Sverdlovsk (pormenor da fachada e células tipo F).

tipificação e standardização do *Stroikom*², e parece ser o mais interessante de entre eles.³

No edifício do *Narkomfin* estão presentes células do tipo K, F e 2F. As células tipo K são próximas das do tipo D, estudadas na secção de tipificação e standardização do *Stroikom*, em que um corredor horizontal serve dois pisos.

² GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. *Saggi sull’architettura costruttivista*, 1977, p. 203.

³ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Op. cit.*, p. 348.

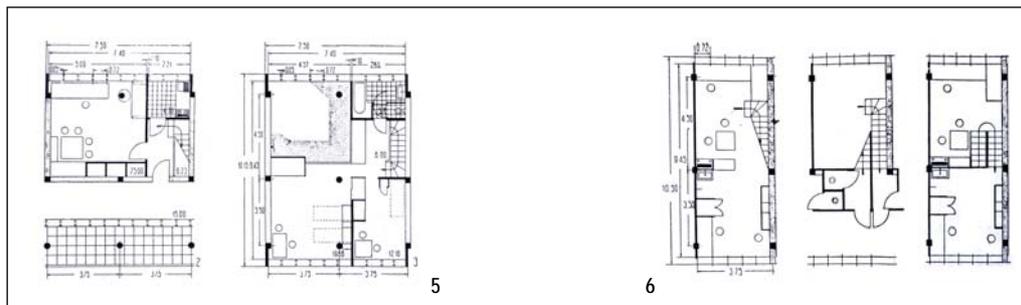


Fig. 5: Células tipo K do edifício do *Narkomfin* (pisos 1 e 2).
 Fig. 6: Células tipo F do edifício do *Narkomfin* (pisos 3, 4 e 5).

As células do tipo F são semelhantes às desenvolvidas pela mesma secção, na sua versão reduzida, isto é com 27 m² (= 9 m² x 3 pessoas). As habitações tipo 2F são fundamentalmente células F desdobradas.

As células do tipo K (fig. 5) são portanto apartamentos de dois pisos. O piso inferior, para o qual se entra na habitação a partir do corredor do edifício, tem um vestíbulo de entrada e uma cozinha com pé direito de 2,3 m, e uma sala com pé direito duplo de 5 m. O piso superior tem uma casa de banho com banheira e dois quartos com armários embutidos. Os quartos têm as áreas de 20 e 12 m² aproximadamente.

Como estas células são destinadas a famílias mais numerosas e que estão mais ligadas aos seus modos de vida enraizados⁴, a pequena cozinha tem pouco mais de 4 m², servindo para colmatar alguma eventual necessidade mas tendo, de qualquer maneira, um carácter acessório.

As células tipo F (fig. 6) têm na zona de entrada um vestíbulo e uma retrete. Têm uma sala com 3,6 m de altura orientada para Oeste, e um quarto orientado a Este, com lavatório e duche, com um armário embutido, e com 2,3

⁴ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. *Saggi sull’architettura costruttivista*, 1977, p. 203.

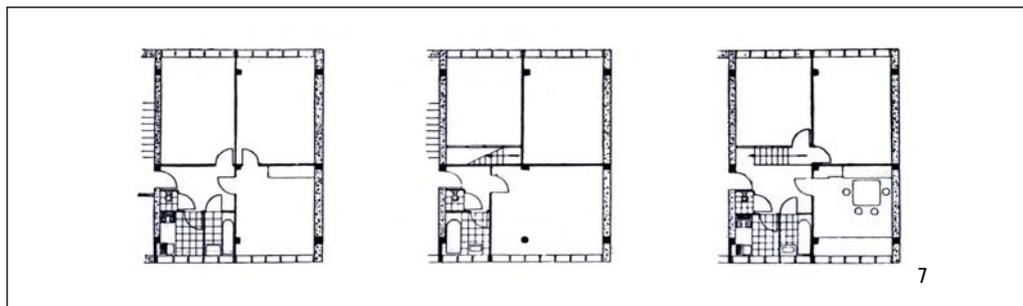


Fig. 7: Células tipo 2F do edifício do *Narkomfin* (pisos 3, 4 e 5).

m de altura. Ginzburg prevê a possibilidade de poderem ser postos a funcionar, nestes tipos de apartamentos, blocos-cozinha, para necessidades eventuais.

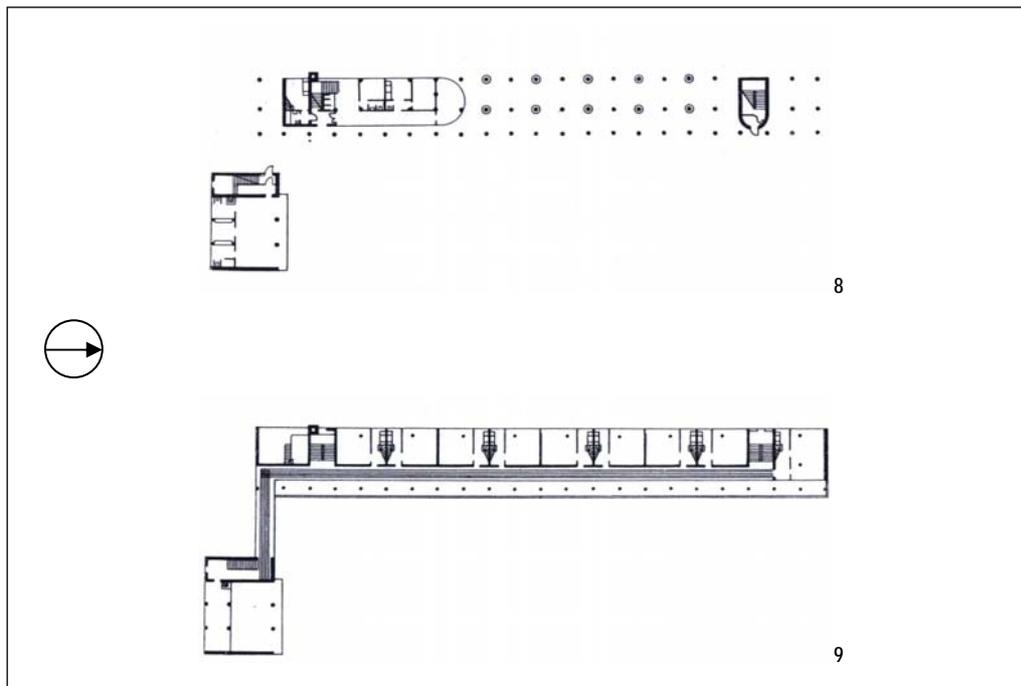
Estas habitações são destinadas a pequenas famílias como um casal sem filhos, ou a pessoas sós.

As células tipo 2F (fig. 7) têm duas divisões com 3,6 m de pé direito, uma sala de jantar, uma cozinha, uma retrete, uma banheira e um vestíbulo de entrada com 2,3 m de pé direito. Este tipo de habitação acaba por ser parecido com um apartamento normal, mas considera Ginzburg, com uma mais racional utilização das diferentes alturas e conseqüentemente com uma solução espacial mais interessante⁵. Ginzburg afirma também que, de entre os cerca de 200 habitantes de diferentes idades a quem se destina o edifício do *Narkomfin*, as células 2F registam o maior número de interessados⁶.

Além destes três tipos de células habitacionais, o edifício do *Narkomfin* é composto também por alguns quartos de 9 e 15 m², para uma só pessoa ou duas, respectivamente. “Em cada dois quartos é colocada uma divisão com

⁵ *Op. cit.*, p. 209.

⁶ *Ibidem.*

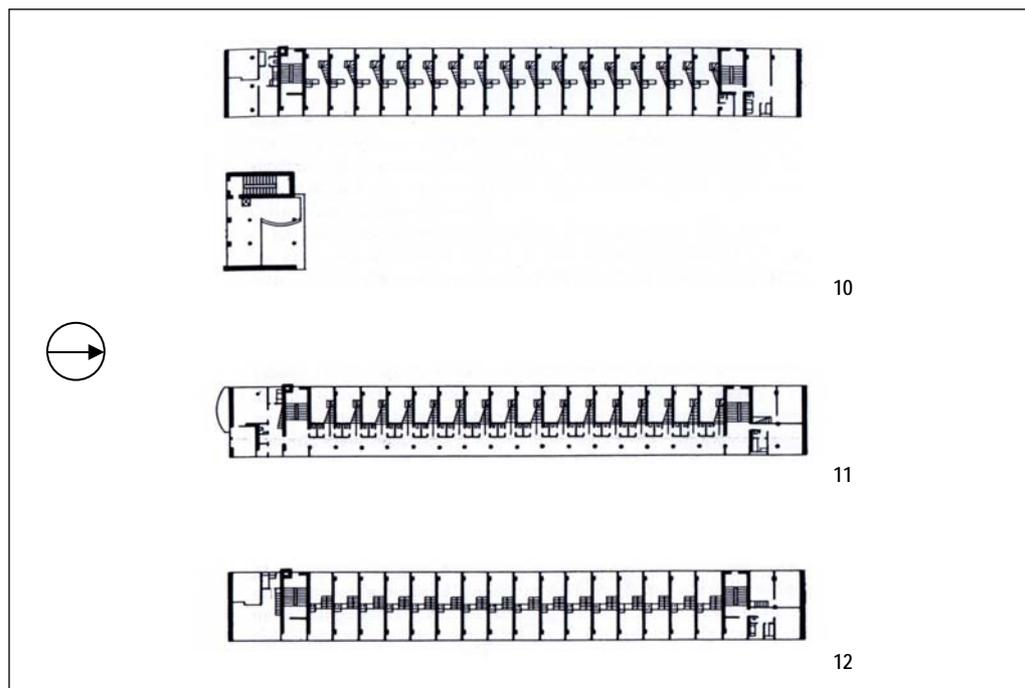


Figg. 8, 9: Edifício do *Narkomfin* (piso térreo e primeiro piso).

duche e lavatório segundo o princípio das linhas ferroviárias internacionais.”⁷ Estas acomodações tipo hotel encontram-se ao nível da cobertura.

As células de habitação combinam-se num bloco de seis pisos (figg. 8-12), em que a circulação se faz por duas caixas de escadas e dois corredores horizontais no primeiro e quarto pisos. Ginzburg divide horizontalmente em duas partes este bloco habitacional: no primeiro e segundo pisos, entre as duas caixas de escadas, estão as células tipo K (oito apartamentos tipo K), que são

⁷ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 210.

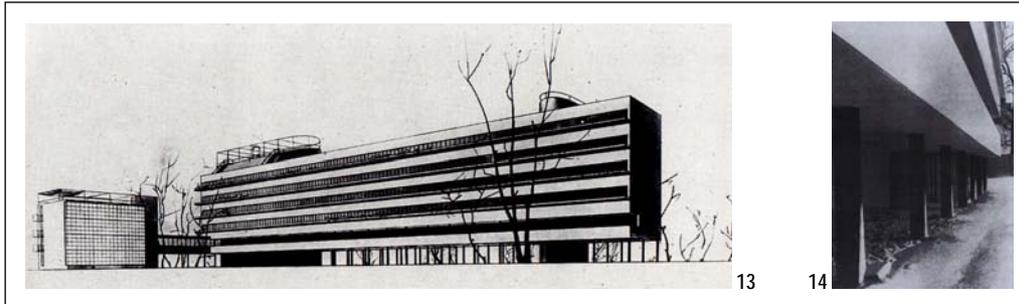


Figg. 10, 11, 12: Edifício do *Narkomfin* (pisos terceiro, quarto e quinto).

os que se destinam a famílias menos desenraizadas do antigo modo de vida; nos terceiro, quarto e quinto pisos, que correspondem à parte superior da divisão horizontal, aparecem os apartamentos do tipo F (trinta e dois apartamentos do tipo F)⁸. As células tipo 2F estão colocadas nos extremos Norte e Sul do bloco de habitação. Na cobertura plana, além dos pequenos quartos para uma ou duas pessoas, existe um terraço e um jardim.

O corredor ao nível do primeiro piso serve portanto as células tipo K, e o corredor ao nível do quarto piso serve as células tipo F. “Estes corredores,

⁸ *Op. cit.*, p. 203.



Figg. 13, 14: Perspectiva do edifício do *Narkomfin* e pormenor do piso térreo.

graças à sua largura, à completa iluminação com luz directa, à solução arquitectónica, etc., deviam servir não só como artérias, mas em parte também como lugar de estar colectivo”⁹. Os apartamentos tipo 2F estão encostados às caixas de escadas e são servidos directamente por estas.

Esta organização e a sua própria lógica significa que as células tipo F são diferentes consoante estão acima ou abaixo do corredor horizontal que as serve. “Enquanto as células inferiores, tendo o pavimento à mesma cota na parte do quarto e na de estar, são mais cómodas e racionais para a utilização da superfície, as superiores com o pavimento mais alto na parte do quarto são espacialmente mais amplas e ricas”¹⁰.

O conjunto arquitectónico é constituído não só por este bloco de habitações elevado sobre pilares, mas também por um volume cúbico onde se encontram os serviços colectivos. De acordo com o projecto os serviços colectivos seriam: ginásio, cozinha e cantina com espaço de estar mas em que

⁹ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 207.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 209.

as refeições podem ser levadas para casa, jardim-de-infância, lavandaria e, na cobertura, uma cantina de verão. Este bloco de espaços de uso colectivo é construído segundo o projecto, mas não são atribuídas as funções previstas para a maioria dos espaços. O jardim-de-infância ocupa a maior parte da construção, enquanto a cozinha funciona plenamente nos primeiros anos mas com os habitantes a preferirem levar as refeições para casa.

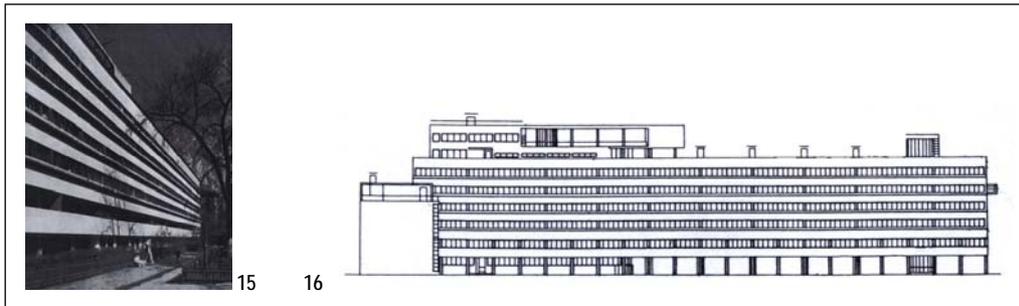
Esta parte do edifício e o bloco residencial estão ligados por uma passagem fechada ao nível do corredor horizontal do primeiro piso habitado, que lhe serve de acesso.

O edifício do *Narkomfin* está construído num parque. A elevação do bloco residencial sobre pilares a 2,5 m de altura permite não só manter-se a continuidade do espaço do parque e fazer-se com que o piso térreo não seja habitado já que é o menos apropriado para o ser, mas “além da possibilidade de destacar o edificio da terra, a possibilidade de o realçar e de o tornar perceptível como espacialmente puro e claro, apresentava-se aliciente também com base em considerações de composição”¹¹ (fig. 13).

Khan-Magomedov faz também referência a um outro edifício, que devia formar um complexo arquitectónico com o edifício do *Narkomfin*, e que não terá sido construído. O projecto, de autoria de Ginzburg e Sundblat, consistia também em dois blocos: um bloco de habitações com células tipo D ou K, e um bloco auxiliar de serviços para garagem, lavandaria, caldeira, etc.¹²

¹¹ *Op. cit.*, p. 210.

¹² CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 147.



Figg. 15, 16: Edifício do *Narkomfin* (vista e alçado de nascente).

A criação das condições de vida relacionadas com um período de transição é a tarefa a que Ginzburg se propõe¹³. Procura-se criar nas habitações boas condições higiénico-sanitárias, propondo-se corredores e escadas largos e com luz solar directa, permitindo-se a ventilação transversal e iluminação solar dos dois lados de todos apartamentos, quartos de banho bem iluminados, e ao mesmo tempo procurando-se alguma riqueza nas soluções espaciais dos alojamentos¹⁴.

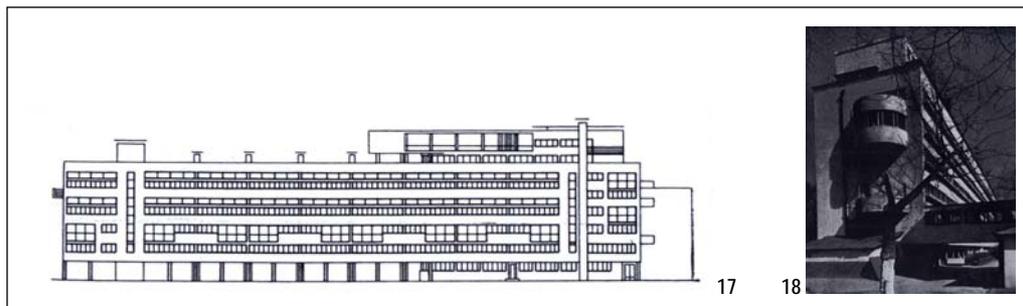
Tudo isto deve ser conseguido tendo presentes também considerações de economia. A relação volume construído para área de superfície útil está na base do critério económico e assim sendo, Ginzburg afirma que aquelas condições e características “foram obtidas não só sem contrariar os habituais standards de volume, mas até melhorando-os”¹⁵.

O carácter transitório está sobretudo presente no edifício pelos tipos de células e as suas características, nomeadamente as cozinhas individuais como elementos acessórios nas células tipo K e 2F, inexistentes nas células F ou, no

¹³ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 203.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 210.

¹⁵ *Ibidem.*



Figg. 17, 18: Edifício do *Narkomfin* (alçado poente e vista do extremo sul).

máximo, existentes como um bloco-cozinha standard que pode ser retirado. Mas além disso, a existência de uma cozinha comum no topo norte do bloco habitacional ao nível do corredor que serve as habitações tipo F, para além da cozinha colectiva e outros serviços no bloco comunal; a presença de amplos espaços de estar colectivos, quer no bloco dos espaços comunais quer os próprios corredores e terraços no bloco de habitação; todos estes aspectos, os relativos às células individuais, já referidos também no capítulo relativo às investigações da secção de tipificação e standardização do *Stroikom*, e os relativos aos espaço comunais, que também pretendem compensar de alguma forma a pequena área individual, não se apresentam como o estabelecer de um modo de vida completamente colectivizado, mas sim querem “contribuir para uma veloz e indolor passagem a uma economia com formas sociais mais avançadas (...)”¹⁶.

É neste sentido que o edifício do *Narkomfin* tem um carácter transitório, correspondendo a uma visão de um período, também de transição, em que o socialismo é o caminho para chegar ao comunismo, sendo este entendido como a forma mais elevada de vida e relacionamento social.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 204.

Ao mesmo tempo, ou talvez por causa disso, o edifício serve de teste experimental. No decorrer da sua construção conduzem-se experiências no campo construtivo, no campo social e no arquitectónico.

No que diz respeito ao futuro modo de vida, Ginzburg sempre manifestou reservas em estabelecer previsões absolutas, e fazendo parte desta questão o problema do alojamento, é necessário empreender estudos sérios que permitam comprovar soluções. O trabalho desenvolvido pela secção de tipificação e standardização do *Stroikom* representa o início desses estudos de uma maneira rigorosa, sobretudo no que diz respeito a tipos de alojamentos individuais e possíveis combinações entre alojamentos individuais e espaços colectivos. O edifício do *Narkomfin*, por seu lado, corresponde à tentativa de comprovação pela experiência, à fase da experimentação no método científico.

No edifício do *Narkomfin* pretende-se testar as soluções criadas na secção de tipificação e standardização do *Stroikom*: a conveniência económica das células, a adequação, não só das células individuais mas também da integração dos espaços comunais, do ponto de vista social, etc. Procura-se também testar ideias relativas a novas soluções construtivas, como a standardização, a pré-fabricação e o uso do betão armado, entre outras. Além disso, “a composição dos seus volumes e dos espaços apresenta notável interesse como exemplo da procura do aspecto exterior do moderno edifício de habitação”¹⁷.

“O trabalho experimental foi conduzido segundo três directrizes: uma social, uma arquitectónica e uma construtiva”¹⁸.

¹⁷ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 147.

¹⁸ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. *Saggi sull'architettura costruttivista*, 1977, p. 203.

Do ponto de vista construtivo são testados materiais, estruturas e métodos de construção, de entre os quais estão estruturas em esqueleto portante de betão armado, paredes exteriores isoladas termicamente, portas contra incêndio, janelas de correr, peças standardizadas pré-fabricadas como pilares, vigas, painéis, janelas e portas, e a montagem destes elementos em obra.

O esqueleto em betão armado que constitui a estrutura portante do edifício tem pilares distribuídos segundo uma grelha com espaçamento de 3,75 m longitudinalmente (na direcção Norte-Sul) e 3,5 m e 4,5 m transversalmente (na direcção Este-Oeste). Na base do edifício os pilares são de secção circular com 35 cm de diâmetro.

As paredes exteriores com 36 cm de espessura apoiam-se em cachorros e são, segundo Ginzburg, satisfatoriamente isolantes do ponto de vista térmico. Já no que diz respeito à acústica e à humidade, Ginzburg considera o edifício deficientemente isolado.¹⁹

Peças individuais, como portas e janelas, são standardizadas tanto quanto possível para se testar as reais possibilidades de as produzir em fábrica e se isso é vantajoso do ponto de vista económico.

As portas são em madeira, lisas, e as janelas são em betão ou madeira de carvalho conforme são fixas ou de correr. A aplicação das janelas de correr apresenta alguns problemas, como o assegurar do paralelismo das guias onde correm, sendo necessária uma colocação com alguma precisão. Por outro lado, permitem a standardização de molduras e vidros, a sua abertura não ocupa espaço interior das células, quando fechadas asseguram uma boa vedação, que é importante sobretudo com o clima no Inverno, permitem ter a abertura que se

¹⁹ *Op. cit.*, p. 220.

pretenda, ora maior ora menor, e representam também um mecanismo simples e de baixo custo.²⁰

No trabalho com o betão e betão armado, que se inspira nos métodos usados na produção industrial²¹, também se procura uniformizar elementos como pilares e vigas, e testar as possibilidades de os produzir industrialmente.

De acordo com a experiência do edifício do *Narkomfin*, Ginzburg aponta alguns defeitos da pré-fabricação de elementos em betão com a posterior montagem em obra:

“1. Os elementos standard em betão armado, transportados para o local de montagem, pesam muito mais que o ferro e o cimento necessários à sua preparação. A água, a areia e a pedra, já elementos de peso maior que constituem o betão, estão quase sempre presentes no local de montagem.

2. As partes em betão são frágeis e por isso de transporte difícil.

3. As partes em betão são pesadas e por isso têm necessidade de grandes mecanismos de elevação para a montagem.

4. A montagem a seco dos elementos em betão é de todo impossível: reduzem-se em comprimento. Consequentemente têm necessidade de uma determinada temperatura para a montagem, e não consentem uma continuação ininterrupta dos trabalhos no Inverno sem aquecimento.”²²

Ginzburg afirma que não se trata, no entanto, de um descrédito nos novos materiais. O betão, apesar de permeável ao som e à humidade, aspectos que podem ser corrigidos de diversas formas, pela sua baixa densidade e pela sua porosidade, apresenta um bom isolamento térmico, adequado às paredes

²⁰ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 219.

²¹ *Op. cit.*, p. 220.

²² *Op. cit.*, p. 221.

exteriores. “É necessária somente uma escolha fundada e uma clara diferenciação das suas propriedades e peculiaridades.”²³

Do ponto de vista arquitectónico o edifício do *Narkomfin* também constitui uma experiência: fazem-se testes em termos de composição espacial, da luz e da cor. Trata-se da planificação do espaço de acordo com a análise dos diversos elementos que constituem o conjunto espacial-arquitectónico. “Estes componentes são: a extensão, a altura, a forma dos volumes do espaço, a iluminação, as dimensões e o carácter da iluminação, a cor e o tratamento de todas as superfícies que delimitam o espaço”²⁴.

Na composição espacial pretende-se, para além de satisfazer as exigências funcionais e higiénico-sanitárias, encontrar uma adequada relação entre as dimensões dos diferentes espaços e o homem, ao mesmo tempo que uma procura pelo espaço mínimo.

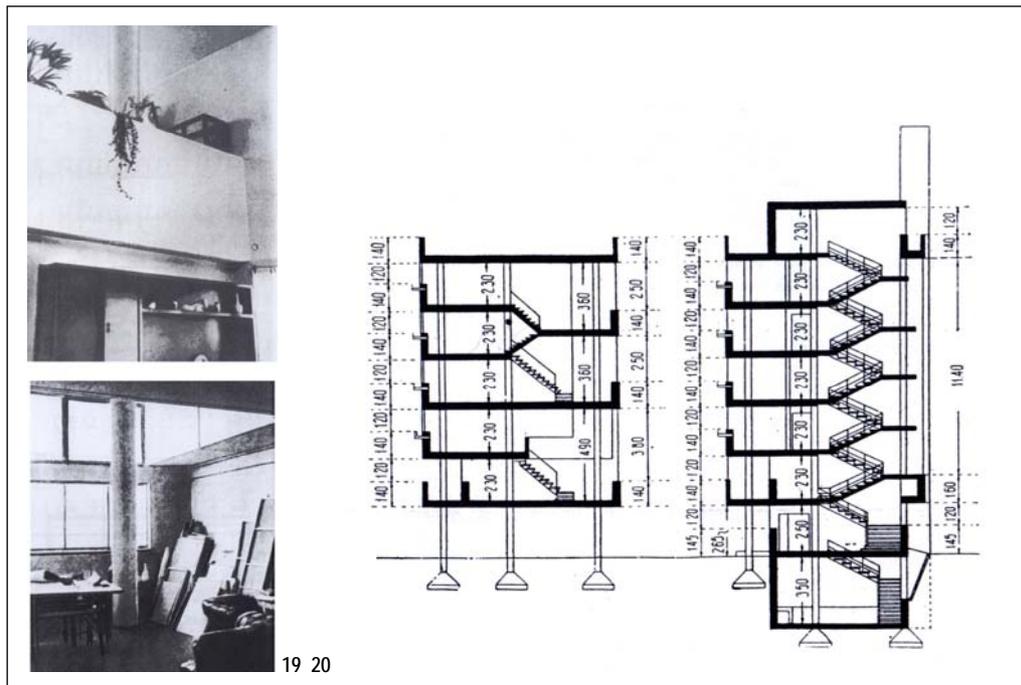
Ginzburg considera que para uma divisão única servir de habitação a uma só pessoa, não são 4 ou 6 m² que estão adequados. Baseando-se na experiência das divisões do último piso do edifício do *Narkomfin*, afirma que a mínima área para alojamento de uma só pessoa está na ordem dos 10-12 m². No que diz respeito à altura desses espaços considera suficiente uma altura de 2,6 m, sendo 2,3 ou 2,5 m suficientes para a altura de divisões de serviço como a cozinha, casa de banho e vestíbulo de entrada. É no entanto preferível uma divisão de 10 m² com 2,6 m de altura, que de 9 m² com 2,8 m de altura.²⁵

Por outro lado, no edifício do *Narkomfin* fazem-se experiências também com espaços de diferentes alturas unidos entre si. Nas células de habitação tipo K há as combinações de alturas 2,3 e 5 m, e 2,4 e 5 m, nas células do tipo F há a combinação 2,3 e 3,6 m (fig. 20), e no bloco de serviços comunais há as

²³ *Op. cit.*, p. 220.

²⁴ *Op. cit.*, p. 211.

²⁵ *Op. cit.*, p. 211-212.



Figg. 19, 20: Edifício do *Narkomfin* (interiores e cortes pelas células e pelas escadas).

combinações de alturas de 2,3 e 4,9 m, e 2,6, 2,3 e 5,1 m (fig. 21). Deste teste Ginzburg retira a ilação que, na presença de um espaço de maior volume e quanto maior é o contacto entre esse espaço e o de volume espacial menor, tanto menor pode ser a altura do espaço menor. O espaço mais amplo compensa de certa forma a baixa altura do espaço mais pequeno. As alturas de 2,3 m usadas resultam assim plenamente satisfatórias.²⁶

Simultaneamente, o jogo de alturas diferentes em relação directa constitui para Ginzburg um elemento de enriquecimento do espaço

²⁶ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. *Saggi sull’architettura costruttivista*, 1977, p. 212.

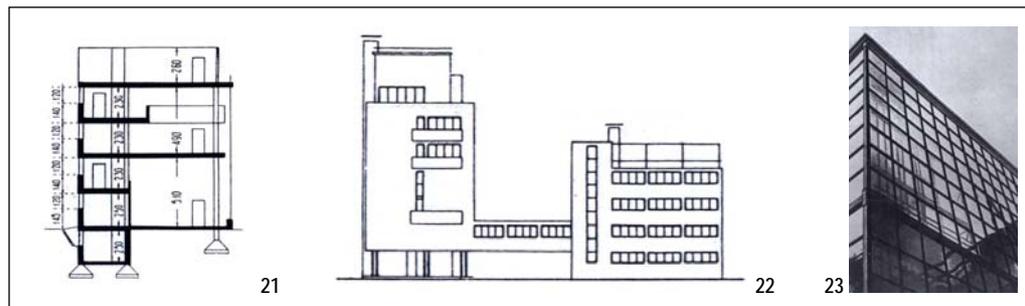


Fig. 21, 22, 23: Edifício do *Narkomfin* (corte pelo bloco de serviços comuns, alçado sul, vista da fachada em vidro do bloco de serviços comuns).

arquitectónico interno. “(...) Oferece[-se] imediatamente ao olho humano a escala para a compreensão do espaço, para a sua percepção psicológica”²⁷. Há assim uma maior diversidade espacial no conjunto arquitectónico geral, mantendo-se o coeficiente volumétrico que determina a economia geral, e com um uso racional das diferentes alturas. O baixo isolamento das divisões menores em relação às maiores é o lado negativo desta solução.²⁸

Em espaços de maiores dimensões estas combinações também se revelam interessantes. É o que acontece no bloco dos serviços do edifício do *Narkomfin*, que é um volume cúbico com 10 m de lado e composto genericamente por dois volumes com cerca de 5 m de altura cada um, em que se estabelecem relações entre espaços menores e espaços mais amplos, criando-se uma sensação espacial rica e sempre em mudança. “(...) o volume externo, não grande e de forma simples, graças à articulação espacial interna parece grande, complexo, e perceptível só no processo de movimento”²⁹.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Op. cit.*, p. 209.

²⁹ *Op. cit.*, p. 213.

A iluminação é outro aspecto tomado em consideração, procurando-se relacionar a iluminação necessária com as dimensões das divisões. Com divisões de pequenas dimensões faz-se também a tentativa de dar uma percepção de espaços mais amplos através da colocação racionalmente estudada das janelas.

A proposta de Ginzburg para o edifício do *Narkomfin* consiste numa faixa horizontal contínua de janelas (solução também permitida pela estrutura usada), com as partes superiores das molduras encostadas aos tectos.

Trata-se também de verificar na prática o estudo em termos das formas das aberturas das janelas, já desenvolvidos na secção de tipificação e standardização do *Stroikom*. Dada a mesma relação entre a superfície de vidro e a da divisão em causa, a experiência do edifício do *Narkomfin* confirma que as janelas horizontais favorecem uma iluminação mais uniforme que as janelas verticais.³⁰

O encostar da janela ao tecto faz com que se dilate espacialmente o volume interior, de um ponto de vista da percepção humana, e consegue-se uma maior integração com a natureza e o espaço circundante³¹. Esta percepção pode ser aumentada com uma maior superfície de vidro. É o que acontece numa das paredes do bloco de serviços comunais (fig. 23). No entanto, devido ao clima, levantam-se também questões de isolamento térmico. No bloco de serviços comunais do edifício do *Narkomfin* a solução adoptada para a grande superfície envidraçada foi a sua orientação a Norte, com um resultado que Ginzburg afirma considerar plenamente satisfatório quer no Verão, quer no Inverno³².

³⁰ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 214.

³¹ *Op. cit.*, p. 213.

³² *Op. cit.*, p. 214.

Relativamente às células habitacionais, há relações entre superfície de vidro e dimensões da divisão desde 1:2 até 1:6. Ginzburg aponta para, neste caso, ser fundamentalmente uma questão de estabelecer um limite a partir do qual será permissível optar tendo em conta argumentos de economia.³³

Também quanto à utilização da cor se fazem experiências. O uso da cor tem duas finalidades essenciais: uma está relacionada com os aspectos funcionais do edifício, procurando-se facilitar a orientação e circulação no seu interior, e a outra está relacionada, mais uma vez, com questões da percepção humana do espaço interior. O pintor Scheper, professor na Bauhaus, contribui significativamente para o trabalho sobre a cor.

Para fins puramente funcionais, a cor é usada, por exemplo, para distinguir as portas das células tipo F: como no corredor do quarto piso há portas de entrada em células no nível abaixo e outras no nível acima, umas estão pintadas de branco e outras de preto. De forma análoga, os tectos e os patamares das zonas de escadas e corredores são pintados de diferentes cores: laranja, azul pálido, verde terra, cobalto, vermelhão, verde. Assim a circulação e orientação no espaço geral do edifício é facilitada pela introdução de uma espécie de código de cores que ajuda a distinguir elementos de outro modo semelhantes.

A cor também tem grande importância na composição dos espaços interiores para Ginzburg, para além do seu uso para compensar factores de iluminação e de organização espacial. Isto não se refere só às cores das paredes, pois Ginzburg dá destaque à cor dos tectos, pintando os tectos de uma determinada divisão com o tom principal da gama destinada a essa divisão.

³³ *Ibidem.*

Nos alojamentos do edifício do *Narkomfin* são inicialmente experimentadas duas gamas de cores muito ténues, que Ginzburg pretende que passem quase despercebidas como cores em si, mas transformando a sensação espacial geral³⁴.

A primeira gama consiste no tecto de cor ocre claro e as paredes de amarelo limão, cores quentes. A segunda gama, uma gama fria, consiste no tecto azul e as paredes em cinzento ou cinzento esverdeado. Verificando que as cores quentes tendem a limitar a percepção das dimensões do espaço e as cores frias tendem a dar a impressão de um espaço mais amplo, Ginzburg propõe combinações de cores com presença de cores quentes e frias com o objectivo de enriquecer a solução espacial³⁵. Em divisões adjacentes de diferentes alturas são assim introduzidos tons quentes ao lado de tons frios e vice-versa. Também nos quartos, especialmente nos individuais que a escolha de cores deve ser mais cuidadosa segundo a opinião de Ginzburg, são usadas combinações de, por exemplo, tecto azul pálido com paredes com as cores branco frio, cinzento e amarelo pálido, ou tecto verde com paredes com as cores branco com um leve tom esverdeado, castanho claro e branco frio.

Ligado à questão da cor está também o problema do tratamento da superfície colorida. Afirmando que um preto opaco é tão diferente de um preto brilhante quanto um vermelho de um amarelo, para Ginzburg é fundamental uma indicação exacta não só da cor, mas também do seu tratamento.

Considerando que “(...) a cor é um dos factores que influenciam com extrema força a actividade vital do homem”³⁶, Ginzburg é de opinião que, apesar das dificuldades em aplicar uma solução deste tipo, é a solução mais

³⁴ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull’architettura costruttivista, 1977, p. 213.

³⁵ *Op. cit.*, p. 215.

³⁶ *Op. cit.*, p. 216.

adequada para alojamentos e dá-se por satisfeito com as experiências realizadas.

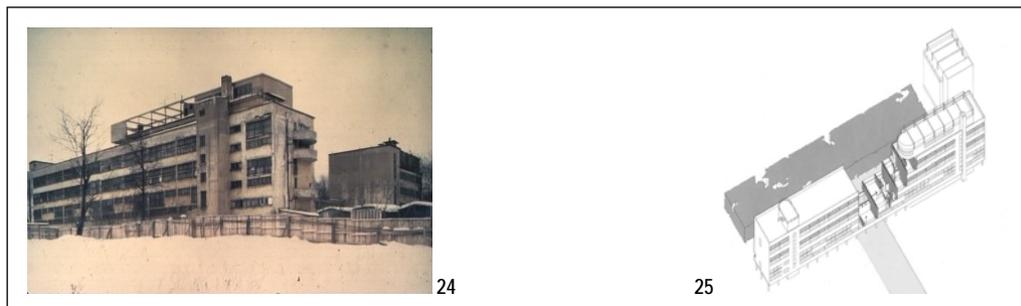
O edifício do *Narkomfin* “(...) foi uma das experiências mais audaciosas da construção civil residencial soviética”³⁷. Não só em termos de composição arquitectónica, da procura da imagem do edifício habitacional moderno, em que “os pilares ligeiros do piso térreo da parte habitada, a galeria aberta do primeiro piso, as linhas horizontais das janelas dos outros pisos e a galeria sobre a cobertura contrastam bem com o volume cúbico da parte de uso comum”³⁸, mas sobretudo pela integração desta questão com o problema mais essencial na sociedade soviética em geral, que é o problema da habitação. A aplicação experimental neste edifício de tipos habitacionais socialmente novos é por isso o desafio mais significativo do ponto de vista do contexto social.

Não estando disposto a confiar incondicionalmente na sua intuição, Ginzburg testa os aspectos relacionados com os métodos usados pela construção civil, com os novos tipos habitacionais e com questões de composição arquitectónica, que se apresentam num período em que o desenvolvimento tecnológico promete novas possibilidades, em que há um novo contexto social que parece exigir novas soluções, tentando integrar estes dois factores em formas reveladoras do novo conteúdo. Esta parece ser uma pesquisa séria por quem está de facto empenhado na construção da nova sociedade.

Concebido como um todo com uma orgânica própria, que é mais do que a pura junção das células habitacionais com os serviços comunais, mas é o reflexo de toda uma concepção de uma nova organização da vida doméstica e

³⁷ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moisej Ginzburg, 1983, p. 147.

³⁸ *Op. cit.*, p. 147, 151.



Figg. 24, 25: Edifício do Narkomfin (vista de sudoeste e axonometria).

colectiva, no edifício do *Narkomfin* o bom funcionamento de cada elemento depende do dos outros.

Deste modo, o não funcionamento dos serviços colectivos e a progressiva ocupação por mais do que uma família de cada alojamento, devidos sobretudo aos problemas económicos e à crise na habitação, não pode ter bons resultados.

A experiência posta em marcha com a construção deste edifício e de outros do mesmo tipo, que prossegue as linhas orientadoras definidas pela secção de tipificação e standardização do *Stroikom*, não é levada até ao fim no que diz respeito a nenhuma das directrizes definidas.

A população acaba por se mostrar descontente particularmente com estes tipos de células, o que leva a que nos anos 30 se abandone a pesquisa e a construção seguindo aquelas linhas orientadoras. “(...) Mas é preciso não esquecer que a crise no alojamento levou a instalar mais famílias em alojamentos deste tipo [e] é claro que, ocupados colectivamente, eles serão ainda mais desconfortáveis que os alojamentos do tipo tradicional falseando assim os dados de base e impossibilitando qualquer júízo sério”³⁹.

³⁹ KOPP, Anatole. *Ville et révolution*, 1967, p. 150.

PARTE 3.

PARTE 3

3.1. Síntese/Conclusão.

As bases teóricas do Construtivismo e a sua transposição para a prática.

Se é dada muita atenção ao trabalho teórico de Ginzburg, apresentando-se aqui a maioria das suas obras e as mais importantes, já no que concerne o seu trabalho prático, de projecto ou efectivamente construído, as pesquisas da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* e o edifício do *Narkomfin* representam apenas uma parte da sua totalidade.

De facto, mesmo no período em que se inserem as obras aqui tratadas, Ginzburg realiza muitos outros projectos, particularmente projectos para concursos, em que um dos aspectos importantes é também a procura da definição das características dos edifícios em função das novas circunstâncias da União Soviética¹.

O período no qual se inserem os trabalhos analisados, e apesar de constituírem apenas uma pequena amostra no contexto geral do período, está compreendido genericamente entre a revolução bolchevique de 1917 e a escolha do projecto de Iofan, Shchuko e Gelfreich para o Palácio dos Sovietes em 1932, que representa a final institucionalização de um estilo de Estado. É um período de grande produtividade criativa em que, apesar de tudo, convivem diferentes posições relativamente à arquitectura na nova União Soviética. O

¹ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 54-105.

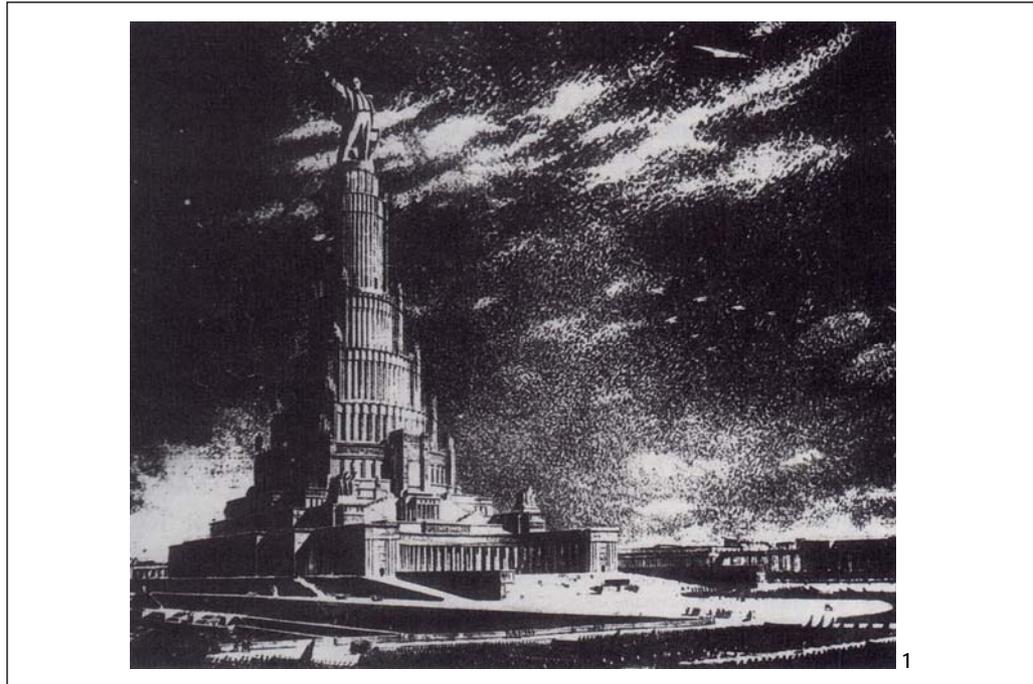


Fig. 1: Projecto de Iofan, Shchuko e Gelfreich para o Palácio dos Soviéticos.

Construtivismo é um dos movimentos com maior influência neste período, mas acaba por se dissipar após 1932, em favor de uma arquitectura de Estado mais relacionada com o academismo².

O trabalho de Ginzburg não se limita, no período mencionado, ao aqui analisado, nem termina com a dissipação do movimento Construtivista na arquitectura soviética.

Posteriormente ao trabalho na secção de tipificação e standardização do *Stroikom*, Ginzburg, além de continuar a participar em concursos, faz parte da

² *Op. cit.*, p. 90.

secção da distribuição socialista da população do Comité Estatal de Planificação da URSS (*Gosplan*), constituída em 1929. A secção da distribuição socialista da população continua o trabalho relativo aos problemas da habitação, a que Ginzburg se dedica mais a partir de 1928, mas não exclusivamente. Ao contrário da secção do *Stroikom*, que trata dos problemas das células habitacionais individuais e das suas combinações em blocos a que se acrescentam serviços comunais, a secção da distribuição socialista da população ocupa-se dos problemas da habitação socialista a uma escala mais abrangente de zonas residenciais inteiras. Ginzburg faz parte do grupo dos “desurbanistas” na elaboração de projectos de planificação para cidades inteiras.

Os movimentos mais inovadores deste período (os formalistas – racionalistas da ASNOVA e os Construtivistas) são preteridos, apesar dos Construtivistas assumirem claramente para si os ideais políticos em jogo, em favor de uma arquitectura “socialista no seu conteúdo e nacional na sua forma”, que se baseava afinal num academismo de formas classicizantes em que se procura representar a grandiosidade do Estado mais que resolver qualquer necessidade real do povo.

Ginzburg não deixa, no entanto, de trabalhar. Mas os princípios Construtivistas, subjacentes ao método funcional de criatividade, são progressivamente abandonados. O método funcional devia permitir a integração orgânica num único processo de todos os aspectos relacionados com a arquitectura: os factores sociais (conteúdo), os espaciais – formais (forma), não só os aspectos técnicos de um elemento particular, mas também de todo o processo de construção física de um edifício, e ainda o próprio mecanismo de concepção de uma obra arquitectónica por parte do arquitecto. São todos estes

níveis do processo de produção arquitectónica que estão em jogo, e que Ginzburg, apesar de publicar alguns artigos e fazer discursos que procuram recordar alguns destes princípios que considerava fundamentais, vai gradualmente passando a segundo plano. O seu interesse orienta-se para as pesquisas estético-formais na procura de uma imagem representativa, adoptando composições do tipo que ele próprio tinha atacado fortemente nos anos 20³.

De qualquer modo, o que interessou mais para este trabalho foi esse período inicial mais fértil, em que germinam inúmeras ideias. Este período no qual Ginzburg, não sendo obviamente o único arquitecto com um contributo importante, é uma das figuras que se destacam quer pela sua produção teórica quer pela sua produção prática, e em quem se encontram sintetizadas diversas das concepções que emergiam, nomeadamente as relativas às particulares condições sociais, políticas e económicas da União Soviética.

Ginzburg foi de facto um dos grandes teóricos do movimento Construtivista em arquitectura, particularmente no início da formação deste.

Depois da Revolução de Outubro de 1917, começou a ser questionada a viabilidade da arte enquanto disciplina preocupada exclusivamente com questões estéticas e formais, que dado o novo contexto político era por muitos conotada com a sociedade burguesa e os seus ideais. Os trabalhos realizados deviam então passar a ter uma nova orientação: passariam a ser “trabalho de laboratório” na criação de um vocabulário formal que estaria presente na resolução de problemas funcionais concretos, numa preocupação e

³ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moisej Ginzburg, 1983, p. 90-105.

compromisso para com a concretização dos novos ideais políticos postos em marcha.

Os Construtivistas aderem fervorosamente a estes princípios, assumindo a “construção do socialismo” como sua missão.

Em *Stil' i epokha*, de 1924, Ginzburg expõe as suas concepções, que se baseiam parcialmente noutros artistas seus contemporâneos. A sua análise da evolução estilística, mais que mostrar o interesse que a História da arquitectura lhe despertava e a sua capacidade para relacionar os sucessivos desenvolvimentos, dava um sentido de legitimidade, de um ponto de vista histórico, às posições adoptadas pelos Construtivistas. Como todos os grandes estilos do passado estão relacionados com as condições específicas dos seus meios respectivos, o único caminho correcto para os arquitectos Construtivistas só podia ser esse de uma preocupação com as características políticas, sociais e económicas reais, em que a contribuição para a “construção do novo modo de vida” é fundamental.

Ao longo do texto de *Stil' i epokha*, Ginzburg faz diversas referências ao “novo estilo”. Por outro lado, na revista *Sovremennaia arkhitektura* (SA), critica a transformação do Construtivismo num estilo, com a utilização de elementos formais em repetição sem ter em conta os factores que os originaram. Na revista SA propõe um método de abordagem do processo de projecto, o método funcional, que devia ser o método usado pelos arquitectos Construtivistas para projectar em arquitectura, mas também para analisar obras já construídas e para ensinar arquitectura.

Apesar das aparências iniciais, não há aqui nenhuma contradição. A concepção essencial de Ginzburg sobre esta questão ganha clareza também através das ideias políticas a que se associava. Da sua teoria da evolução estilística, duas das ilações que se retiram são que a uma sociedade nova, de

características significativamente diferentes, deverá corresponder um estilo novo, que representará essas características, e que um estilo não nasce de repente, mas desenvolve-se gradualmente em três fases sucessivas: juventude – de carácter construtivo, maturidade – de carácter orgânico, e velhice – de carácter decorativo. Da mesma forma que a sociedade soviética ainda não tinha atingido o comunismo, mas se encontrava no socialismo, uma fase transitória no processo, também o “novo estilo” se encontrava nessa fase inicial de carácter “construtivo”. Ginzburg considera que às novas formas de vida, uma vez completamente estabelecidas, corresponderá também um estilo arquitectónico específico completamente definido. No entanto, o que Ginzburg propõe ao longo dos seus trabalhos teóricos não é uma ideia predefinida das características formais do “novo estilo”, que como aliás ele refere diversas vezes em *Stil’ i epokha* ainda é cedo para isso, mas é a posição a tomar frente aos problemas da arquitectura para que o “novo estilo” se possa desenvolver completamente⁴. É nesta sequência que se enquadra o desenvolvimento do método funcional, apresentado na revista SA. O método funcional é o mecanismo que permitirá o amadurecimento do estilo arquitectónico novo, assim como o socialismo é o mecanismo político-socio-económico para atingir o comunismo, esse estado superior de relacionamento humano.

Em *Stil’ i epokha*, Ginzburg prepara mais directamente terreno para o método funcional que para a definição clara dos aspectos puramente estéticos desse “novo estilo”, tendo contudo noção que este terá em determinado momento o seu apogeu, caracterizado pelo equilíbrio entre os aspectos construtivos e os decorativos, como lhe mostra a análise histórica que elabora.

⁴ Ver capítulo 1.3.

Se *Stil' i epokha* ainda aborda temas teóricos essencialmente de carácter geral, ainda que pretenda ser uma obra com alguma operatividade, os artigos da SA já se debruçavam sobre questões mais directamente relacionadas com a prática da arquitectura, aprofundando simultaneamente os temas já expostos em *Stil' i epokha*. É também através da revista SA que Ginzburg, com o conceito de “condensador social”, assume claramente o compromisso político definindo o que considera ser o papel social do arquitecto⁵.

Stil' i epokha apresentava já, de um ponto de vista operativo, algumas características da época como um todo, que deviam estar embebidas em todo o processo de projecto (as novas técnicas e materiais, a máquina e as estruturas saídas da engenharia, um nova classe social dominante – o proletariado). O método funcional promove a integração dessas características com as específicas do programa particular a edificar, constituindo já um método operativo de abordagem do projecto de arquitectura completamente desenvolvido⁶. A decomposição em partes desta abordagem, a que procede o método funcional, pretende que se possa responder da melhor forma possível a cada um dos factores relacionados com o projecto. Devia garantir-se assim a integração num processo hierarquizado de todas essas dimensões que os Construtivistas tinham ambição de abranger, desde as sociais e ideológicas, as materiais e técnicas, às formais e arquitectónicas.

Esta preocupação dos Construtivistas com a integração dos factores sociais e ideológicos no processo de projecto, levou à escolha para análise neste trabalho dos programas habitacionais (a questão da casa-comuna e as pesquisas para o *Stroikom* que culminam na construção do edifício do *Narkomfin*), para que se pudesse perceber mais concretamente a concepção do

⁵ Ver capítulo 1.4.

⁶ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of soviet architecture*, 1987, p. 194.

novo modo de vida através das modificações propostas para a vida doméstica. A forma de vida doméstica é necessariamente um dos aspectos mais enraizados, e através das propostas de modificação das suas características essenciais, pretendia-se perceber, além do método de abordagem do projecto arquitectónico, a concepção de Ginzburg desse “novo modo de vida”.

As pesquisas da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* correspondem a essa procura de soluções para os problemas do alojamento, quer o problema da escassez quer de uma nova concepção do modo de vida, e simultaneamente correspondem, grosso modo, à primeira fase do método funcional: a criação de uma organização espacial básica, tendo já em conta uma diversidade de factores como os diagramas do movimento, os esquemas de equipamento, factores técnicos, estruturais e higiénico-sanitários⁷.

A redução ao mínimo dos espaços individuais, baseia-se por um lado, em questões de economia, em que as possibilidades reais do Estado são muito limitadas, e por outro lado, na ideia de uma contribuição para uma gradual passagem a um modo de vida mais colectivo. A inclusão de serviços comuns no seio dos agrupamentos de células habitacionais, contrariando em parte as questões económicas uma vez que encarecem estes conjuntos residenciais, testemunha essa ideia de uma vida cada vez mais colectivizada. Mas a equipa liderada por Ginzburg ambiciona mais: não se trata apenas da redução da superfície da habitação individual compensada pelos espaços comunais, mas procura-se também subir os padrões de conforto geral dos habitantes, quer higiénico-sanitários, quer psicofisiológicos.

Os métodos lógicos de análise destes problemas correspondem à visão de Ginzburg da clareza, exactidão e racionalização que o método do arquitecto deve incorporar, inspirada pelos desenvolvimentos técnico-científicos,

⁷ Ver capítulo 2.2.

representados na máquina e nos métodos da engenharia, e que a esquematização do método funcional também reflecte.

Mas Ginzburg não está unicamente preocupado com a abordagem do projecto desenhado. Aliás, a construção física do projecto arquitectónico é um dos passos fundamentais, uma vez que o fim último da arte é agora a criação de soluções físicas concretas para os problemas funcionais (funcionais não só num sentido estrito, mas principalmente num sentido de função social⁸).

A grande ambição de Ginzburg, e dos Construtivistas em geral, é esta procura de uma síntese entre uma série de diferentes factores: os factores ideológicos, os materiais, os técnicos e os formais, mas também da organização dos elementos do processo de concepção do arquitecto e da organização do próprio processo de execução de um edifício. O método funcional, que é essa estruturação do processo de concepção do arquitecto, devia permitir essa síntese.

As pesquisas da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* têm em consideração já alguns factores, em que dominam no entanto os técnicos e estruturais, e os de carácter ideológico que consistem no objectivo último apontado.

O edifício do *Narkomfin*, ao mesmo tempo que teste prático às soluções desenvolvidas para o *Stroikom*, representa essa tentativa de sintetizar num edifício todos esses elementos. Além dos factores que já estavam considerados nas pesquisas anteriores para o *Stroikom*, são também tidos em conta os aspectos que dizem respeito aos métodos próprios da construção civil, procurando-se testar soluções para a estrutura portante, o uso do betão, a standardização de diversos elementos físicos da construção, etc.⁹ É neste

⁸ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of soviet architecture*, 1987, p. 194.

⁹ Ver capítulo 2.3.

sentido que o edifício do *Narkomfin* pode ser considerado um manifesto das ideias da arquitectura Construtivista. Neste edifício podem ser encontradas estas diferentes preocupações de Ginzburg sintetizadas, de uma forma semelhante à que na *Villa Savoye* podem ser encontrados os diferentes aspectos do programa de Le Corbusier, particularmente os enunciados nos “Cinco pontos por uma nova arquitectura”. Toda uma maneira de conceber a arquitectura está assim contida na construção do edifício do *Narkomfin*.

Pelo mesmo motivo, podem ser detectadas algumas fragilidades, apesar do esforço claro para concretizar aquelas ideias audazes e ambiciosas. Por outro lado, o edifício do *Narkomfin* é um edifício “experimental”, testam-se soluções, portanto é natural que algumas delas exigissem ainda aperfeiçoamentos e que surjam falhas.

Desde logo, há falhas construtivas como o fraco isolamento acústico e isolamento da humidade, que o próprio Ginzburg aponta. Também a pré-fabricação de elementos em betão ou betão armado revela mais desvantagens que vantagens. Mas este tipo de problemas podem ser justificados por um lado, pelo facto de fazerem parte da “experiência”, e por outro lado, o atraso do país em termos industriais ainda não permite uma produção qualificada, nem há ainda conhecimentos técnicos suficientemente aprofundados.

Do ponto de vista social, torna-se complicado fazer afirmações objectivas quanto ao resultado, uma vez que a “experiência” não é levada até ao fim seguindo os pressupostos estabelecidos no projecto. Isto podia querer dizer que apesar da intenção assumida, não houve capacidade para responder às condicionantes reais, nomeadamente às económicas. Mas parece ter havido desinvestimento por parte do Estado nestas pesquisas de novas soluções, modificando-se assim os dados de partida.

A procura de soluções que possam conduzir a um modo de vida futuro, cujas características ainda não são completamente claras e definidas, também faz com que Ginzburg não se limite exclusivamente às circunstâncias concretas do momento. A preocupação com a dinâmica das mudanças sociais e técnicas, que alteram o uso do espaço ao longo do tempo, e que também estão presentes no método funcional, mostra que Ginzburg também não quer deixar este facto à intuição. Contudo, os dados necessários para que o método funcional fosse exaustivo, não estão ainda ao alcance¹⁰. Este é um dos problemas próprios das vanguardas.

Do ponto de vista formal já se pode notar um menor investimento. Não parece verdade que os Construtivistas, e mais especificamente Ginzburg, não tivessem em consideração os aspectos dessa natureza, especialmente dada a ambição de que o método funcional abarcasse todos os factores relacionados directa ou indirectamente com a arquitectura. Os aspectos utilitários ou construtivos não ditam a forma inequivocamente, mas são a base da sua elaboração¹¹.

Ginzburg mostra preocupação com a riqueza espacial interior no edifício do *Narkomfin*, nomeadamente com a solução espacial das células tipo F superiores, em que há dois níveis. É sintomático que em *Zilishche*¹² (de 1934), que apresenta os resultados das pesquisas para o *Stroikom* e da construção do edifício do *Narkomfin*, onde são mais abundantes referências a aspectos técnicos, Ginzburg não se refira à maior complexidade construtiva da solução em desnível, mas sim a um espaço interior mais interessante, apesar de menos cómodo e menos racional na utilização da superfície útil que as células tipo F

¹⁰ COOKE, Catherine. "The development of the Constructivist architects' design method", 1989, p. 33.

¹¹ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 47.

¹² GINZBURG, Moisej Ja. "Zilishche", in BATTISTI, Emílio. *Saggi sull'architettura costruttivista*, 1977.

inferiores. Apesar do uso de blocos volumétricos, separados conforme as suas funções, e depois interligados por corredores ou passadiços ser uma solução comum nos Construtivistas¹³, Ginzburg também mostra uma preocupação formal na composição destas volumetrias, criando um contraste claro entre o volume cúbico dos serviços comunais e o volume mais sobre a horizontal das células habitacionais, assim como a elevação deste último sobre pilares dando-o a perceber como mais “puro”. Também a utilização combinada de diferentes gamas cromáticas, sendo mais complexa a sua aplicação, enriquece espacialmente os interiores habitacionais¹⁴.

No entanto, a síntese que se pretendia atingir não está aqui completa. Os factores formais estão num plano secundarizado em relação a outros. Isso ainda é mais notório nas pesquisas da secção de tipificação e standardização do *Stroikom*, em que o isolamento de alguns factores para ser efectuada a sua análise, faz com que não se aborde suficientemente o problema da síntese¹⁵. O próprio Ginzburg parece ter consciência do facto quando o tenta justificar: “a situação económica e a necessidade de dar uma casa a milhões de trabalhadores impõe a colocação em primeiro lugar dos problemas económicos”¹⁶. Ginzburg também sempre insistiu sobre o facto de serem necessários estudos sérios, envolvendo todos estes diferentes aspectos, que permitissem chegar a conclusões objectivas, que afinal de contas é o que está em jogo nas pesquisas para o *Stroikom* e na “experiência” do edifício do *Narkomfin*, para se determinar a direcção do desenvolvimento da habitação de tipo socialmente novo. De qualquer modo, a arquitectura é percebida essencialmente como organização e não como forma¹⁷.

¹³ KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. *Pioneers of soviet architecture*, 1987, p. 194.

¹⁴ Ver capítulo 2.3.

¹⁵ COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 33.

¹⁶ Ginzburg cit. in CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Op. cit.*, p. 90-105.

¹⁷ KOOLHAAS, Rem. *Content*, 2004, p. 44, 45.

Por outro lado, parece muito dúbio que as obras dos arquitectos que se opunham aos Construtivistas estivessem mais adequadas às condicionantes e necessidades concretas¹⁸. Isto leva a concluir que mesmo com os excessos por parte alguns arquitectos Construtivistas e as fragilidades das obras Construtivistas mais comedidas não são estes os únicos factores envolvidos na crítica ao movimento, mas talvez fundamentalmente uma visão reaccionária sobre estas inovações na arquitectura.

Para se fechar esta visão global de Ginzburg volta-se à obra *Stil' i epokha*. O período é de transição, em que, conforme a sua percepção da dinâmica histórica, é natural uma maior preponderância dos factores “construtivos”, dadas as novidades técnicas e sociais que ainda exigem estabilização, e só numa fase posterior, mais avançada, se atingirá a maturidade, em que haverá esse desejado equilíbrio entre os factores “construtivos” e os “decorativos”¹⁹. Além disso, só depois de uma “(...) melhoria do bem-estar geral e acumulação de uma certa riqueza ... [se] tornarão realizáveis os melhores ideais da arquitectura moderna”²⁰.

Esta evolução foi interrompida e os princípios Construtivistas não chegaram a ter esse completo desenvolvimento numa síntese equilibrada de todas as dimensões da arquitectura.

¹⁸ KOPP, Anatole. *Ville et révolution*, 1967, p. 234.

¹⁹ Ver capítulo 1.3.

²⁰ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 112.

3.2. União Soviética e Europa.

M. Ya. Ginzburg e Le Corbusier.

Apontamento de relações entre as obras de M. Ya. Ginzburg e Le Corbusier.

O Construtivismo e o Movimento Moderno.

O tema geral sugerido neste título é extremamente vasto. Só o Construtivismo, por exemplo, é um tema bastante complexo e abrangente, e mesmo este trabalho a ele dedicado só o aborda parcialmente.

As ligações de alguns arquitectos soviéticos ao estrangeiro, nomeadamente à Bauhaus de Walter Gropius; Moholy-Nagy que depois da revolução húngara de 1919 se junta à Bauhaus; Bruno Taut, os suíços Hannes Meyer e Hans Schmidt; Mark Stam, holandês, que tem ligações com os Racionalistas da União Soviética; Victor Bourgeois, belga, que apoia as causas dos Construtivistas da União Soviética; André Lurçat e Le Corbusier; a experiência de Ernst May em Frankfurt, e os *siedlungen* alemães dos arquitectos do *Neues Bauen*, de que equipamentos culturais e sociais já faziam parte¹. São estes apenas alguns dos arquitectos e grupos de arquitectos que seria necessário referir para ter um compêndio completo dos que estabeleceram relações mais ou menos directas com os arquitectos soviéticos dos anos 20 e

¹ KOPP, Anatole. Quand le moderne n' était pas un style mais une cause, 1988, p. 5.

início dos anos 30, em que muitos deles chegaram mesmo a trabalhar na URSS.

O que os une são factores técnicos, dando muita importância às questões relacionadas com a produção industrial e procurando utilizar materiais e técnicas daí provenientes; são factores formais, com a procura de uma linguagem que quebre com as regras de composição do academismo vigente; são factores sociais, que atravessam mais uniformemente estes diferentes arquitectos em diferentes países, não obstante as diferentes condições político-sociais particulares, com uma preocupação pela melhoria das condições de vida gerais das grandes massas de população, em que a arquitectura e o urbanismo prometem poder desempenhar um papel preponderante.

O factor social é o que, segundo Kopp, distingue aqueles arquitectos que experimentam técnicas e formas modernas, dos que, além de técnicas e formas modernas, têm ideias progressistas de um ponto de vista social e as procuram reflectir na sua arquitectura – para Kopp, os verdadeiros “modernos”.²

Para dar conta de que os Construtivistas na União Soviética, com as suas próprias particularidades, não são um caso isolado do ponto de vista dos problemas que procuram abranger na sua arquitectura e urbanismo, fica esta muito breve referência a outras personalidades e contextos que, para além da Europa, ainda se podiam estender aos Estados Unidos da América (com o P.W.A., *Public Works Administration*, durante o *New Deal*) e à Palestina (com os estudantes da Bauhaus que fugiram às perseguições de Hitler)³.

Le Corbusier é, no contexto internacional e do desenvolvimento da arquitectura, a figura indubitavelmente central. Ao mesmo tempo, pela relação

² *Op. cit.*, p. 15.

³ *Op. cit.*, p. 5.



Figg. 1, 2, 3: Le Corbusier, edifício do *Centrosoyuz*.

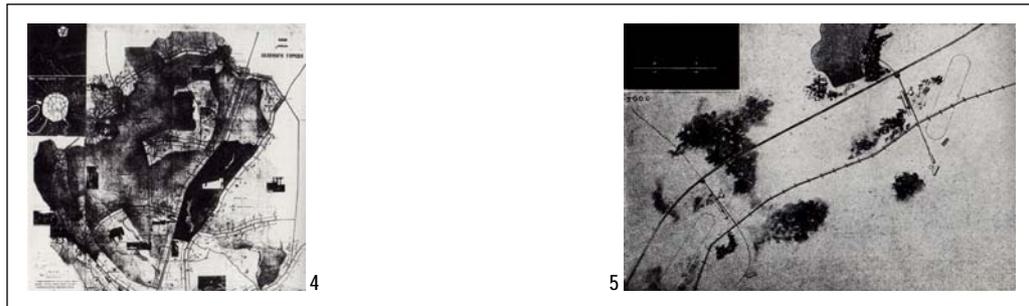
que estabeleceu com os arquitectos da União Soviética, construindo no país o edifício do *Centrosoyuz* (*Centralnyi Soyuz Potrebitel'skih Obshchestv*, União Central das Cooperativas de Consumo), participando na discussão em torno da planificação da Cidade Verde de Moscovo e no concurso para o Palácio dos Sovietes, parece interessante tentar especificar melhor algumas destas relações.

Le Corbusier ganhou o concurso para a construção do edifício do *Centrosoyuz* (figg. 1-3), em que um grande programa lhe deu pela primeira vez a oportunidade de demonstrar a validade das suas ideias.⁴ Enquanto para Alexander Vesnin, e com certeza para a generalidade dos Construtivistas, é um edifício de grande qualidade arquitectónica, já a crítica considera o edifício do *Centrosoyuz* frio, monótono, desagradável, esquemático, primitivo, sem sentido artístico e que não proporciona um trabalho com alegria no seu interior.⁵

A propósito das várias deslocações a Moscovo relacionadas com esse projecto, é convidado a dar a sua opinião sobre os primeiros planos

⁴ COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, 1987, p. 87.

⁵ *Op. cit.*, p. 126.



Figg. 4, 5: Ginzburg, Cidade Verde de Moscovo (plano geral e pormenor da distribuição linear).

apresentados para a Cidade Verde de Moscovo e posteriormente a formular os princípios gerais que deveriam, na sua opinião, servir de base ao respectivo traçado urbanístico, ao que responde com um plano urbanístico próprio.

A maioria do grupo de arquitectos da OSA adere aos princípios do “desurbanismo”, como teorizados por Okhitovich. O “desurbanismo” deveria aplicar-se não só a cidades existentes mas também a cidades a construir de raiz, como demonstra o caso de Magnitogorsk para a qual uma equipa da OSA apresentou uma proposta e em que também diversos arquitectos estrangeiros foram chamados a dar os seus contributos.

Mas é o projecto para a Cidade Verde de Moscovo, para o qual concorrem, entre outros, Ginzburg e Barshch com um plano de reconstrução, que serve de oportunidade de confronto entre as teorias do “desurbanismo” e as próprias teorias para a cidade de Le Corbusier.

No programa para a Cidade Verde propunha-se a construção de uma cidade-jardim para 100 000 habitantes, numa área de 15 000 hectares dos quais 11 500 são floresta, e em que uma grande quantidade de edifícios públicos e

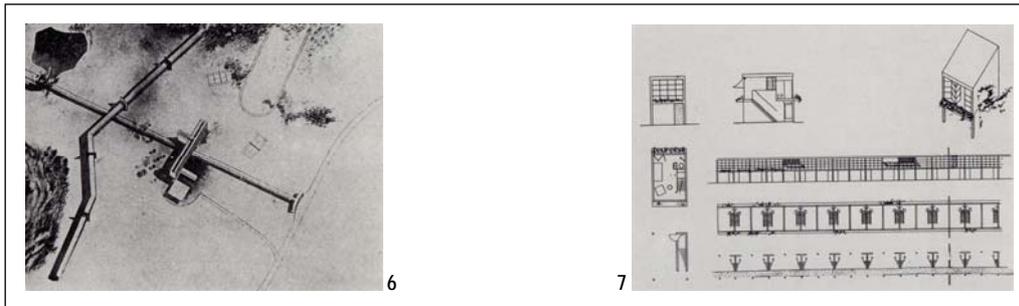


Fig. 6, 7: Ginzburg, Cidade Verde de Moscovo (pormenor de zona construída e unidades habitacionais).

habitações deviam reflectir a colectivização da sociedade socialista e oferecer à população equipamentos culturais e desportivos.⁶

Ginzburg e Barshch dirigem uma equipa de arquitectos da OSA que propõe um plano que segue os princípios do “desurbanismo”. Seria uma aplicação desses princípios a uma cidade já existente, Moscovo, e em que a dissolução da cidade ao longo de bandas lineares constituiria um tema a aplicar por toda a extensão do país.

Partem dos pressupostos que a cidade socialista deve ser completamente diferente da cidade capitalista⁷ e de que é necessário fazer desaparecer a oposição centro/periferia, bons bairros/operários e anular as diferenças cidade/campo, factores que são relacionados com a oposição de classes sociais⁸. Para atingir estes objectivos, e considerando que as cidades herdadas do passado não podem ser aperfeiçoadas, o plano de Ginzburg e Barshch propõe: a gradual disseminação das industrias, institutos científicos e estabelecimentos administrativos de Moscovo pelo país; a progressiva

⁶ COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, 1987, p. 164.

⁷ KOPP, Anatole. *Ville et révolution*, 1967, p. 170.

⁸ *Op. cit.*, p. 174.



Figg. 8, 9: Le Corbusier, plano para Moscovo.

redistribuição da população ao longo de bandas orientadas pelos eixos de ligação de Moscovo às cidades vizinhas, privilegiando-se o contacto com a natureza de pequenas casas standard ligeiras e económicas, construídas com materiais locais e adequadas às condições climáticas; e a interdição de novas construções em Moscovo que se devia transformar numa espécie de parque verde em que a cultura e o repouso dominam e em que só se mantêm alguns edifícios culturais e administrativos⁹ (figg. 4-7). Aqui é a própria concepção de cidade enquanto centro de produção e habitação, tal como é compreendida nos países capitalistas, que é posta em causa.

Le Corbusier já tinha apresentado ideias para a cidade moderna, nomeadamente na *Ville contemporaine*, de 1922, com uma primeira possível aplicação no plano *Voisin* de 1925. À semelhança de Ginzburg e Barshch, também Le Corbusier usa o pretexto da Cidade Verde para fazer uma proposta mais global para Moscovo para a qual só se mantêm alguns edifícios mais significativos. Por outro lado, Le Corbusier não propõe a dissolução da cidade, mantendo que é necessária a centralidade administrativa. O plano de Le

⁹ *Op. cit.*, p. 184.

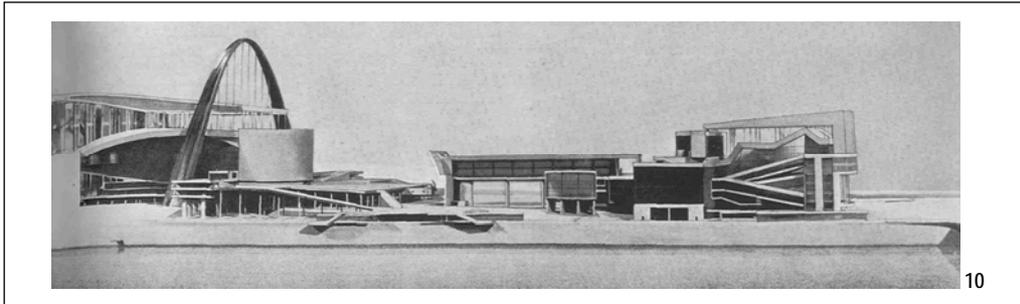


Fig. 10: Le Corbusier, Palácio dos Sovietes (vista da maquete).

Corbusier apresenta uma estrutura constituída por uma zona central associada ao trabalho, uma cintura para habitação, e uma zona mais periférica para descanso do trabalho sem uma implantação determinada de forma absoluta (figg. 8, 9).¹⁰

Há uma grande discussão em torno da Cidade Verde para Moscovo e Le Corbusier é bastante crítico em relação às propostas dos “desurbanistas”, particularmente no que concerne o carácter bucólico do plano proposto, chegando a trocar impressões sobre o tema com Ginzburg.¹¹

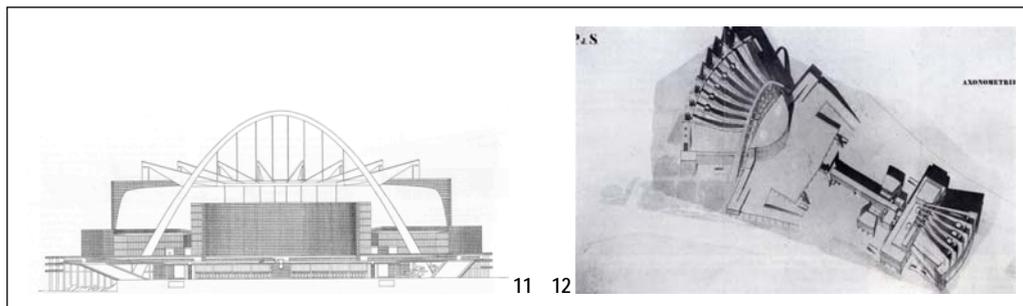
No entanto, “...ainda que opostas, as duas experiências estão perfeitamente em linha, ambas tendem a assumir o controlo físico e formal da cidade através do plano...”¹².

De qualquer modo, nenhum dos dois projectos é escolhido, o de Ginzburg e Barshch por se considerar que não responde ao problema

¹⁰ COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l'URSS, 1987, p. 169.

¹¹ *Op. cit.*, p. 170.

¹² CIUCCI, Giorgio. “Le Corbusier y Wright en la URSS” in AAVV. Socialismo, ciudad y arquitectura, s.d., p. 178.



Figg. 11, 12: Le Corbusier, Palácio dos Sovietes (alçado e axonometria geral).

concreto¹³ e o de Le Corbusier é preterido com argumentos que questionam sobretudo os princípios ideológicos de base¹⁴.

Le Corbusier, apesar de também não ter sucesso nos planos que apresenta em países Ocidentais, desenvolve mais as suas ideias urbanísticas a partir desta base, e em 1930 apresenta-as aos CIAM de Bruxelas com o nome *Ville radieuse*.¹⁵

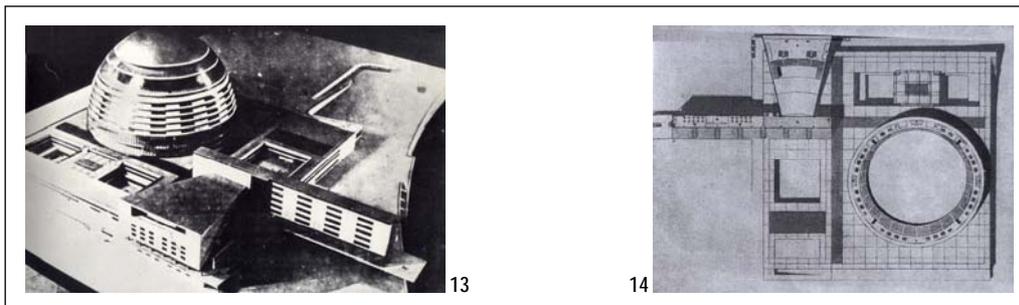
Le Corbusier participou também no concurso para o Palácio dos Sovietes, assim como Ginzburg, entre muitos outros arquitectos soviéticos e estrangeiros.

No projecto que Le Corbusier apresenta (figg. 10-12), “a imagem do conjunto do edifício não é de todo constituída, como no caso do *Centrosoyuz*, pela pesquisa de uma configuração óptima de uma montagem ocupando a totalidade do quarteirão. Ela é o resultado de decisões tomadas à escala de cada um dos conjuntos funcionais do programa, depois condensados num modo particular de adição. De facto, não é simplesmente a forma de cada sala que é

¹³ COHEN, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 170.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 188.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 193.



Figg. 13, 14: Ginzburg, Palácio dos Sovietes (vista da maquete e planta).

assim definida, mas também a sua orientação...”¹⁶. Pode-se assim afirmar que Le Corbusier se aproxima do método dos Construtivistas, com cada componente programático a resultar das respectivas exigências funcionais que partem do interior, e que é depois interligado aos outros componentes. Le Corbusier aceita também a dimensão monumental e representativa do projecto¹⁷, elaborando um edifício em que a plasticidade existe de forma muito mais pronunciada que no edifício do *Centrosoyuz*, ainda que a volumetria derive em parte de considerações funcionais, acústicas, etc.

Ginzburg, por seu lado, agrupa num mesmo bloco, que serve de pódio, algumas funções diferentes o que dá um certo carácter de unidade, criando uma composição volumétrica diferente daquelas que tinha elaborado anteriormente, em que diferentes volumes associados a funções distintas eram interligados por passagens cobertas (figg. 13-17).¹⁸

Ao contrário do projecto de Le Corbusier, aqui a sala principal é o elemento central da composição, tomando a forma de uma cúpula parabólica de grandes dimensões.

¹⁶ COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, 1987, p. 210.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 220.

¹⁸ CHAN-MAGOMEDOV, S. O. *Moisej Ginzburg*, 1983, p. 86.

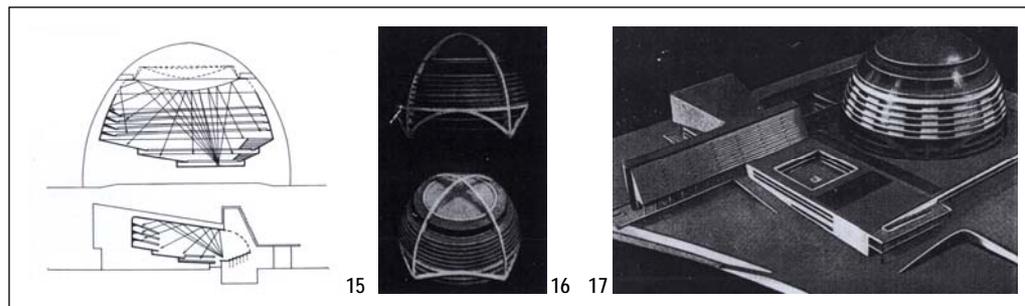


Fig. 15, 16, 17: Ginzburg, Palácio dos Soviéticos (secções das salas com esquemas dos cálculos acústicos, estrutura da cúpula e vista da maquete).

Ginzburg tem em conta os gráficos de movimento quer nos espaços internos quer nos externos, os cálculos acústicos, etc., mantendo-se fiel ao método funcional, mas em que tem também bastante peso a expressividade do aspecto.¹⁹

“A construção dos volumes e dos espaços do Palácio dos Soviéticos pretendia colocar em relevo que o edifício era acessível a todos, ligava-se organicamente com a vida pública da cidade e não era separado de algum modo do povo”²⁰, através da abertura das fachadas do bloco que funcionava como base.

Mais directamente relacionado com o abordado neste estudo sobre Ginzburg temos o confronto das obras *Vers une architecture* e *Stil' i epokha*.

Entre *Vers une architecture* (1923) de Le Corbusier e *Stil' i epokha* (1924) de Ginzburg existem, logo à primeira vista, semelhanças que mostram a influência que terá tido a publicação em Moscovo da revista *L'Esprit nouveau*,

¹⁹ *Op. cit.*, p. 87.

²⁰ *Ibidem.*

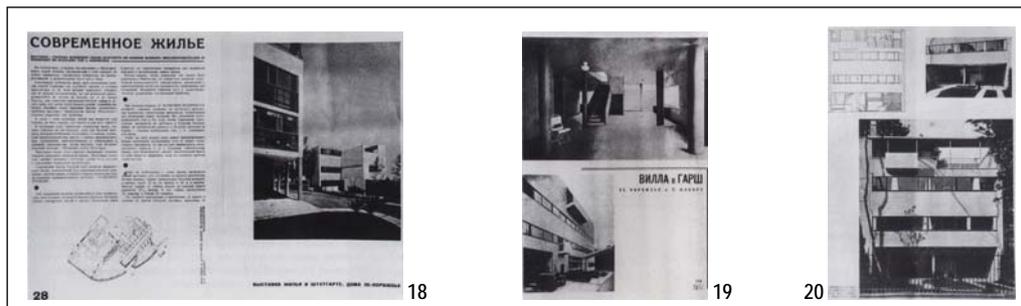


Fig. 18, 19, 20: Le Corbusier na revista *Sovremennaya Arkhitektura* (casa em Stuttgart, *villa Stein* em Garches e *maison Cook* em Boulogne).

e que mostram também o interesse mútuo dos respectivos autores na renovação do panorama da arquitectura internacional, afirmando-se contra a arquitectura instituída das escolas de Belas-Artes, semelhanças essas que desde logo impelem a um aprofundamento do conhecimento de ambas as obras.

Apercebem-se também diferenças significativas. Em virtude de se tratar aqui de um estudo dedicado a uma parte do trabalho de Ginzburg, a análise de algumas dessas diferenças tenderá a favorecer a sua obra dado o conhecimento ser mais pormenorizado neste domínio. No entanto não se trata de uma crítica a Le Corbusier e ao seu trabalho, mas do reconhecimento da sua obra e do seu papel como centrais no contexto da arquitectura internacional.

O artigo de Ginzburg *Estetika sovremennosti*²¹ é ilustrado com imagens de silos de grão em Buffalo²², e o autor vê na máquina, nas estruturas industriais e nas que advêm da engenharia, as características que estarão na base da definição do “novo estilo”²³. Isto atesta o conhecimento que Ginzburg

²¹ *Arkhitektura* n.ºs 1-2, 1923.

²² SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 26.

²³ Ver capítulo 1.2.

teria da revista *L'Esprit nouveau*, com os artigos de Le Corbusier, pouco mais tarde publicados juntos em *Vers une architecture* (1923), e que tinham, na época, publicação em Moscovo.

Também em *Stil' i epokha* há imagens de silos de grão em Buffalo, assim como imagens de barcos, aviões, fábricas e diversas máquinas, que apesar de serem familiares a Le Corbusier, são aqui usadas em menor número que em *Vers une architecture*, e Ginzburg não pretende estabelecer uma relação directa das imagens com o texto.

Portanto, ambos apresentam imagens de aviões, mas se os produtos da era da máquina eleitos de Le Corbusier são o pacote transatlântico e o automóvel, já Ginzburg considera a locomotiva, na sequência do seu discurso sobre o dinamismo²⁴, o protótipo exemplar.²⁵

De uma maneira geral, Le Corbusier manipula as imagens publicadas em *Vers une architecture* adaptando-as a uma estética mais “purista”. Isto refere-se a fotografias dos seus edifícios e de construções do passado. Le Corbusier apaga elementos, reenquadra isolando edifícios na paisagem, reforça linhas e sombras para uma mais clara percepção de volumes.²⁶

Le Corbusier, ligado como está também às artes plásticas, parece querer com isto apresentar um claro programa estético: volumes “puros”, linhas rectas, paredes lisas, ausência de decoração.

Ginzburg, por seu lado, não relaciona directamente com o texto as imagens que apresenta ao longo deste. Ao mesmo tempo, Ginzburg apresenta cinco imagens que são desenhos de E. I. Norvert: um dos desenhos ao longo do

²⁴ Capítulo 4 de *Stil' i epokha*.

²⁵ FRAMPTON, Kenneth. Prefácio, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 8.

²⁶ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity*, 1998.

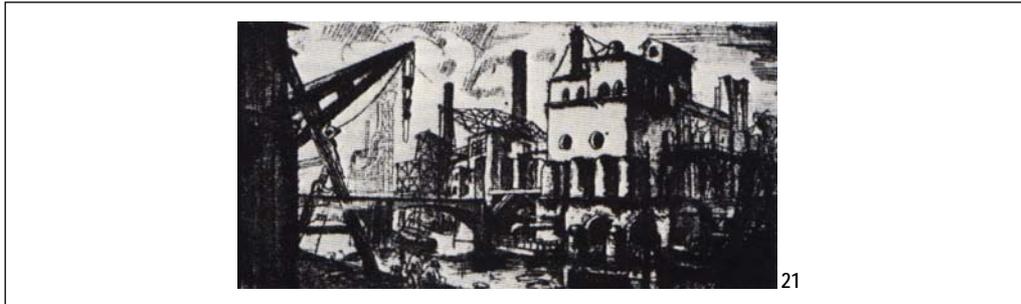


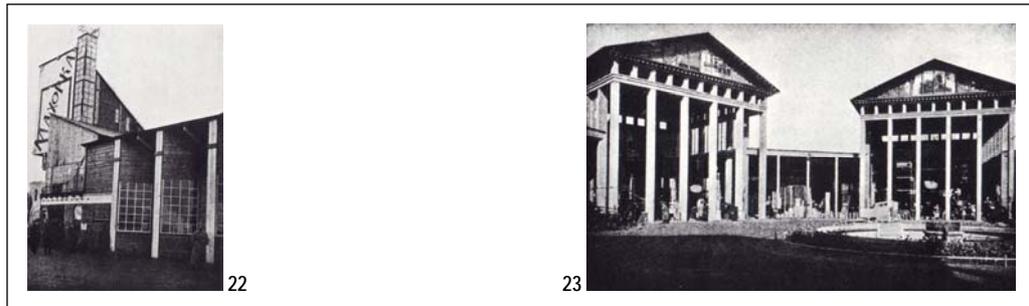
Fig. 21: Imagem apresentada em *Stil' i epokha* ("cidade moderna" de E. I. Norvert).

PARTE 3

texto relativo à “cidade moderna”, e mais quatro que representam centrais eléctricas no anexo final reservado a ilustrações (fig. 21). Estes desenhos são quase Piranesianos, e se podem representar um interesse mais ou menos romântico pela “cidade moderna” e pela indústria, não correspondem à visão estética do “purismo” de Le Corbusier. Ginzburg também inclui imagens de construções que utilizam a madeira, quer em estruturas industriais quer em obras de contemporâneos seus como Melnikov (fig. 22), ao lado de outras com betão e aço, enquanto Le Corbusier só considera o betão e o aço adequados à arquitectura moderna²⁷.

As imagens apresentadas no anexo final, separadas do texto de *Stil' i epokha*, também não parecem corresponder claramente a uma posição definida em termos estéticos, como acontece em Le Corbusier. Da mesma maneira que aparecem obras dos irmãos Vesnin, de Melnikov e de Gan, aparecem por exemplo trabalhos de Zholtovsky, de traços mais clássicos (fig. 23). A própria separação das imagens de arquitectura do corpo do texto significa que Ginzburg não quer colar ao discurso teórico, de análise do que poderão ser os factores determinantes no desenvolvimento do “novo estilo”, uma particular

²⁷ FRAMPTON, Kenneth. Prefácio, in GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 8.



Figg. 22, 23: Pavilhões da Feira de agricultura de Moscovo, da autoria de Melnikov e Zholtovsky, como apresentados em *Stil' i epokha*.

solução estética. As características estéticas do “novo estilo”, para o autor de *Stil' i epokha*, ainda não estão definidas, e é prematuro estar a querer defini-las porque “...a amplitude da matéria tratada pelos nossos arquitectos modernos é muito limitada; o número de imóveis já construídos é muito insignificante”²⁸. Aliás, “...é somente depois de um certo tempo, quando a energia do novo método de composição atinge a plenitude do seu desenvolvimento, que ele passa igualmente aos elementos estilísticos, à forma individual, submetendo-a às mesmas leis de desenvolvimento e mesmo modificando-a segundo a nova estética estilística”²⁹.

Ginzburg acaba, também ele, por adoptar nos seus projectos arquitectónicos as características formais típicas do movimento moderno neste período. Mas não é o discurso sobre a forma que ele se propõe em *Stil' i epokha*, em que as referências claras a aspectos formais que o “novo estilo” adoptará são pouco frequentes.

São sobretudo questões de natureza operacional que ocupam Ginzburg em *Stil' i epokha*, como a posição a adoptar frente à época de transição em

²⁸ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 121.

²⁹ *Op. cit.*, p. 45.

questão, para que o “novo estilo” se desenvolva plenamente. “Para os que exploravam as implicações do Construtivismo para a arquitectura, [*Stil’ i epokha*] fornecia tanto legitimidade histórica como um ponto de partida operacional para a abordagem do desenho de projecto”³⁰.

“Para Corbusier «estilo» nunca foi mais que um atributo de artefactos”³¹. Para Ginzburg “o termo estilo refere-se a toda uma série de fenómenos naturais que dão traços bem definidos a todas as manifestações de actividade humanas...”³², e mais especificamente um estilo arquitectónico caracteriza-se pela “...unidade das leis que o governam e o relativo isolamento destas manifestações formais frente a produtos dos outros estilos”³³, e só pode ser totalmente compreendido através do conhecimento de “...todos os domínios da actividade humana [sua] contemporânea..., a estrutura socio-económica da sua época, as características climáticas e nacionais...”³⁴.

Em *Vers une architecture*, com a utilização de um grande número de imagens, nomeadamente de obras do próprio Le Corbusier, a própria intencionalidade na manipulação das mesmas³⁵, e com a posterior publicação em 1926 dos “cinco pontos por uma nova arquitectura”, o autor parece ter um claro programa estético que pretende implementar. Por outro lado, Ginzburg, apesar de em *Stil’ i epokha* já dar a entender a sua preferência por uma

³⁰ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 27.

³¹ *Ibidem*. Ver também CORBUSIER, Le. *Vers une architecture*, 1995, p. 72-73.

³² GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l’époque*, 1986, p. 41.

³³ *Op. cit.*, p. 42.

³⁴ *Op. cit.*, p. 40.

³⁵ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity*, 1998.

“expressão simples”³⁶ e pela ausência de elementos puramente estéticos, manifesta sempre muitas reservas na definição das características formais específicas do “novo estilo”. Em contraponto com os cinco pontos de Le Corbusier, Ginzburg define as cinco fases do método funcional nos seus artigos da *Sovremennaiia arkhitektura*³⁷, que constituem um autêntico método de projectar que devia permitir uma integração num processo único (síntese) de toda a diversidade de factores que estão, de uma maneira ou outra, relacionados com o projecto de arquitectura.

Tanto Le Corbusier, em *Vers une architecture*, como Ginzburg em *Stil' i epokha*, usam a História da arquitectura para reforçar as suas respectivas argumentações. Mas enquanto Le Corbusier faz referências esporádicas às obras de arquitectura do passado histórico para demonstrar este ou aquele ponto de vista, Ginzburg assenta toda a sua teoria da arquitectura moderna nos dados que retira da elaborada análise da História da arquitectura que faz, e em que mostra uma preocupação com a objectividade do ponto de vista histórico. O conceito de evolução estilística de Ginzburg é, não só uma concepção mais global, que inclui por exemplo o Gótico que não faz parte das escolhas de Le Corbusier (“os Luís XV, XVI, XIV ou o Gótico, estão para a arquitectura como uma pena na cabeça de uma mulher; é por vezes bonito, mas nem sempre e nada mais.”³⁸), mas representa também o seu grande interesse pela História da arquitectura.

Já em relação à sua própria época, ambos os autores se consideram numa “nova época”: “Existe um novo espírito”³⁹, diz Le Corbusier, e “...os sinais que indicam o fim de uma época e o início de uma outra já existem há um certo

³⁶ GUINZBOURG, Moissei. *Op. cit.*, p. 79.

³⁷ Ver capítulo 1.4 sobre os artigos de Ginzburg nesta revista.

³⁸ CORBUSIER, Le. *Vers une architecture*, 1995, p. 15.

³⁹ *Op. cit.*, p. 67.

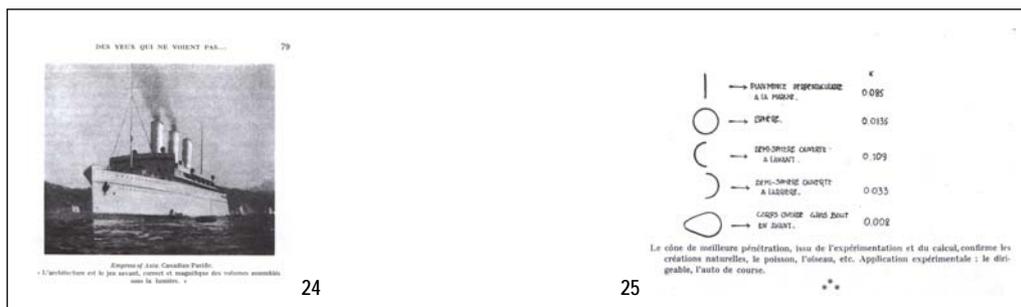


Fig. 24: Imagem de *Vers une architecture* que mostra um transatlântico e tem a legenda: “a arquitetura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”.

Fig. 25: Imagem de *Vers une architecture* da procura da forma que permita melhor cone de penetração.

tempo, isto é evidente”⁴⁰, diz Ginzburg. Para ambos, o carácter da época revela-se sobretudo na tecnologia moderna – a máquina, a produção industrial, os produtos da engenharia –, que está acima das particularidades das culturas ou contextos locais, e deve reflectir-se na arquitectura.

Difere no entanto o entendimento da maneira exacta como esse reflexo se deve processar.

Para Le Corbusier, a máquina é o paradigma daquilo que deve ser a arquitectura moderna. A máquina é o resultado de alta selecção na definição de standards que respondem economicamente ao problema da perfeição⁴¹. Analogamente devem produzir-se casas em série, com elementos standardizados.

Apesar desta concepção, a inspiração na máquina é em grande medida formal. A presença de imagens de diferentes produtos da tecnologia moderna acompanhadas de legendas alusivas às suas formas, mais que aos mecanismos da sua produção ou outro factor, comprova-o (fig. 24). Da mesma maneira, a “alta selecção” de que a máquina é um produto, resulta num aperfeiçoamento

⁴⁰ GUINZBOURG, Moissei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 51.

⁴¹ CORBUSIER, Le. *Vers une architecture*, 1995, p. 81-117.

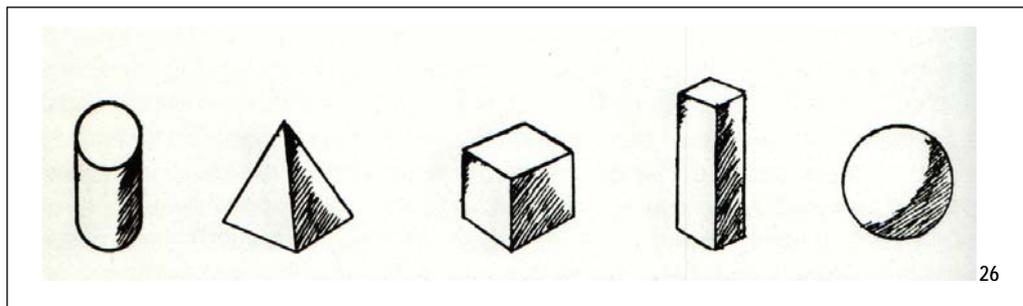


Fig. 26: "As mais belas formas" (imagem de *Vers une architecture*).

da forma com vista a um melhor desempenho (fig. 25), que na arquitectura deve corresponder à utilização dos "volumes primários" que são "... as formas belas, as mais belas formas"⁴², que são as que mais tocam os nossos sentidos segundo Le Corbusier (fig. 26).

"As observações rapsódicas de Le Corbusier ao encontro das implicações possíveis da máquina para a arquitectura são inspiradas do ponto de vista estético, mas ingénuas do ponto de vista técnico."⁴³

Por seu lado, Ginzburg mostra com a análise que empreende que para qualquer conjunto de actividades interligadas funcionalmente, a máquina é um modelo adequado para a organização dessas actividades.⁴⁴ Ginzburg apresenta argumentos complexos, com um grau de elaboração que só a sua formação tanto clássica como politécnica lhe terá permitido atingir⁴⁵. "Já estava aqui presente um conceito metodológico bastante sofisticado que deixa a mera

⁴² *Op. cit.*, p. 16.

⁴³ SENKEVITCH. Introdução, in GUINZBOURG, Moisei. *Le style et l'époque*, 1986, p. 27.

⁴⁴ COOKE, Catherine. "The development of the Constructivist architects' design method", 1989, p. 28.

⁴⁵ SENKEVITCH. *Op. cit.*, p. 27.

imagem de Corbusier da casa como «machine à habiter» no reino dos aforismos.”⁴⁶

A concepção da máquina como “... a expressão mais clara do ideal da criação harmoniosa...”⁴⁷ de Alberti é, em Ginzburg, uma concepção de um modelo sobretudo organizacional.

“O engenheiro, inspirado pela lei da economia e conduzido pelo cálculo, põe-nos em sintonia com as leis do universo. Ele atinge a harmonia”⁴⁸, afirma Le Corbusier. No entanto, e apesar dos elogios à lógica e precisão dos métodos de criação de formas dos engenheiros, “... nunca tentou construir uma ponte para a prática da arquitectura. Claramente ele não tinha aptidão para o género de cálculos envolvidos”⁴⁹. A arquitectura é no fundo, para Le Corbusier, diferente da engenharia: “a arquitectura é um feito de arte, um fenómeno de emoção, para lá das questões da construção”⁵⁰, “a arquitectura está para lá das coisas utilitárias. A arquitectura é coisa de plástica”⁵¹. Os seus métodos para atingir a beleza (que está acima da harmonia) também são diferentes: “a arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes sob a luz”⁵² e “arquitectura, são «relações», é «pura criação do espírito»”⁵³. O arquitecto deve então estar embebido de um espírito tal, possuidor de um sentido de ordem superior, que permite atingir esse mais elevado patamar da “beleza”, através de um método que parece um misto de relações matemáticas mais ou menos profundas com uma boa dose de intuição.

⁴⁶ COOKE, Catherine. “The development of the Constructivist architects’ design method”, 1989, p. 28.

⁴⁷ GUINZBOURG, Moissei. Le style et l’époque, 1986, p. 86.

⁴⁸ CORBUSIER, Le. Vers une architecture, 1995, p. 3.

⁴⁹ COOKE, Catherine. *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁰ CORBUSIER, Le. *Op. cit.*, p. 9.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 121.

⁵² *Op. cit.*, p. 178.

⁵³ *Op. cit.*, p. 9.

Ginzburg considera importante uma assimilação por parte do arquitecto dos métodos de trabalho do engenheiro, valorizando os aspectos relacionados com a racionalidade e lógica da sua organização. A sua formação, que combina o ensino clássico em Milão e o politécnico em Riga, tornam-no mais apto a fazer a síntese dos métodos de trabalho.

Para Ginzburg a forma arquitectónica não é nem deve ser um produto de “fantasias criativas desenfreadas”⁵⁴; nem deriva directamente das formas da máquina ou de uma estrutura da engenharia, uma vez que “nem a máquina nem a estrutura que advém da engenharia nos fornece a solução *espacial* significativa, uma solução que constitua uma verdadeira manifestação de arquitectura”⁵⁵. A forma é uma função, x, que deve corresponder à maneira mais económica e eficaz possível de responder a todo o processo desde a concepção à execução, e à finalidade a que se destina, tendo em conta as “variáveis gerais” (relacionadas com a época como um todo) e as “variáveis particulares” (relacionadas com as particularidades do programa específico)⁵⁶.

Enfim, se se pode dizer que tanto Le Corbusier como Ginzburg assumem para a arquitectura a ideia de Alberti da harmonia entre as diversas partes, pode também dizer-se que a abordagem de Le Corbusier é mais metafísica, do ponto de vista da teoria, e a de Ginzburg é concreta, “...banhada pelos odores da rua...”⁵⁷.

São aliás as frequentes referências aos valores plásticos da arquitectura que servem de argumento às críticas a Le Corbusier na União Soviética, apesar da influência que a sua “estética da máquina” tem. Esta crítica à insistência nos valores “puramente estéticos” corresponde ao período em que o próprio

⁵⁴ GUINZBOURG, Moissei. *Op. cit.*, p. 112.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 107. Sublinhado no original.

⁵⁶ Ver capítulo 1.4.

⁵⁷ GUINZBOURG, Moissei. *Op. cit.*, p. 102.

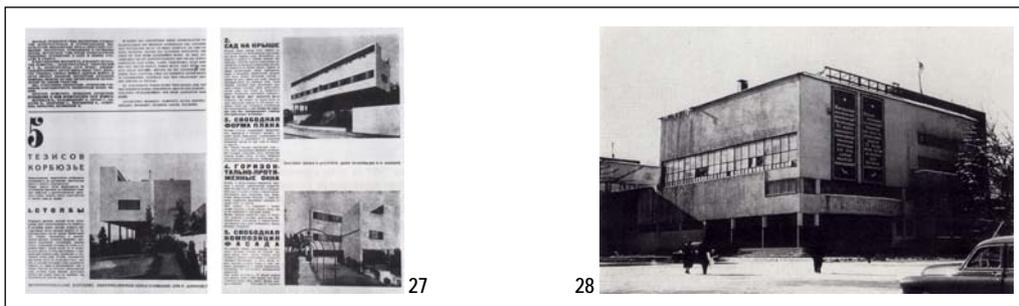


Fig. 27: Os “cinco pontos de uma nova arquitectura” na revista SA.
 Fig. 28: Ginzburg, edifício governamental de Alma-Ata.

método de trabalho dos arquitectos Construtivistas é clarificado, que procura basear-se no método científico para a elaboração de soluções.⁵⁸

O próprio Ginzburg faz essa distinção entre a abordagem de Le Corbusier e a sua própria e dos seus colegas Construtivistas, reconhecendo no entanto que Le Corbusier soube estabelecer o lugar da técnica na arquitectura moderna de uma forma clara, e que é um arquitecto com uma concepção clara e global da arquitectura. Ginzburg também considera que as diferenças nas condições sociais da União Soviética e da França têm um papel preponderante nessa diferente abordagem dos problemas da arquitectura.⁵⁹

Todos estes aspectos são motivo de intensos debates que opõem as ideias de Le Corbusier às de alguns arquitectos soviéticos, em que as posições políticas parecem ter muitas vezes uma importância grande nos argumentos utilizados, e que se tornam ainda mais acesos na discussão posterior das ideias urbanísticas.

⁵⁸ COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, 1987, p. 147. Ver capítulo 1.4 sobre a *Sovremennaia Arkhitektura*.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 146-147.

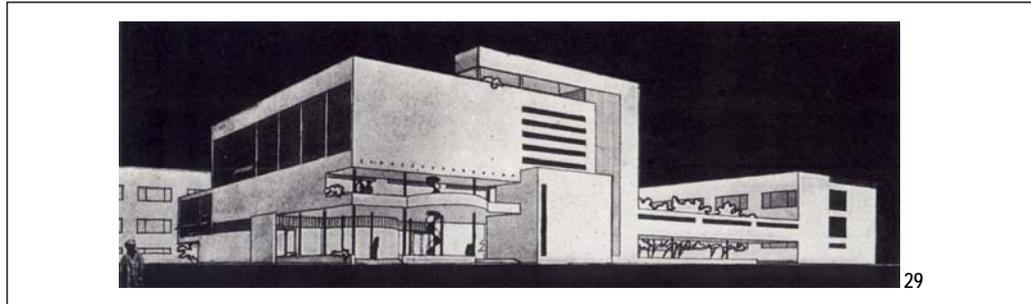


Fig. 29: Ginzburg, edifício governamental de Alma-Ata (perspectiva).

A dívida de Ginzburg para com a “estética da máquina” de Le Corbusier é, no entanto, evidente através do artigo *Estetika sovremennosti* e de *Stil’ i epokha*. Também a linguagem estética de Le Corbusier, tal e qual o definido nos “cinco pontos de uma nova arquitetura” (que mereceram inclusive publicação na *Sovremennaja arkhitektura* nº 1 de 1928, fig. 27) influenciam claramente Ginzburg, nomeadamente no edifício governamental de Alma-Ata (1927 – 1931, figg. 28, 29) e também no edifício do *Narkomfin*.

O edifício do *Narkomfin*, apesar de reflectir essa influência como os *pilotis*, as janelas horizontais, os terraços-jardim e a referência à percepção do bloco de serviços comuns “...só no processo de movimento”⁶⁰ (“promenade architectural”), mostra simultaneamente a independência de Ginzburg no que diz respeito especialmente às tipologias habitacionais dos alojamentos e da própria organização dos serviços colectivos, numa preocupação em responder às circunstâncias específicas da União Soviética.

⁶⁰ GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emilio. *Saggi sull’architettura costruttivista*, 1977, p. 213.

Por seu lado, Le Corbusier, que conhecia bem as pesquisas da secção de tipificação e standardização do *Stroikom* e a construção do edifício do *Narkomfin*, foi com certeza seduzido por aspectos deste edifício como a inclusão dos serviços colectivos e como a organização dos alojamentos e a sua distribuição ao longo dos corredores horizontais, como o parece mostrar a Unidade de Habitação de Marselha construída posteriormente.⁶¹

Se o debate e confronto de ideias pode ser benéfico para o desenvolvimento da arquitectura, possibilitando um enriquecimento e uma consolidação de posições daqueles que estão realmente empenhados no progresso da sua actividade, o que é facto é que não é isso que está em jogo nas críticas de que os arquitectos “modernos” foram alvo por parte de alguma imprensa com um peso político significativo. A imprensa nazi apelidou a arquitectura modernista alemã de judeo-bolchevique, uma parte da imprensa francesa chamou à arquitectura de Le Corbusier antinacional e bolchevique, e a arquitectura dos Construtivistas servia simultaneamente o trotskismo e o capitalismo, segundo a imprensa estalinista⁶².

Não deixa de ser interessante que, apesar de tudo isto, não só Le Corbusier não está exclusivamente preocupado com questões estéticas e plásticas da composição arquitectónica, como também Ginzburg não está unicamente apostado em resolver as questões utilitárias da arquitectura.

Deste ponto de vista, é de notar que globalmente Le Corbusier concebe a arquitectura moderna de forma inseparável da radical transformação da sociedade que implica uma melhoria nas condições de vida gerais da população.

⁶¹ COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, 1987, p. 154, 156.

⁶² KOPP, Anatole. *Quand le moderne n' était pas un style mais une cause*, 1988, p. 15.

Algumas obras dos arquitectos Construtivistas, por seu lado, ultrapassam o simples funcionalismo puramente utilitário, e demonstram afinal, uma preocupação com uma ideia poética. É o próprio Le Corbusier que o diz quando visita algumas dessas obras!⁶³

⁶³ COHEN, Jean-Louis. *Op. cit.*, p. 148.

Agradecimentos.

Serve este espaço para agradecer àqueles que, de uma forma directa, contribuíram para a elaboração do presente trabalho. Aqueles cuja influência não foi exercida directamente não estão esquecidos, mas a sua nomeação individual exaustiva seria complicada e sujeita a falhas não intencionais. No entanto, fica aqui o apreço por todos eles, com quem os percursos se cruzaram, particularmente nos anos de frequência do curso de licenciatura em arquitectura.

Aos colegas de uma forma geral, aos do mesmo ano de curso em particular.
Aos amigos, do passado e do presente.

Ao Arq. Jorge Figueira, por todo o apoio e disponibilidade.

À Guida, ao Rui, aos meus Pais, pela presença constante.

À Susana, sempre disposta a ajudar e sensível aos problemas dos outros.

Ao César, pela ajuda e pela amizade.

SETEMBRO, 2004

Hugo Ricardo Miranda Mónica

Bibliografia.

Referências bibliográficas

AAVV. Socialismo, ciudad y arquitectura: U.R.S.S. 1917-1937. Catalunha e Balears: Comunicacion, s.d.

CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moseij Ginzburg. 2ª ed., Milano: Franco Angeli, 1983.

COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1987.

COLOMINA, Beatriz. Privacy and publicity: modern architecture as mass media. 4ª ed., Cambridge: MIT Press, 1998.

COOKE, Catherine. "The development of the Constructivist architects' design method", *in* PAPADAKIS, Andreas; COOKE, Catherine; BENJAMIN, Andrew. Deconstruction: Omnibus Volume. London: Academy Editions, 1989, 21-63.

CORBUSIER, Le. Vers une architecture. Paris: Flammarion, 1995.

FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitectura Moderna. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GINZBURG, Moisej Ja. "Zilishche", *in* BATTISTI, Emílio. Saggi sull'architettura costruttivista: Il ritmo in architettura, Lo stile e l'epoca, L'abitazione. Milano: Giangiacomo Feltrinelli, 1977.

GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque: problèmes de l'architecture moderne. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1986.

KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture: the search for new solutions in the 1920s and 1930s. New York: Rizzoli, 1987.

KOOLHAAS, Rem. Content. Köln: Taschen, 2004.

KOPP, Anatole. Ville et révolution: architecture et urbanisme soviétiques des années vingt. Paris: Éditions Anthropos, 1967.

KOPP, Anatole. Quand le moderne n' était pas un style mais une cause. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1988.

RODRIGUES, A. Jacinto. Urbanismo e Revolução. Porto: Edições Afrontamento, s.d.

Outra bibliografia consultada.

- ALBERTI, Leon Battista. De re aedificatoria. Madrid: Ediciones Akal, 1991.
- BENEVOLO, Leonardo. As origens da urbanística moderna. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- BENEVOLO, Leonardo. Historia de la Arquitectura Moderna. 7ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.
- BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-65. 7ª ed. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2001.
- CHOAY, Françoise. L'urbanisme - utopies et réalités. s.l.: Éditions du Seuil, 1965.
- COOKE, Catherine. Architectural drawings of the russian avant-garde. New York: The Museum of Modern Art, 1990.
- CURTIS, William J. R. Modern Architecture since 1900. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. Textos de Arquitectura de la modernidad. Madrid: Nerea, 1994.
- IKONNIKOV, Andreï. L'Architecture russe de la période soviétique. Pierre Mardaga, 1990.
- KOPP, Anatole. Changer la vie, changer la ville: de la vie nouvelle aux problèmes urbains U.R.S.S. 1917-1932. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- LISSITZKY, El. Russia: an Architecture for world revolution. 3ª ed., London: Lund Humphries, 1970.
- LODDER, Chrisitina. Russian Constructivism. 3ª ed., Yale: Yale University Press, 1987.
- SAMONÀ, Alberto. Il Palazzo dei Soviet 1931-1933. Roma: Officina Edizioni, 1976.
- SHARP, Dennis; Catherine COOKE. The modern movement in architecture: selections from the DOCOMOMO registers. Roterdão: 010 Publishers, 2000.
- TARKHANOV, Alexei; KAVTARADZE, Sergei. Stalinist Architecture. Singapore: Laurence King, 1992.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. The historiography of modern architecture. London: MIT Press, 1999.

Fontes das imagens.

Capítulo 1.1.

1-3: KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture, 1987, p. 38.

2: GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque, 1986, p. 95.

5-8: KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture, 1987, p. 47.

Capítulo 2.2.

1-7: CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moseij Ginzburg, 1983, p. 114-116, 119.

14-25: CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moseij Ginzburg, 1983, p. 113, 118, 121-125.

Capítulo 2.3.

1-4: CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moseij Ginzburg, 1983, p. 142, 143, 145.

5-7: GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull'architettura costruttivista, 1977, p. 204-206.

8-12: CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moseij Ginzburg, 1983, p. 136, 137.

13: KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture, 1987, p. 361.

14-19: CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moseij Ginzburg, 1983, p. 128-131, 134, 135.

20, 21: GINZBURG, Moisej Ja. “Zilishche”, in BATTISTI, Emílio. Saggi sull'architettura costruttivista, 1977, p. 208.

22, 23: CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moseij Ginzburg, 1983, p. 128, 132.

25: <http://infar.architektur.uni-weimar.de/> (Setembro, 2004).

Capítulo 3.1.

1: COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l'URSS, 1987, p. 237.

Capítulo 3.2.

1: BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-65, 2001, p. 102.

2-8: KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture, 1987, p. 265, 320, 321, 331.

9: COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l'URSS, 1987, p. 177.

10, 11: BOESIGER, Willy; GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-65, 2001, p. 106, 109.

12: COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l'URSS, 1987, p. 215.

13: SAMONÀ, Alberto. Il Palazzo dei Soviet 1931-1933, 1976, p. 25.

14-17: CHAN-MAGOMEDOV, S. O. Moseij Ginzburg, 1983, p. 78, 79, 81.

18-20: COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l'URSS, 1987, p. 53-55.

21-23: GUINZBOURG, Moissei. Le style et l'époque, 1986, p. 99, 124, 137.

24-26: CORBUSIER, Le. Vers une architecture, 1995, p. 79, 116, 128.

27: COHEN, Jean-Louis. Le Corbusier et la mystique de l'URSS, 1987, p. 53.

28, 29: KAHN-MAGOMEDOV, Selim O. Pioneers of soviet architecture, 1987, p. 214.