



Prof. Vitor Murinho
Universidade de Coimbra

Um monumento revolucionário: A Torre de Tatlin

“Já não se trata de impressões vagas e gerais; trata-se de uma participação material. O sonhador já não sonha imagens, sonha matérias.”

Gaston Bachelard*

Um dos objetos mais icônicos de arquitetura em ferro é, provavelmente, o designado Monumento à *Terceira Internacional* projetado pelo arquiteto russo Vladimir Tatlin (1885-1953). Esta peculiar estrutura – que nunca chegou a ser construída – tinha por objetivo homenagear o trabalho desenvolvido pela *Internacional Comunista*¹. Esta organização defendia a implementação alargada de um regime unipartidário na sequência da revolução de 1917 e a deposição da autocracia imperial que governava até então a Rússia. A construção de um grande edifício monumental, era então um importante desígnio estratégico, tendo sido escolhida para a sua localização a cidade de Petrogrado.²

Esta obra visionária, com um grande impacto visual e estético, teria de ter um aspecto monumental e, simultaneamente, poder funcionar como sede da *Comintern*. Na génese desta proposta estava subjacente uma síntese das designadas *belas-artes* no sentido clássico do termo, abrangendo a arquitetura, a pintura e a escultura. O que ressalta no conjunto é uma estrutura de desenvolvimento simples, mas de aparência complexa, onde se pretende criar um novo

tipo de monumento, que reunisse uma aparência criativa e respondesse a uma função.

Apesar de Tatlin ser essencialmente um pintor, tinha uma visão da arte menos estética ou contemplativa e mais encarada como um processo dinâmico conseguido através do trabalho, utilizando para isso um diversificado tipo de materiais e técnicas. Este princípio vai formatar aquilo que se designa normalmente por *Construtivismo*. Este movimento com uma enorme disseminação no espaço russo, na génese acolheu as suas bases de influência no Cubismo³ e no Futurismo⁴, correntes que marcaram fortemente os destinos da arte no início do século XX. Na realidade o isolamento a que se pautou a URSS devido à sua política, transformou o *Construtivismo* num movimento artístico mais circunscrito no seu espaço de influência. Este princípio de encarar a arte numa perspectiva pragmática, onde cada material é indutor da forma final – muito menos preocupada com elocuições intelectivas –, acabou por encaixar perfeitamente nas estratégias e nos ideais da revolução soviética.

A produção em massa, decorrente da exploração do potencial permitido pela mecanização e pela produção em série, foi certamente um cadinho para o sucesso do novo modelo social russo, já que esta alteração teve na sua génese a falência das práticas artesanais e a sua substituição por atividades onde o coletivo e a exploração tecnológica estão sempre no centro das ações. Não se pode ignorar que na URSS, no contexto da Revolução de Outubro de 1917⁵, temos uma área amplamente fustigada pela guerra e uma região instável

* Citação extraída de *A Água e os Sonhos*, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1989, p. 67.

¹ Esta organização que foi também conhecida pela sua forma abreviada de *Comintern*, teve como fundador Vladimir Lenine (1870-1924) e funcionou ativamente de os diferentes partidos comunistas e tinha como principal desígnio o fim do capitalismo e a abolição de classes.

² Esta cidade, a segunda maior da Rússia, foi até 1918 a capital do Império Russo, tendo sido depois denominada de Leninegrado (1924-1991). Atualmente corresponde a São Petersburgo, facto que ocorreu após o colapso da União Soviética, com a demissão de Mikhail Gorbachev, após a sua política reconstrução ou de reestruturação/abertura económica, conhecida vulgarmente por *Perestroika*.

³ O Cubismo foi um movimento artístico que depois se estendeu para o campo literário, cujos principais arautos foram Georges Braque e Pablo Picasso. O objetivo dos seus defensores era a exploração de representações através de formas geometrizadas com tradução de movimento, expressando a quarta dimensão. No campo da arquitetura, esse efeito é explorado através das utilização abundante de superfícies transparentes e de volumes com superfícies planares. A tela de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, pintada em 1907, é considerado pela crítica a primeira obra que experimenta a linguagem cubista.

⁴ O Futurismo foi também um movimento artístico e literário cujo início formal aconteceu com a publicação de um manifesto (Manifesto Futurista) pelo poeta italiano Marinetti em 1909. Esta corrente de algum modo renegava o passado e defendia uma enorme crença no porvir e no potencial tecnológico; no campo da arquitetura, manifesta-se através de alguma inspiração na ficção científica, com situações a sugerir velocidade e movimento, pretendendo passar uma ideia de dinamismo e de optimismo. Um dos seus mais conhecidos interlocutores foi o italiano Antonio Sant'Elia (1888-1916) com os seus inúmeros desenhos para uma *Città Nuova*.

⁵ A revolução bolchevique de outubro 1917 constitui um dos grandes acontecimentos políticos do século XX, naquilo que tem a ver com a tomada de poder pelo proletariado, os movimentos operários e a implantação do comunismo no espaço físico do leste europeu.

devido a uma guerra civil que duraria até 1921, dando lugar, depois, à criação de um Estado Soviético.

O monumento idealizado por Tatlin para a *Terceira Internacional* acabou por se tornar uma construção inexecutável, principalmente para aquela época, para aquele lugar e para a tecnologia aí disponível. Se no campo da pintura, qualquer iniciativa era mais individualizável e, portanto, mais facilmente implementável, na arquitetura, que era uma arte de cariz mais coletivo, o processo de concretização era muito mais complexo e interdependente. Precisamente pela dicotomia destes dois campos artísticos, El Lissitzky considerava a arquitetura uma prática metódica fomentada por atos de diligência e de pesquisa, enquanto para o exercício da pintura era preciso, essencialmente, ter talento.⁶ E, convenhamos, como o próprio El Lissitzky refere, no caso concreto do *Monumento da Terceira Internacional*, este tratava-se de uma ideiação, mais por parte de um pintor do que de um arquiteto.⁷

No campo utópico, a proposta de Tatlin incarna uma enorme frescura estética e uma indiscutível crença

num futuro muito promissor, alavancado pelo desígnio de que pela arte, pela arquitetura, se podem moldar os pensamentos e educar a sociedade. Todavia a aspereza com que o regime foi evoluindo e as sucessivas tendências para o cerceamento intelectual, com ações concretas de perseguição e punição, fizeram com que gradualmente este movimento fosse perdendo frescura e criatividade, levando ainda a que muitos dos principais protagonistas russos emigrassem para o ocidente, favorecendo em muitas circunstâncias e no contexto específico um novo vigor para a produção artística localizada noutros pontos do globo.⁸ Um desses autores que emigrou foi Wassily Kandinsky, artista plástico que lecionou na Bauhaus e que esteve ligado à criação do abstracionismo nas artes plásticas; dois outros destacados autores que também emigraram foram os irmãos Antoine (1886-1962) e Neemia Pevsner (1890-1977), importantes escultores no movimento construtivista, entre muitas outras personalidades.⁹

A arquitetura de matriz construtivista estabeleceu alguma promiscuidade com a engenharia, na medida em que os manipuladores de artefactos deveriam usar os

6 El Lissitzky, *Russia: An Architecture for World Revolution* (edição original de 1930), MIT Press, 3ª edição 1989, p. 28.

7 El Lissitzky, "Nuova arte russa" in Lisitskij-Küppers, Sophie, *El Lisitskij. Pittore architetto tipografo fotografo*, Editori Riuniti, Roma, 1967, p. 333.

8 Janson, H. W., *História da Arte*, 4ª edição, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989, pp. 738-739.

9 No caso concreto de Neemia – aliás Naum Neemia Pevsner – este artista optou por mudar o seu nome artístico para Naum Gabo, denominação porque foi conhecido, devido à confusão que gerava com os seus irmãos.

PAVILHÕES PRÉ-FABRICADOS À SUA MEDIDA

A Frisomat está presente em todo o mundo, desde 1978, com soluções de construção personalizadas em aço galvanizado enformado a frio, de máxima qualidade e eficiência.

Peça já o seu orçamento gratuito

www.frisomat.pt

☎ 234 940 210





Figura 1. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Versão O)*, 1907, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.



Figura 2. Leonardo da Vinci, escadas interiores do Castelo de Chambord, Loir-et-Cher, França.



Figura 3. Minarete da Grande mesquita de Samarra, Iraque, construída no século IX.

métodos estruturais e os novos materiais para que de modo convergente pudessem resolver as necessidades utilitárias que estavam subjacentes ao programa de um qualquer edifício. A nova arquitetura russa pretendia ser algo que se apresentava em ruptura com o passado. Mais do que fazer a ligação com os estilos anteriores ou com a produção que se fazia até essa altura, tal como um movimento revolucionário, tinha-se como objetivo passar para o espaço urbano as dinâmicas sociais que, de modo admissível, indicem um começo, a criação de um mundo novo. Para esse efeito, é explorada e incentivada a relação entre as diversas formas de arte, havendo um contágio direto de todas elas sobre a arquitetura. Neste contexto a prática artística utilizava todos os instrumentos que estavam ao seu dispor, procedendo a meticulosas análises, a inúmeras experimentações, fazendo a apologia de que naquela época a arte pertence sobretudo à ciência. Nesse propósito, são sobrevalorizados todos os sentidos enquanto meios de excelência para a percepção do mundo e a geometria como conhecimento e prática orientada para a tradução racional e ordenada daquilo que se observa.¹⁰ Mas, aquilo que o projeto de Tatlin oferece, é a possibilidade de se proceder a uma cumplicidade entre os processos tecnológicos e a produção industrial. Uma realidade que nessa altura ainda não é possível de concretizar, mas esse potencial idealizado oferece às pessoas uma esperança tão convincente e credível que leva a acreditar que aquela proposta é um arauto da capacidade empreendedora daquele país com aquela política.

A monumental proposta, denominada *Torre de Tatlin*, faz parte da estratégia de Lenine para acabar com os monumentos comemorativos do antigo regime dos czares e de os substituir por novos monumentos que exaltassem a revolução e os seus principais intervenientes. Ainda antes de Tatlin ter elaborado a proposta para o *Monumento da Terceira Internacional*, já este tinha a responsabilidade de selecionar quais os monumentos que deveriam ser substituídos e, paralelamente, desempenhava um papel importante na liderança da reforma dos museus, num esforço de colocação da Rússia na rota da arte moderna e

contemporânea. Para esse efeito, Tatlin liderou algumas importantes reformas do ensino artístico em Moscovo e em Petrogrado, tendo sido, inclusivamente, nomeado diretor do Departamento de Belas-Artes de Moscovo (IZO).¹¹ Até à data da proposta para o monumento da *Comintern*, Tatlin havia-se mais notabilizado pela sua intervenção nos campo da pintura e dos experimentos, pelo que pouco se conhece a atividade deste nas ciências de manipulação do espaço. Por essa razão, no caso do projeto do *Monumento à Terceira Internacional*, para além das questões metodológicas e tecnológicas, é apresentado como uma ideia muito intuitiva e genérica onde os materiais utilizados – principalmente o aço e o vidro – fornecem uma base pouco detalhada do edifício.¹² Sabendo-se que Tatlin não possuía uma formação muito especializada e suficiente para naquele contexto desenvolver aprofundadamente aquela proposta, esta acabou por afirmar-se como uma espécie de manifesto utópico para criar um sentimento de esperança e de futuro.

O monumento de Tatlin pretende estabelecer uma ponte credível entre os valores artísticos e as componentes tecnológicas. Aqui, conhecimento, engenho e arte, tendem a produzir um objecto único, inigualável, original. O trabalho dos construtivistas é usado como exemplo de inauguração de uma nova era, um tempo em que o aço e o vidro se assumem quase como materiais de regime, geradores de uma crença fervorosa no futuro e nas capacidades do colectivo, sendo estes a força motriz que irá possibilitar a fundação de todas as artes, a construção de uma outra arquitetura. E, este desígnio, passará pela consumação de uma ideia simples, o entendimento de que toda a forma passa pelo resultado da construção.¹³ E, o processo de alteração do tipo de produção artística e de mentalidade, mais do que uma transformação abrupta ou momentânea, corresponde a uma longa e penosa marcha, feita de avanços e de recuos, mas que

¹¹ Essa nomeação ocorreu em abril de 1918 e foi feita por Anatoli Lunacharsky, responsável pelo *Narkompros*, equivalente ao Ministério da Educação. Ver Lynton, Norbert, *Tatlin's Tower, Monument to Revolution*, Yale University Press, New Haven, 2009, p. 52 e p. 64.

¹² Punin, Nicolau, "The Monument to the Third International" (versão original de 1920) in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison e Paul Wood, Blackwell publishers, Padstow, Inglaterra, 1999, p. 312.

¹³ El Lissitzky, *Russia: An Architecture for World Revolution*, pp. 29-30.

¹⁰ Ver El Lissitzky, *Russia: An Architecture for World Revolution*, pp. 27-28.

passará sempre por um caminho de determinações, e de insistência nas transformações artísticas, de optimismos, de crença num futuro melhor e mais promissor. Os ainda recentes ideais de modernidade reclamavam uma sociedade gerida por princípios de liberdade e de crença na capacidade transformativa da sociedade. Naquele contexto efervescente, um monumento como o de Tatlin, era claramente uma proposta transformativa de uma cidade, era um edifício muito marcante e distinto num meio urbano caracterizado por construções de baixa altitude. Este monumento específico pretendia ser o apanágio das novas vivências políticas e sociais que se ensaiavam. O programa daquele edifício era a síntese dessas vivências e dos estados de espírito que se proclamavam. Aquele colosso monumental – espécie de Cavalo de Tróia – pretendia conquistar espiritualmente e politicamente uma cidade, para depois alargar a sua influência para um território ainda mais vasto. Se no caso de Tróia, se tratava de uma máquina de guerra para subjugação de um povo, no caso da Torre de Tatlin, o estratagema era de difundir para todos os cantos do mundo a informação que fazia a apologia de uma ideologia. Era essencialmente um estandarte que, através da imprensa e da rádio, transportaria as notícias de uma vida melhor para um povo até aí oprimido e cerceado de muitos dos seus direitos. Em vez de se impor um modelo pela força das armas,

este povo ensaiava a aceitação de uma filosofia de vida através do espírito. Esta fé, este querer, era mais uma utopia, tão ideal como aquela que Tomás Morus havia imaginado quatro séculos antes e que tanto havia influenciado, no início do século XIX, os denominados socialistas utópicos, que pugnavam pela construção de uma sociedade igualitária. E, certamente um texto que estava na berlinda era, em termos de modelo para organização de uma sociedade, *a Cidade do Sol*, de Tomás Campanella, que descrevendo uma filosofia comunitária fornecia uma antevisão coincidente com a ideologia comunista igualitária, e que, se sabe, foi um texto que constituiria uma forte influência doutrinária para Lenine.¹⁴

A já referida nomeação de Tatlin para diretor do IZO foi muito provavelmente também uma das razões para, em 1919, ser nomeado como o responsável para desenvolver o projeto do monumento para a Terceira Internacional. Não são muito detalhadas as descrições do monumento e o número de desenhos é limitado, mas daquilo que se sabe, tratava-se de uma edificação com cerca de 400m de altura e com uma volumetria periférica que se assemelhava a um tronco cónico

¹⁴ Milner, John, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde*, Yale University Press, Londres, 1983, pp. 176-178.

Melhorando a segurança, qualidade e performance

- Avaliação de Conformidade com Diretivas Europeias
- Agência de Inspeção Autorizada ASME - selos convencionais e nucleares
- Certificação de Equipamentos sob Pressão
- Inspeção na Origem
- Avaliação de Qualidade para Fornecedores Internacionais
- Certificação de Fabricação e Inspeção de Contentores
- Inspeção de Maquinaria Portuária

- Serviços de Estações de Tratamento de Águas
- Certificação de Materiais
- Certificação de Produto
- Certificação de Procedimentos de Soldadura e Soldadores
- Certificação de Sistemas de Qualidade para Soldadura
- Cursos de Formação standard e à medida

www.lr.org/inspecao-portugal



Figura 4. Athanasius Kircher, Torre de Babel, Amsterdão, 1679.

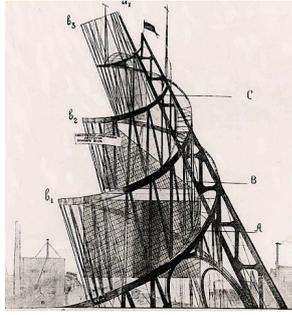


Figura 4. Vladimir Tatlin, alçado do Monumento da Terceira Internacional.

com eixo enviesado.¹⁵ Essa aparência era virtual pois a forma exterior era definida por uma estrutura em aço, de desenvolvimento helicoidal duplo e que se acomodava à volumetria conceptual do sólido referido, fazendo lembrar uma *cobra de aço*.¹⁶ Esta dupla espiral, nalguns aspectos recorda a simétrica escada espiralada de desenvolvimento cilíndrico que Leonardo da Vinci projetou para o Castelo de Chambord.¹⁷ Historicamente, até este período, não existem muitas construções que tirassem partido de superfícies helicoidais. Mas, existem algumas que muito provavelmente Tatlin terá tido conhecimento e que complementarmente a uma hipotética influência de Leonardo, poderiam ter sido consideradas. Aquela que mais diretamente pode ser comparada à sede da *Comintern* é o minarete da Grande Mesquita de Samarra, cidade iraquiana situada nas margens do Rio Tigre.¹⁸ Este minarete apresenta uma forma com uma única espiral cônica, que permite o percurso pedestre até ao topo através de uma sucessão de degraus ritmados e tem algumas semelhanças formais com os ancestrais zigurates onde se inclui uma estrutura como a bíblica Torre de Babel. Esta Torre, referida no Antigo Testamento¹⁹, foi inúmeras vezes ilustrada, em diferentes tempos históricos e, por exemplo, no caso concreto de Athanasius Kircher²⁰ aparece desenhada com um desenvolvimento espiralado que pode fazer lembrar, também a Torre de Tatlin.

As duas espirais do Monumento da *Comintern* aparentam ter um desenho semelhante, apenas se apresentam em pontos de apoio opostos, na base da estrutura cujo contorno máximo agrega estas formas desenhando uma circunferência. Ainda na estrutura interior, sobressaíam dois arcos situados em pontos

extremos da base, que se especula permitirem vencer o leito do rio Neva, admitindo que a implantação da torre fosse feita abrangendo as duas margens do curso de água.²¹ No interior da estrutura helicoidal estavam previstos três volumes cinéticos, individualizados, mas animados pelo mesmo elemento mecânico: um cubo, uma pirâmide e um cilindro, hierarquicamente posicionados de baixo para cima.²² Correspondendo o primeiro à concentração das atividades legislativas, o segundo às atividades executivas e o terceiro para as iniciativas informativas. Dá para imaginar a eventual complexidade tecnológica e estrutural que este edifício deveria possuir para funcionar nos moldes em que foi idealizado. No caso concreto, a proposta limitou-se quase a um experimento que ficou restringido à sua materialização em maqueta a uma escala de cerca de 1/80, ou seja de aproximadamente cinco metros de altura. Daí que tivesse sido natural que assim que passaram os maiores calores da revolução, este colosso passasse rapidamente para o campo do património artístico e ficasse esquecido enquanto edifício radical e exequível. O estudo do funcionamento mecânico do edifício nunca deve ter sido seriamente feito. Aquele aparato tecnológico dificilmente estaria ao dispor das capacidades de um país que naquele tempo mais copiava o ocidente do que inventava novos instrumentos. Mesmo numa questão tão simples como a ilustração do movimento da maqueta exposta em Petrogrado e posteriormente em Moscovo, a animação era feita porque na sua base, em posição escondida havia sempre um jovem rapaz para mover uma manivela.²³

²¹ Lynton, Norbert, *Tatlin's Tower, Monument to Revolution*, pp. 85 e 101-102.

²² Os elementos gráficos e visuais que permitem reconstituir o projeto da Torre são dois desenhos, correspondendo a dois alçados e a maqueta feita por Tatlin com ajuda de outros artistas como I. A. Meyerzon, M. P. Vingradov e T. M. Shapiro (ver Milner, John, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde*, p. 151). Entre os desenhos e a maqueta, que foi elaborada mais tarde existem algumas discrepâncias, sendo a mais notória a circunstância de nos desenhos o sólido a cota mais baixa corresponder a um cubo enquanto na maqueta aparece construído um cilindro largo. A opção pelo cilindro favorecia um melhor aproveitamento de área disponível pois no processo de rotação dava para ocupar melhor o espaço interior à estrutura portante dado que no caso do cubo a diagonal do lado e que correspondia à projeção máxima possível, poderia ser eventualmente a dimensão do diâmetro do cilindro.

²³ Milner, John, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde*, p. 170.

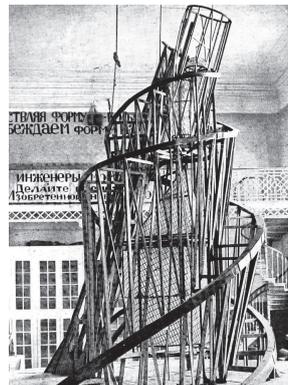


Figura 6. Maqueta do Monumento à Terceira Internacional durante a exibição em São Petersburgo em 1920.



Figura 7. Maqueta do Monumento à Terceira Internacional durante a exibição em Moscovo no ano de 1920.

¹⁵ Esta questão da altura é importante pois torna-se claro que um dos objetivos da Torre de Tatlin é ser o edifício mais alto do mundo. A construção que tinha esse estatuto era a Torre Eiffel com os seus cerca de 300 de altura (chegando a 324, incluindo a antena) e que foi até 1931 a edifício mais alto do mundo, tendo sido destronado, nessa altura pelo Empire State Building de Nova Iorque.

¹⁶ Expressão usada por Punin, Nicolau, "The Monument to the Third International", p. 313.

¹⁷ É conhecida o apreço e admiração que Tatlin tinha por Leonardo. Se esta referência entre o castelo francês de Chambord e a torre, já a semelhança entre alguns dos estudos de Leonardo sobre máquinas voadoras e a versão do Letalin que Tatlin desenvolveu para a aviação russa durante os anos trinta do século passado. Sobre Leonardo/Tatlin ver Lynton, Norbert, *Tatlin's Tower, Monument to Revolution*, pp. 128 e 193-202.

¹⁸ Milner, John, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde*, p. 156.

¹⁹ *Bíblia Sagrada*, Génesis, Livro 11, Difusora Bíblica, Lisboa, 2003, pp. 37-38.

²⁰ Ver Lynton, Norbert, *Tatlin's Tower, Monument to Revolution*, p. 83.

Este monumento tornou-se um símbolo da URSS, um elemento identitário de um regime, um artefacto quase obrigatoriamente apresentado nas exposições que a partir dessa altura ilustravam os que pretendiam evocar este processo revolucionário. De algum modo, e ainda no campo estritamente simbólico, a espiral, tornou-se a representação que anunciava um tempo moderno, um tempo pautado por uma férrea vontade de um proletariado com uma consciência pura e transparente.²⁴ Ou seja, de modo sintético, esta arquitetura de forma helicoidal espiralada, cujo desenvolvimento se projetava para os céus de São Petersburgo, era afinal uma arquitetura de aço e de vidro, verdadeiro símbolo da crença e da pureza de uma revolução. Estes sólidos geométricos tinham a sua volumetria definida por superfícies duplamente envidraçadas, funcionando o espaço intersticial entre estas como câmara de vácuo e permitindo assim a minimização das perdas ou ganhos térmicos entre espaço exterior e espaço interior – esta solução assemelha-se àquilo que atualmente constitui o sistema de dupla pele, constituindo um antecedente desta técnica construtiva. No caso da parte habitada do edifício, cada um dos volumes tinha velocidade de rotação muito diferenciada dos restantes. Assim o cubo rodava a uma velocidade que lhe permitia fazer

uma rotação completa num ano. A pirâmide, de forma irregular, com a base horizontal e uma das faces vertical, estava animada de uma velocidade de rotação que lhe permitia uma revolução por mês. O cilindro, com eixo vertical, sendo o sólido mais elevado, apresentava uma velocidade correspondente a uma rotação completa por dia. Programaticamente, a parte habitada do monumento deveria ir de encontro às necessidades da *Terceira Internacional*. Na parte mais térrea – cubo – ficariam as partes mais relacionadas com as relações com a comunidade e com o exterior. Ou seja, espaços para conferências, para encontros internacionais, todos os outros espaços necessários para as funções adstritas a essas tarefas e, ainda, tudo aquilo que dissesse respeito a propósitos legislativos. O corpo intermédio – pirâmide – iria albergar as funções de carácter mais administrativo; aí ficariam as zonas dedicadas ao funcionamento da *Comintern*, secretariados, comités e área executivas. No corpo posterior, naquela que ficava a uma cota mais alta – cilindro – ficariam as áreas mais dedicadas às fontes e à informação; ou seja as instalações para a transmissão da informação oficial, um jornal, um telégrafo, uma estação de rádio, e tudo aquilo que tinha a ver com declarações, anúncios, brochuras, manifestos, etc. Na parte posterior do edifício, em jeito de cobertura do cilindro, existia uma calote esférica onde era incorporado, sobre os seus eixos, um écran de projecção e a partir do qual emergiam

²⁴ Ching, Jarzombek e Prakash, *A Global History of Architecture*, John Wiley & Sons, Hoboken (USA), 2007, P. 680.

P&S



HEMPEL

ESQUEMAS DE PINTURA DE SECAGEM RÁPIDA

- Gama abrangente de sistemas para condições e ambientes diversos
- Excelentes propriedades anticorrosivas
- Secagem rápida e intervalos de recobrimento curtos para uma produtividade melhorada
- Manuseamento e transporte mais rápidos
- Uma assistência técnica competente e dedicada

Hempel (Portugal), Lda.
 Vale de Cantadores
 2954-002 Palmela
 Telef: 212 352 326
 Fax: 212 352 292
 Email: sales-pt@hempel.com
 hempel.pt



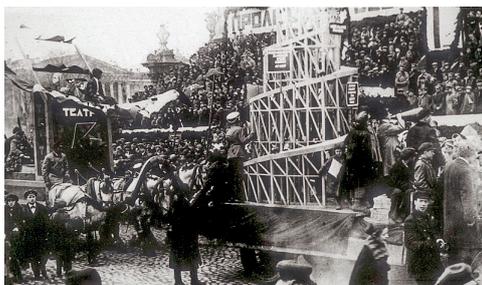


Figura 8. Modelo simplificado durante uma apresentação no espaço público em Leninegrado.



Figura 9. Maqueta contemporânea do Torre de Tatlin.



Figura 10. Fotomontagem com o Monumento à Terceira Internacional realizado por Ralph Croizier.

a antena da estação radiofónica e os respectivos mastros. Complementarmente e a ligar todos estes diferentes grandes corpos, desenvolvia-se um conjunto de elevadores eléctricos que em ajustamento a diferentes velocidades de rotação mecânica facilitavam as interpenetrações e asseguravam o funcionamento adequado do edifício.²⁵

Nalguns aspectos, a Torre de Tatlin pode fazer lembrar um mecanismo astronómico gigante, podendo mesmo assemelhar-se a um telescópio, dando com esta analogia alguma coerência à circunstância de Petrogrado ser nessa altura um importante centro de observações do céu e nessa mesma cidade existir um vasto património de mapas renascentistas e de dispositivos astronómicos.²⁶

Com toda este imaginário cinemático que rodaria no sentido dos ponteiros do relógio, com toda esta existência de formas curvas a induzirem movimentos espiralados que se projetam para o céu, estava-se representando o movimento de libertação da humanidade. Para esse fim, e a sublinhar este ideal de libertação, o edifício em termos de iluminação, deveria estar abundantemente coadjuvado por efeitos resplandecentes de luz, sendo interessante imaginar o efeito feérico deste conjunto junto às margens do rio Neva. O jogo dos elementos em aço e das treliças que conjuntamente orientam e estabilizam as formas helicoidais sugeriam, complementarmente, um gracioso movimento espiral, só que, dada a sua aparência robusta, remetia para um corpo musculado que resistia determinado ao desgaste imposto pela força da gravidade.

A Torre de Tatlin é um edifício propagandístico, animado de programada rotação, que albergaria espaços dedicados a programação cultural e à persuasão política.²⁷ Uma persuasão que se apresentava muito no campo simbólico e da representação. Na realidade, este monumento, pela sua natureza fundacional, permitia expurgar todas as referências figurativas que até aí mais caracterizavam os artefactos celebrativos, apelando para um campo mais intelectualizado,

canalizando os espíritos para sentimentos, tensões emocionais e, sobretudo, para ideais. A imponente estrutura assimétrica que se deveria erigir na cidade de Petrogrado, alcançaria uma altura que induziria ilusoriamente o seu desaparecimento sob o céu. Tinha agregada alguns sólidos puros e cristalinos, quase pretendendo – no seu conjunto – funcionar como um grande relógio, um relógio que replicava importantes revoluções, visíveis ou determinadas, naquilo que tinha a ver com os movimentos da Terra ou com a cadência dos signos do zodíaco. Os ciclos ritmados por dia, mês e ano, dadas as semelhanças, seria como se naquele contexto e naquele monumento, se realizasse para feitos cósmicos, o tempo absoluto.

Não admira portanto que se diga que junto ao rio Neva, Tatlin ensaiou idealizar um edifício feito de *ferro, vidro e revolução*.²⁸ Uma revolução pautada por diferentes movimentos cíclicos, uma revolução social e política que condicionou irremediavelmente o decurso posterior da História. Nesse duplo sentido, Tatlin projetou um verdadeiro e genuíno monumento revolucionário. Será que aquilo que ele idealizava mesmo não seria criar uma das Maravilhas do Mundo Moderno, imortalizando-se e deixando marca indelével de uma utopia de um monumento alegórico à Libertação da Humanidade?²⁹

Como resultado ter-se-ia um monumento feito de ferro e de vidro, cujo ar da revolução seria a cola imaterial que daria sustentabilidade a uma forma e um volume, a um projeto transformador e visionário para um povo.³⁰

Mas, de uma coisa Tatlin, não se livra, a quase certa, a recorrente, comparação com a torre parisiense projetado por Gustave Eiffel – este sim – um monumento anterior e tornado realidade. ■

²⁸ Esta ideia destes três componentes do monumento é de Viktor Shklovsky num texto publicado à época denominado "The Monument to the Third International (Tatlin's Most Recent Work)" e reproduzido no livro do mesmo autor, *Knight's Move* (1ª edição em russo de 1923), Darkey Archive Press, Illinois, 2005, p. 70.

²⁹ De entre os vários nomes por que o monumento de Tatlin foi conhecido, um desses nomes foi precisamente Monumento para a Libertação da Humanidade.

³⁰ Esta ideia do ar da revolução funcionar como cola imaterial do projeto foi apresentada por Boym, Svetlana, em *Architecture of the Off-Modern*, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 2008, p. 15.

²⁵ Punin, Nicolau, "The Monument to the Third International", pp. 311-312.

²⁶ Milner, John, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde*, p. 154.

²⁷ França, José Augusto, *História da Arte Ocidental 1780-1980*, Livros Horizonte, Lisboa, 1987, p. 276.