



O Ornamento e o Modernismo (extrato do livro com o mesmo título a ser lançado em 2005)

Marcos Moraes de Sá

Pós-graduado em Educação Estética pela UNI-RIO

Na história da arquitetura percebe-se um momento de ruptura com as formas precedentes: o surgimento da arquitetura moderna. Esta ruptura se dá de diversas formas, mas especialmente no sentido do ornamento, na sua condenação como elemento partícipe da composição. Inúmeras características diferenciam a arquitetura moderna dos estilos anteriores, contudo a anulação do ornamento é uma das singularidades e especificidades desta diferenciação. Em toda produção anterior o ornamento esteve presente nas edificações e nesse período apresentou, além de um papel estético, um caráter simbólico e de identificação com o homem. O ascetismo formal inaugurado com o Modernismo não só desqualificou o ornamento como condenou veementemente o seu uso. Tentar compreender o porquê desse fato é o tema do nosso estudo.

Numa visão esquemática, percebe-se que estilos mais puristas e com maior ênfase na volumetria sucederam estilos mais propensos à ornamentação e vice-versa. Assim, o relativo purismo românico é sucedido pelo decorativismo gótico; a este segue a geometria básica renascentista, substituída pela exuberância ornamental barroca. Em reação à ela surge o ascetismo neoclássico, sucedido, por sua vez, pelo ornamentalismo fantasioso do Ecletismo, cuja reação se dá na proporção oposta: a negação e a supressão do ornamento no Modernismo. Esse é criticado como frio e excessivamente racionalista pelo pós-modernismo historicista que reintroduz o papel simbólico do ornamento. Esquecido o pós-modernismo, nasce uma corrente ascética de um purismo absoluto denominada supermodernismo¹.

O fato principal de todo esse processo, entretanto, seria a existência de uma tendência natural para a utilização de ornamentos, o que lhes teria conferido um sentido arquetípico. Após a revolução industrial houve, cada vez mais, uma sucessão de novas invenções e aperfeiçoamentos de equipamentos e máquinas, num ritmo crescente e ininterrupto. Nesse contexto a palavra novidade era uma das que melhor se inseria e, de certo modo, o modernismo surge como uma resposta formal para esse processo de busca por novidades. Após vinte e cinco séculos de uso ininterrupto do ornamento, pela primeira vez, havia um sentido radicalmente anti-ornamental na arquitetura. A “guerra” que o Modernismo inicia contra o ornamento é fruto de um cansaço visual, por um lado, mas também pela necessidade imensa de novidades visuais que o ritmo incessante do desenvolvimento tecnológico e do consumo produziam. “Olhar para o futuro” em contraposição ao “olhar para o passado” era uma promessa de infinitas novidades, melhorias e superações. A idealização romântica do passado era substituída pela

¹ IBELINGS, Hans. *Supermodernismo: arquitectura em la era de la globalizacion*.

idealização do futuro. Havia uma necessidade de redenção, que só um projeto moderno para o mundo podia traduzir.

Para firmar o seu ideário, o Modernismo precisou não apenas “satanizar” o ornamento, mas também “endeusar” alguns dos seus princípios básicos: o “zeitgeist”, a funcionalidade e a verdade estrutural e dos materiais. Para justificar esse novos conceitos utilizou-se todo tipo de discurso, especialmente aquele de cunho moral. Até hoje, aceitamos subliminarmente esse discurso e, por isso, o primeiro passo para tentar analisar o ornamento dentro da “modernidade”, seria tentar “deixar de lado” todo o preconceito e todo o direcionamento que o pensamento moderno nos inculuiu.

A verificação do uso sistemático do ornamento na arquitetura criou uma grande dificuldade para explicar a sua relação com o Modernismo. Por um lado, verificamos que a sua presença foi efetiva por cerca de 2500 anos, o que possibilitou caracterizá-lo com um sentido arquetípico. Por outro lado, essa característica seria contraditória com o que sucedeu a partir da arquitetura moderna, quando o ornamento arquitetônico teria sido rejeitado. O mais provável seria, portanto, que o ornamento não teria desaparecido e sua presença estaria “mascarada”. Surgiram assim, duas hipóteses para explicar esse fenômeno, ambas partindo do princípio de que o ornamento teria sido reformulado, apresentando-se sob novas bases formais. Uma terceira e última hipótese aparece, revendo e questionando as duas primeiras, apesar de não ser necessariamente excludente em relação a elas.

O material como um novo ornamento

A primeira hipótese sobre a reformulação do ornamento diz respeito à sua substituição pelos materiais, especialmente aqueles de revestimento, fato explicitamente anunciado por alguns artífices do modernismo. As características dos materiais como a cor e a textura foram utilizadas na arquitetura moderna para ambientar e caracterizar o espaço². No exterior da construção, essa característica poderia ser identificada também na força expressiva alcançada por alguns materiais, especialmente o vidro e o concreto. Este, com destaque para a escola brutalista³, serviu para esculpir relevos e valorizar plasticamente os elementos estruturais, tornando-os também, substitutos para o ornamento. A valorização formal dos elementos e do sistema estrutural seria uma outra possível interpretação para o que seria o ornamento moderno. Esse processo ocorre ainda com algumas outras partes da edificação e até mesmo com as instalações. Podemos lembrar dos edifícios nos quais os dutos de ar condicionado, assim como outros elementos de instalação são aparentes e apresentam um papel de destaque na composição dos interiores. Podemos citar também a tendência de utilização do revestimento de um modo gráfico e com um sentido decorativo.

Sabe-se que as qualidades dos materiais já haviam sido exploradas na arquitetura do passado, mas a partir de uma outra sensibilidade. O material sempre esteve subordinado ao ornamento ou ao sistema construtivo e raramente foi explorado apenas a partir das suas próprias características. Poder-se-ia chegar à conclusão de que o material, a exploração plástica das suas qualidades e os elementos estruturais valorizados escultoricamente, além do emprego de elementos mecânicos de modo aparente, seriam os “ornamentos modernos”.

A forma como um novo ornamento

A segunda hipótese sobre a reformulação do ornamento diz respeito a transformação da própria obra arquitetônica em ornamento. A força arquetípica do ornamento seria tão intensa que, ao se resolver aboli-lo, ele teria deixado de ser parte da composição para passar a ser o todo, ser a composição inteira.

² “A preocupação desses arquitetos com o espaço, considerando a qualidade arquitetônica, fez com que lessem os edifícios como formas, as praças como espaço e os elementos gráficos e esculturais como cor, textura e escala. O conjunto tomava-se uma expressão abstrata da arquitetura na década do expressionismo abstrato na pintura.” VENTURI, Robert et al., *Aprendendo com Las Vegas*. p. 135.

³ “Depois, o béton brut se tornou um estilo (...) com um vocabulário de formas, para não mencionar um sistema explícito de proporções, o Modulor, tão preciso quanto o das ordens renascentistas.” *Ibidem*, p. 193.

A obra passaria assim a ser um grande ornamento. Venturi descreve esse processo quando diz que: "Ironicamente, a arquitetura moderna de hoje, ao mesmo tempo em que rejeita o simbolismo explícito e o ornamento aplicado frívolo, faz com que todo o edifício degenera em um grande ornamento. Ao substituir a decoração pela "articulação", converteu-se em um (elemento escultórico)"⁴. Nasce assim uma tendência de produzir obras "esculturais". Segundo Venturi, "Quando os arquitetos modernos abandonaram, de modo justificado, o ornamento nos edifícios, eles projetaram inconscientemente prédios que eram ornamentos."⁵.

A cultura moderna não quer e rejeita os ornamentos no sentido tradicional. O ornamento, para o homem moderno, seria a própria forma global. Uma das hipóteses levantadas nesse trabalho é que a forma moderna não mais foi ornamentada, ou só admitia ornamentos sem significado simbólico, porque o verdadeiro ornamento seria a própria forma. A forma transforma-se em objeto e perde também a escala tradicional da arquitetura quando abre mão do seu caráter tectônico. Um bom exemplo é pegar uma arquitetura do passado, uma catedral gótica, um templo grego ou um edifício romano, fazer uma redução de escala e colocá-la sobre a mesa. Ela será sempre uma maquete, será nitidamente a redução em escala de um edifício, de uma obra de arquitetura. Alguns exemplos da arquitetura moderna ou contemporânea, ao contrário, não terão o mesmo efeito. Se o mesmo for feito com um edifício chamado "caixa-de-vidro" (no qual não se reconhece os elementos tradicionais da arquitetura como a janela e a porta) ter-se-ia sobre a mesa um objeto e não uma maquete, um objeto utilitário como um vaso de flores ou uma jarra, ou apenas um objeto decorativo. O mesmo se dá, com maior ou menor efeito, por exemplo, com o Museu de Arte Contemporânea de Niterói de Niemeyer ou com o Museu Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry. Eles são "ornamentos em si" e por isso prescindem de ornatos aplicados. Por outro lado, é interessante observar que objetos utilitários com design moderno ou contemporâneo ganham, muitas vezes, formas tão inusitadas ou diferentes das tradicionais, que se tornam pouco reconhecíveis. Eles acabam, em muitos casos, perdendo sua imagem arquetípica e transformando-se em simples formas ou objetos decorativos, aos quais se prefere colocar em uma estante a utilizá-los no dia-a-dia. O objeto utilitário, ao tentar se transformar em "obra de arte", acaba perdendo seu significado simbólico e seu valor de uso. A arquitetura, por sua vez, transforma-se em objeto ao negar suas referências arquetípicas.

O Modernismo inicia um processo de (des)reconhecimento da forma. Durante todo o processo de civilização, que durou milênios, a função agregada ao edifício fez com que elementos como portas, janelas e colunas ganhassem um significado e um reconhecimento formal, por mais diversas que pudessem ser suas representações. Depois, os edifícios projetados para um determinado uso foram ganhando formas e significados que se tornaram tão coesos que eles passaram a representar o uso que abrigavam. Assim, dentro de uma mesma cultura ou até mesmo em culturas diferentes, passou-se a reconhecer na forma dos edifícios, a sua função ou uso: um templo era reconhecido como tal, uma igreja, um mercado, uma casa, um palácio, uma sede do poder oficial. A arquitetura moderna também rompeu com esta tradição. Dificilmente se reconhece uma igreja moderna se dela tirarmos a cruz, o campanário ou qualquer outro signo de identificação. Muitas vezes não sabemos se um edifício é residencial ou de escritórios ou se um museu é um restaurante ou qualquer outra coisa. Um bom exemplo é o Beaubourg, em Paris, que foi comparado a uma usina na época de sua construção. Todo o processo de dissociação da forma na arquitetura moderna, seja pela negação do ornamento tradicional e de seu valor simbólico, seja pela desvinculação formal dos elementos tectônicos da edificação, acabou transformando, através da crescente abstração, a obra de arquitetura em objeto, ou como diz Venturi, em ornamento.

Arquitetura x Imagem

A terceira hipótese sobre o motivo da negação do ornamento é aquela que se referencia ao problema da arquitetura como "suporte" e como "imagem". Pode-se entender as edificações como elementos simbólicos, mas também como um suporte para imagens e representações simbólicas.

⁴ VENTURI, Robert et al. *Op. cit.* p. 132.

⁵ *Ibidem*, p. 203.

A arquitetura é simultaneamente imagem e suporte para imagens criadas pelo homem. As paredes, especialmente nos templos, serviram como suporte para imagens, sejam elas pictóricas ou escultóricas. Esse processo nasceu ainda no primeiro abrigo conhecido do homem, as cavernas do paleolítico com suas pinturas rupestres. Desde então, as edificações passaram a funcionar também como suporte para esses elementos aplicados, que apesar de apresentarem uma origem simbólica, passam a desempenhar também um papel decorativo. É o caso das pinturas murais, afrescos, painéis em baixo e alto relevo, vitrais, mosaicos e grupos escultóricos ou esculturas isoladas.

A aplicação de elementos simbólicos na arquitetura não ocorre apenas nas paredes, mas também os pisos, os tetos, os telhados e mesmo os elementos estruturais funcionam como suporte para imagens. Em muitos casos houve uma contaminação entre o suporte e o elemento aplicado, produzindo-se uma fusão na qual já não se reconhece a diferença entre um e outro, entre o caráter simbólico e aquele decorativo. A necessidade de produzir e reproduzir imagens é inata ao homem e sua manifestação se dá a partir da escolha do material e do suporte adequados à sua criação e representação. A arquitetura dos primeiros tempos conferia inclusive, um caráter de durabilidade a essas imagens, que outros suportes não apresentavam. Conferia também um caráter coletivo, pois suportes como os objetos utilitários ou cerimoniais tinham um sentido restrito como meios de divulgação de imagens. Assim, durante muito tempo a arquitetura funcionou como um dos melhores meios para a representação de imagens de caráter coletivo, imagens estas que apresentavam também um caráter de informação e de comunicação.

Durante o processo de evolução humana, novos e mais adequados suportes foram sendo criados para as imagens produzidas pelo homem. Algumas manifestações dessas imagens, que necessitam obrigatoriamente de um suporte, como a pintura, libertam-se das paredes e ganham suportes autônomos: surgem assim os quadros. O papel, por sua vez, alcança o status de um meio privilegiado como suporte, possibilitando a reprodução contínua de imagens com a invenção da imprensa e da gravura. As imagens podiam, a partir de então, ganhar um caráter coletivo sem depender apenas do edifício como um suporte. Sucessivamente, novos suportes foram sendo criados e a arquitetura foi perdendo o status privilegiado como local para o abrigo e como suporte para imagens de caráter coletivo. Nesse sentido, o século XIX e o início do século XX apresentam um papel de destaque, pois é nesse período que o termo reprodução alcança grande expressão.

No mundo da velocidade, da transformação e da multiplicação feérica de imagens a arquitetura perdeu ainda mais o seu sentido de suporte e de meio para produção de imagens coletivas. Por isso, deslocada desse processo, de algum modo, ela deixa de apresentar uma de suas funções do passado e, em crise, “joga-se numa guerra” para manter seu status, perdendo-se em exageros e na profusão da aplicação de ornamentos: era o auge do Ecletismo. Era uma guerra na qual a arquitetura não podia competir em igualdade de condições estando, por isso, condenada ao insucesso. A arquitetura “veste-se” e “recobre-se” de imagens (ou ornamentos), como também lança-se nos desvarios de criar imagens grandiosas e monumentais, cujo sentido não era mais a construção, objetivo precípua de sua existência. O desenho e o projeto, instrumentos e meios para possibilitar a construção dos edifícios, ganham expressivamente, a partir do século XIX, um caráter de autonomia e passam a ser valorizados independentemente da sua função. A Academie des Beaux-Arts incentivou a produção de imagens arquitetônicas grandiosas e eloqüentes, cuja finalidade não era mais a produção de edifícios, mas sim produzir uma “frente de batalha” na guerra das imagens, uma tentativa, possivelmente inconsciente, de evitar que a arquitetura “perdesse”, definitivamente, o seu status “sagrado” de suporte e elemento primordial na produção de imagens para o homem.

Nesse contexto era natural que houvesse uma correção no rumo que a arquitetura tomava. Era natural também que esta correção tivesse como principal alvo o meio ao qual se recorria: o ornamento. Muitos motivos foram usados para justificar a condenação do ornamento mas o real motivo teria sido trazer a arquitetura para o seu papel essencial, e simultaneamente criar uma nova imagem que, liberta do passado, justificasse a sua presença e sua importância no moderno mundo da produção de imagens. O objetivo passa a ser, então, a criação de imagens tão inovadoras, inesperadas e de grande impacto visual que justificassem sua presença, em superioridade ou igualdade de condições com as demais imagens produzidas pelo homem. A arquitetura assume assim, estratégias de sobrevivência no mundo

da produção feérica de imagens. Para tal, era preciso chocar; criar objetos que se destacassem na paisagem construída das cidades; romper com o passado; criar rupturas visuais que produzissem o inesperado em um mundo fascinado pela técnica; produzir o encantamento perdido; afirmar e fazer crer que era “a arquitetura ou a revolução”,⁶ estar em voga na mídia; produzir ícones; fazer autopropaganda do arquiteto e da arquitetura como agente transformador do mundo e, finalmente, era preciso ter consciência que “o moderno não era um estilo e sim uma causa”⁷. Possivelmente os mestres do modernismo não tiveram consciência plena desse processo⁸ e, por isso, voltaram-se contra o ornamento e nele concentraram o seu ataque. Era preciso deixar claro que a arquitetura não precisava mais do ornamento, pois, se ainda precisasse, ela estaria perdendo, em grande parte o seu valor. Fazendo uma correlação com a *Las Vegas* de Venturi, pode-se dizer que, no mundo moderno “O símbolo domina o espaço. A arquitetura não é suficiente.”⁹

A eliminação do ornamento seria explicada assim, pela perda de sentido em se manter a arquitetura como suporte para imagens de caráter coletivo, quando já se haviam criado muitos outros suportes mais eficazes para tal. Supõe-se, portanto, que a escolha formal feita pelos modernistas era, de certo modo, vital para a arquitetura pois era necessário alcançar novos significados e sentidos. Esse foi um grande esforço e a crítica cabível a esse processo refere-se muito mais ao caráter radical de sua empreitada, caráter esse que foi ao mesmo tempo uma armadilha. Agora conscientes desse processo, é pois, necessário rever alguns conceitos, avaliar métodos e processos e evitar os enganos cometidos em nome da defesa de uma causa. Longe de ser contraditória com as hipóteses anteriores que explicariam a negação do ornamento, essa terceira hipótese parece, contudo, a essência desse processo. A escolha de elementos substitutos para o ornamento era natural. Por outro lado, a transformação da arquitetura em ornamento ou em objeto, segunda hipótese formulada, era uma arma, uma estratégia, associada à terceira hipótese. Resta agora, aprofundar essas idéias procurando melhor avaliá-las e submetendo-as, inclusive, às críticas e às contraposições.

⁶ Esse termo foi criado por Le Corbusier em 1924 para defender a necessidade de se implantar a arquitetura moderna nas construções e na cidade, pois só este fato poderia evitar a revolução. CORBUSIER, LE. *Por uma arquitetura*. p. 250.

⁷ “Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa” é o título do livro de Anatole Kopp, de 1985/86, no qual tenta defender a causa da arquitetura moderna como uma causa política criando, mais uma vez justificativas morais, portanto externas à arquitetura, para a expressão formal moderna.

⁸ “Nosso argumento é que esse conteúdo (o da arquitetura moderna) não flui inevitavelmente da solução de problemas funcionais, mas surgiu das preferências iconográficas não explicadas dos arquitetos modernos e se manifestou por meio de uma linguagem – várias linguagens – da forma, e que as linguagens formais e os sistemas associativos são inevitáveis e bons, tomando-se tiranias somente quando não temos consciência deles. Nosso outro argumento é que o conteúdo do simbolismo não reconhecido da arquitetura moderna atual é tolo. Estamos projetando patos (edifícios de caráter escultórico) mortos.” VENTURI, Robert et al. *Op. cit.* p. 202.

⁹ *Ibidem*, p. 40.