

Luciano Patetta²

Tradução e revisão:

Maria Helena da Fonseca Hermes

Arquiteta, doutora em História e Crítica de Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Brigadeiro Trompowsky sem número, Cidade Universitária, Rio de Janeiro, RJ, CEP 21941-901, maryufrj@yahoo.com.br

Aline Coelho Sanches

Arquiteta, doutora em Composição Arquitetônica pelo Politécnico de Milão, Politecnico di Milano, Piazza L. da Vinci, 32 - 20133, Milano, aline.coelho@mail.polimi.it

Proponho um breve *excursus* histórico sobre a noção e sobre o próprio termo de *moderno*, que são, como veremos, muito mutáveis no tempo, com interpretações frequentemente muito contraditórias.

¹ PATETTA, Luciano. La questione del moderno. Bologna: Ogni uomo è tutti gli uomini edizioni, 2008.

² Luciano Patetta nasceu em Milão em 1935. É arquiteto e professor emérito de História da Arquitetura junto ao Politécnico de Milão, no Departamento de Projeto da Arquitetura. Dirige a revista «Il disegno dell'architettura». Ocupa-se de diversas áreas da arquitetura, mas em especial do ecletismo, do Quatrocento em Milão e da arquitetura moderna. Publicou cerca de quarenta títulos e, no Brasil, tornou-se referência no estudo do ecletismo com a publicação em português do capítulo Considerações sobre o ecletismo na Europa no livro organizado por Anateresa Fabris publicado em 1987, sob o título Ecletismo na Arquitetura Brasileira. A partir dos anos 90 Luciano Patetta se destacou também como escritor de obras narrativas de grande valor entre as quais Gli angeli e l'architetto (1995) e Purgatorio (2000). Também de grande interesse para a América Latina foi a publicação de 2002, organizada pelo próprio Patetta, Architetti e ingegneri italiani ... continua próxima página

O termo *moderno* é retomado da língua latina na Idade Média (talvez adotado por Cassiodoro no VI século). Encontramo-lo improvisamente pela primeira vez na fachada de uma igreja do século XIII em Viterbo: abaixo de um mosaico está escrito "*fecit doctor Solternus modernus*". Que eles fossem dois eruditos, tanto o artista Solterno quanto o autor da epígrafe, o prova talvez o uso do latim e a adoção da técnica do mosaico, isto é, o conhecimento da língua exclusiva da cultura daquele tempo e um material decorativo muito usado em Roma e, em tempos mais recentes em Ravena e em Bizâncio. No entanto, não o sabemos com certeza. Os eruditos da Idade Média, e mais tarde os humanistas renascentistas, conheciam sem dúvidas o significado de dois termos latinos: um era *modo*, advérbio que queria dizer atual, de hoje, deste momento; o outro era *modus* que, ao contrário, mais ambigüamente queria dizer maneira, isto é, qualquer coisa que muda. É deste substantivo *modus* que derivam, não saberia dizer quando, o termo e a noção de *moda* que duram até hoje. De fato, nada é tão mutável, de breve duração e destinado a transformar-se sempre, como a moda.

O primeiro a utilizar o termo moderno em senso histórico foi Cennino Cennini escrevendo o seu Libro dell'Arte (c. 1390) uma obra fundamental para a história da pintura. Cennini percebeu que aquela pintura dos ícones com olhos arregalados e prevalentemente privada de profundidade era de todo diversa da pintura do seu tempo, isto é, aquela de Giotto, Cimabue e Duccio da Boninsegna, e se deu conta que era preciso dar uma clara definição da primeira. Nós hoje usamos chamá-la pintura bizantina, mas esse termo, bizantino, não existia ainda no tempo de Cennini, que escrevia: "*existiram os Gregos antigos – isto é, os construtores dos grandes templos da Grécia e os decoradores dos famosos vasos – e eu chamo de gregos modernos aqueles a nós mais próximos*"³. Para ele, os "gregos modernos" eram artistas grosseiros e se deveria prestar atenção a um pintor como Giotto que "transformou a arte da pintura de grego em latino e a reportou ao moderno"⁴.

Mas a questão do termo *moderno*, como quase todas as questões da crítica literária e artística, começou a se tornar problemática e interessante quando foi contraposta a outro termo. De fato, se não há contraposição as polêmicas não são interessantes. Portanto, o termo *moderno* se tornou importante e problemático quando apareceu o termo *antigo*, ou ainda quando vieram a se precisar a categoria e a concepção do antigo. O *moderno*

continuação da nota 2... in Argentina, Uruguay e Paraguai. Em 2004, Patetta fez a apresentação da publicação *Italianos en la Arquitectura Argentina*, livro organizado por Ramón Gutiérrez, no Cedodal.

3 “C'erano i Greci antichi e io chiamo greci moderni quelli a noi più vicini”.

4 “Rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e la ridusse al moderno”.

5 [n. t.] Capriccio: s.m. vontade repentina e extravagante, desejo. Il Nuovo Dizionario Italiano Garzanti, 1984.

6 “Che si ispiravano a novità senza senso e stravaganti anziché ai criteri largamente sperimentati nelle opere migliori”.

7 “A me sollevano piacere questi moderni, ma poi ch'io ho cominciato a gustare questi antichi, mi son venuti in odio quelli moderni”.

8 Em português: godos.

9 [n.t.] Bottega: s.f. pequena oficina onde trabalham os artesãos. Il Nuovo Dizionario Italiano Garzanti, 1984.

10 “Brunelleschi è il primo architetto moderno. Prima di lui c'erano i Tedeschi che ora noi diciamo moderni”.

11 “Conoscere gli edifici antichi dalli moderni o li più antichi dalli meno antichi”.

12 “Tre maniere di edifici in Roma... i buoni antichi, quelli dei gotti e quelli dei moderni. Li edifici del tempo dei gotti erano privi d'ogni grazia, senza maniera alcuna, dissimili dalli antichi e dalli moderni”.

13 “Proximi alla maniera dell'i antichi, come si vede per molte belle opere di Bramante”.

14 “Nel secolo nostro la buona architettura ha cominciato a fiorire”.

15 “Di questi moderni tempi”.

então se transformou em uma contraposição formal e ideológica da renascença do antigo, e isto apareceu na cultura literária e filosófica com o Humanismo, na arte e na arquitetura com o Renascimento.

Leon Battista Alberti, que embora tendesse a manter-se longe de polêmicas, nas páginas de seu tratado *De reaedificatoria* (1452 e anos seguintes) recordando ter estudado atentamente, medido, desenhado e levantado os antigos monumentos de Roma, os contrapunha às invenções a *capriccio*⁵ que via surgir nas cidades, segundo a prática dos últimos arquitetos tardo góticos, mas “que se inspiravam em novidades sem sentido e extravagantes em lugar dos critérios largamente experimentados nas obras melhores”⁶. De forma mais agressiva, Filarete precisava no seu *Trattato di Architettura* (1462-64): “Eu costumava gostar desses modernos, mas depois que eu comecei a apreciar os antigos eu vim a odiar os modernos”⁷. Era um ataque ao empirismo dos mestres milaneses (com os quais ele estava sempre em desacordo, fosse no canteiro do *Duomo* ou naqueles do *Castello* e do *Ospedale Maggiore*) cuja praxe sem regras gramaticais e sintáticas das Ordens clássicas lhe parecia como “uso moderno... atitude prática... Maldito seja aquele que a encontrou! Creio que não fosse senão gente bárbara”. O passo dado por Filarete era importante porque introduziu para a arte e a arquitetura um juízo negativo sobre os bárbaros que haviam destruído Roma e a sua cultura, juízo que a historiografia sucessiva faria próprio, cunhando o termo de *goti*⁸ e *gótico*, identificando dessa forma aqueles que fizeram a Itália e a Europa caírem na “escuridão” da longa Idade Média. Para Filarete havia uma clara ruptura entre os que trabalhavam seguindo o empirismo das *botteghe*⁹ tradicionais e artesanais e quem estava operando uma transformação decisiva na concepção e no projeto arquitetônico, fundada no desenho e nos levantamentos dos edifícios, no conhecimento da antiguidade e dos ensinamentos contidos no Tratado de Vitruvius. Tudo isso estava ausente no último estágio do Gótico (aquele que precedia o Renascimento) que possuía naturalmente grandes qualidades de invenção na decoração e no virtuosismo tecnológico, que Filarete não conseguia ou não queria apreciar.

Por volta de 1470, Antonio di Tuccio Manetti, na biografia de Filippo Brunelleschi, não tinha dúvidas quando afirmava: “Brunelleschi é o primeiro arquiteto

moderno”. Antes dele, no *Trecento* florentino, havia os *Alemães* – isto é, mais uma vez os bárbaros góticos – “que agora denominamos modernos”¹⁰. Manetti, portanto, queria distinguir entre a modernidade positiva, ou ainda “revolucionária” de Brunelleschi e aquela plena de defeitos da tradição tardo medieval.

Foi no início do *Cinquecento* que se procurou retirar do moderno a conotação negativa de instabilidade, de contínua mutação no tempo também como “a *capriccio*” para colocá-lo em uma relação criativa com a herança dos antigos e, em particular da arquitetura romana, que correspondia então à concepção de uma “estabilidade” clássica. Na *Lettera a Leone X* (c. 1515) Rafael levantava o problema do aprofundamento do conhecimento da antiguidade, “conhecer os edifícios antigos a partir dos modernos ou os mais antigos daqueles menos antigos”¹¹. Havia, de fato “três maneiras de edifícios em Roma... os bons antigos, aqueles dos góticos e aqueles dos modernos. Os edifícios do tempo dos góticos eram privados de toda graça, sem maneira alguma, diferentes daqueles antigos e dos modernos”¹². Mas estes últimos, segundo Rafael, estavam se tornando próximos “da maneira dos antigos, como se vê em muitas obras de Bramante”¹³. A geração de Rafael, de Baldassare Peruzzi e de Sebastiano Serlio estava convencida que as obras de Bramante em Roma tinham quase alcançado a alta qualidade daquelas dos antigos e que então existia uma modernidade em grau de fazer renascer a grande arquitetura. Não por acaso Serlio no seu tratado *I Sette Libri Dell'Architettura* (1537 e anos seguintes) colocava o *tempietto bramantesco* de S. Pedro em Montorio, a planta de S. Pedro e o projeto do *Cortile del Belvedere* ao lado dos grandes monumentos romanos, como prova de que “no nosso século a boa arquitetura começou a florescer”¹⁴. Serlio introduzia no tratado uma tabela com as cinco Ordens da arquitetura: toscana, dórica, jônica, coríntia e compósita, precisando os desenhos e as proporções dos pedestais, das bases, dos fustes, dos capitéis e dos entablamentos. Pretendia com isso sugerir aos seus contemporâneos as regras da linguagem antiga segundo um “tratadista” moderno, mas sobretudo insistir que a nova arquitetura “destes tempos modernos”¹⁵ deveria se fundar numa normativa e não ser como aquele gótico tardio anômalo, isto é, apresentar altos pilares sem proporção, ausência de relações proporcionais

entre as partes, desordem distributiva e caprichos decorativos e tipológicos.

É interessante comparar a produção arquitetônica dos protagonistas do Renascimento entre o *Quatro* e o *Cinquecento* com aquela gótica tardia que persistia desde longo tempo na Lombardia, em Veneza, em Siena e, naturalmente nas cidadezinhas para além dos Alpes: de um lado o ideal de uma arquitetura construída sobre um preciso repertório tipológico e sob o controle dos sistemas de proporção e da técnica da perspectiva, de outro lado uma sucedânea de invenções estruturais, abóbadas em forma de “estrela”, abóbadas com membros em forma naturalística (ramos e folhagens), bizarras formais, anárquica colaboração criativa entre as artes, pintura e escultura, com a colocação nas frentes dos edifícios de invenções sempre novas de emblemas heráldicos, guirlandas, elementos zoomórficos e antropomórficos por vezes na forma de um verdadeiro agregado confuso, mas sobretudo com a finalidade de tornar dificilmente reconhecível as estruturas portantes na complexidade formal dos organismos.

O balanço histórico sobre a evolução das artes e da arquitetura com uma primeira capacidade crítica e reflexão específica se deu em 1550 e em 1568 com as duas edições da *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* de Giorgio Vasari. Ele confirmava e tornava, podemos dizer, “oficial” o fato que existia uma “boa maneira moderna”¹⁶ e que Brunelleschi tinha sido o seu “inventor que redescobriu as medidas e as proporções dos antigos”¹⁷. Vasari acreditava mesmo que “foi logo regra da arquitetura o modo de medir as antiguidades, observando as plantas dos edifícios antigos para as obras modernas”¹⁸. Existia, para Vasari, “uma terceira maneira que nós gostaríamos de denominar moderna (depois daquela pioneira da geração de Giotto e daquela do Quatrocento) à qual o início foi dado pelas obras de Leonardo... o moderno sim glorioso”¹⁹. Mas ele ia além, sustentando que Giulio Romano havia superado Apelle e Vitruvio “vencidos pela sua maneira que foi sempre antigamente moderna e modernamente antiga”²⁰; e após isso sustentava que “Rafael chegou à perfeição mas Miguelangelo supera e vence estes mesmos famosíssimos antigos sendo o único que triunfa sobre aqueles”²¹.

Vasari pensava então que a modernidade poderia “fazer sem dúvida coisas maiores e muito melhores

que os antigos nunca teriam feito”²². Naqueles mesmos anos Andrea Palladio, nos *Quatro Libri Dell'Architettura* (1570) como conclusão de uma esplêndida carreira de arquiteto moderno com funções civis concretas, ilustrava suas obras em continuidade ideal com o passado clássico como “construções belas e cômodas”²³. Assim, juntando às qualidades estéticas um parâmetro novo, a comodidade, tão ao gosto dos seus comitentes de patrícios vênéticos, práticos e cautelosos nos gastos, ele deu início a concepções muito complexas, que se desenvolveriam como veremos no curso de três séculos de modernidade.

Apenas cinquenta anos mais tarde, em 1620, Alessandro Tassoni, que era um literato, se unia a favor dos contemporâneos escrevendo: “os modernos inventaram coisas que os antigos teriam tido como impossíveis”²⁴ e em 1631 o holandês Salomon di Bray publicava o primeiro livro sob o título *Arquitetura Moderna*. Era a antecipação daquela *querelle des anciens et des modernes*²⁵ que via contrapostas, na França, as teses antiquistas daquelas modernistas. No século XVII, orgulhoso do seu progresso no campo científico (se pensarmos na medicina, na física e na astronomia desenvolvida por Galileu), sob um olhar sem preconceitos publicavam-se obras sob o título de *Parallèle* entre as obras dos antigos e aquelas dos contemporâneos, confirmando que a imitação era ainda necessária, mas que muitas novidades deveriam fazer parte da projeção moderna. A *querelle* via confrontarem-se as figuras de maior projeção em Paris por volta de 1660, François Blondel, arquiteto e docente na Academia e os irmãos Charles e Claude Perrault, o primeiro literato, e o segundo médico e arquiteto, autor, dentre outras coisas, da nova fachada do Louvre (1664). Nas radicalizações típicas de toda polêmica, Blondel acabou por se tornar o apoiador de uma abstrata, supra histórica, absoluta e imutável perfeição da antiguidade clássica, e os Perrault, ao invés disso, tornaram-se o sustentáculo de um aperfeiçoamento evolutivo das formas arquitetônicas, reivindicando a liberdade dos juízos sobre o passado e a necessidade de adaptar os ensinamentos dos antigos às exigências modernas. Por outro lado, também a beleza e as proporções das Ordens não eram absolutas para os Perrault, mas sim determinadas pelos usos e pela tradição. Por outro lado, para as gerações de arquitetos franceses do Seicento as Ordens cessavam de ser o fundamento essencial da arquitetura, ao lado de

16 “Buona maniera moderna”.

17 “L’inventore, che ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi”.

18 “Fu dunque regola dell’architettura il modo di misurare le antichità, osservando le piante degli edifici antichi per le opere moderne”.

19 “Una terza maniera che noi vogliamo chiamare moderna cui diedero principio le opere di Leonardo... il moderno si glorioso”.

20 “Vinti dalla maniera di lui che fu sempre anticamente moderna e modernamente antica”.

21 “Raffaello ha raggiunto la perfezione... ma Michelangelo supera e vince gli stessi famosissimi antichi e unico trionfa di questi”.

22 “Fare senza dubbio cose più grandi e molto migliori che non fecero mai gli antichi”.

23 “Fabbriche belle e comode”.

24 “I moderni hanno inventato cose che gli antichi avrebbero tenuto impossibili”.

25 A querela dos antigos e dos modernos.

26 "La distribution, la belle ordonnance, la solidité, la salubrité et la commodité".

27 Bom gosto.

28 "Chi segue gli altri non gli va innanzi... Non mi sarei mai posto a questa professione col fine d'esser solo copista".

29 "L'architettura molte regole le cambia, le lascia, ed infine contraddice le medesime. (...) Gli ingegnosi e celebri architetti moderni... variano le simmetrie e sperimentano diverse proporzioni".

30 "Tra i modi di costruire le volte degli antichi e dei moderni, è preferibile imitare questi ultimi".

31 "Gli Antichi sono fuori causa... ai maestri italiani del XV e XVI secolo, e sopra di tutti il grande Palladio, dobbiamo essere debitori... Questa collezione consentirà un paragone con i migliori dei Moderni...".

32 "Niuna cosa metter si deve in rappresentazione che non sia anche veramente in funzione".

33 "Non poche sono le pratiche da criticare così da' moderni come dagli antichi".

34 "L'architettura è fondata sul necessario... e su principi costanti, generali, inflessibili, provenienti tutti dalla ragione. Ogni pezzo dell'architettura deve contribuire alla comodità e alla solidità".

35 "Il mettere ordine nello spazio è l'unico compito che spetta all'architetto".

36 "Per concezione, ordinanza e varietà è opera in questo genere unica e superiore a quanto mai fu ideato e fatto da Greci e Romani".

novas exigências: "a distribuição, a bela ordenação, a solidez, a salubridade e a comodidade"²⁶. A estas se juntará muito rapidamente outra exigência colocando em crise a incondicionalidade do classicismo, o *bon gout*²⁷, tão caro aos novos comitentes. Na *querelle* eram naturalmente enrijecidas as posições: a Academia parecia querer sustentar que os antigos eram inigualáveis e que ocorria fundar a didática sobre seus modelos, e os seguidores dos Perrault sustentavam que os antigos eram apenas para se admirar, não para se venerar, e que estudando a fundo todas as obras poder-se-ia descobrir não poucos defeitos. Todos os modernistas acreditavam que o seu século, o XVII, era melhor que aqueles do passado pela sua civilização e produção cultural: a idade de Luís XIV era superior àquela de Augusto!

Importante mencionar neste momento as idéias de dois nossos grandes protagonistas do *Seicento*, Francesco Borromini, arquiteto decididamente irreverente no confronto dos antigos que no seu Tratado escrevia: "Quem segue os outros não vai para a frente... não me teria jamais colocado nessa profissão para ser apenas um copista"²⁸; e Guarino Guarini que em *L'Architettura Civile* (1685) precisava: "A arquitetura modifica muitas regras, as esquece e por fim contradiz as mesmas. (...) Os engenhosos e célebres arquitetos modernos... variam as simetrias e experimentam diversas proporções"²⁹. Enfim, o arquiteto inglês Christopher Wren, o autor da catedral de São Paulo em Londres (1672 e anos seguintes) considerando também as experiências construtivas góticas e as obras mais recentes, era curto e grosso: "entre os modos de construir as abóbadas dos antigos e dos modernos, é preferível imitar estes últimos"³⁰.

O *Settecento*, também na primeira metade do século ainda dominado pela produção tardo barroca e rococó, sustentava (por exemplo com Jean Louis de Cordemoy, Germain Boffrand e Charles E. Briseux) a afirmação não apenas do *bon gout* mas do *gout moderne*, esse fundado sobre as últimas conquistas de comodidade e de simplicidade, abandonando por vezes até a adoção das Ordens clássicas, isto é, colocando em crise a longa tradição do Vitruvianismo. Briseux publicava um texto substancialmente fundado sobre critérios práticos do bem construir para diversas necessidades, *L'architectures moderne* ou *l'Art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes* e Jacques

François Blondel junior propunha uma coleção de exemplos sob o título *De la distribution des Maisons* (1738). Ainda mais categórico foi o arquiteto inglês Colen Campbell quando escrevia no *Vitruvius Britannicus* (1717): "Os Antigos estão fora de causa... aos mestres italianos do XV e XVI século, e acima de todos ao grande Palladio, devemos ser devedores... Esta coleção consentirá uma comparação com os melhores dos Modernos."³¹

O *Settecento* reformista e iluminista tentou refundar *ex novo* a questão do moderno e da modernidade, partindo de uma *tabula rasa* que envolvia formas e significados, tradições milenares e as próprias concepções das artes e, especificamente, da arte de construir. Marc-Antoine Laugier, sugerindo o retorno do arquétipo da cabana primitiva, cancelava de fato a imitação e o uso habitual das Ordens como êxitos do processo que vai de Vitruvío ao Renascimento, Carlo Lodoli pregava um funcionalismo radical, dizendo: "nenhuma coisa meter se deve em representação que não esteja também verdadeiramente em função"³², Andrea Memmo pensava que nada pudesse ser subtraído ao exame da razão, Francesco Algarotti escrevera: "não poucas são as práticas a se criticar tanto dos modernos quanto dos antigos"³³. Ao fim do século Francesco Milizia sentenciava: "a arquitetura está fundada sobre o necessário... e sobre princípios constantes, gerais, inflexíveis, provenientes todos da razão. Cada peça de arquitetura deve contribuir à comodidade e à solidez"³⁴. Obviamente a nova cultura, sustentada antes pelos filósofos e intelectuais que pelos artistas e os arquitetos, tornou mais complexa a relação entre moderno e antigo: basta considerar o purismo e a exaltação dos sólidos geométricos nas obras da geração de Ledoux, Boulée e Durand. Aqui estão duas passagens emblemáticas do pensamento dos arquitetos daquela época. Escrevia Jean N. Durand: "o colocar ordem no espaço é a única tarefa que compete ao arquiteto"³⁵; Giovanni Antolini apresentava assim o seu projeto para o Foro Bonaparte em Milão (1801): "por concepção, ordenança e variedade é uma obra deste gênero única e superior a quanto nunca foi ideado ou feito por Gregos e Romanos"³⁶. Escreveria mais tarde no *Dizionario Storico di Architettura* (1832) Quatremère de Quincy: "O erro no qual caíram os modernos foi sempre aquele de confundir, especialmente em arquitetura e em relação ao antigo, a idéia de imitar com a outra de copiar... A verdadeira maneira de imitar os antigos consiste

37 "L'errore in cui caddero i moderni fu spesso quello di confondere, specialmente in architettura e in rapporto all'antico l'idea di imitare con l'altra di copiare... La vera maniera di imitare gli antichi consiste nel penetrare bene lo spirito e le ragioni delle loro opere".

38 "Quello ogivale è l'unico stile adatto per i lavori moderni".

39 "Le città in cui le case sono per la maggior parte antiche sono belle e romantiche, mentre quelle moderne sono brutte e volgari".

no penetrar bem o espírito e as razões de suas obras".³⁷

Concluo relembando as diferentes hipóteses subjacentes à identificação dos limites da chamada "arquitetura moderna", título, como se sabe, de um grande número de publicações, mas também título oficial de cursos universitários. Uma primeira hipótese vê a arquitetura moderna se iniciar com o Renascimento, com Brunelleschi, figura nova de arquiteto com plenas responsabilidades, dotada de uma personalidade bem precisa (como resulta de *La Vita*, escrita por Vasari) e com uma linguagem individual bem reconhecível, tanto que foi imitado por mais de uma geração de arquitetos do *Quattrocento*. Confirmam esta hipótese seja uma nova clientela (Cósimo e Lorenzo de Médici, Federico da Montefeltro, Ludovico il Moro, papa Nicolau V, etc.) em direta relação cultural com seus artistas e arquitetos, seja o renovar-se da sociedade mercantil e da gestão política das cidades, seja, enfim, a incidência sobre tudo isto dos humanistas literatos, filósofos e matemáticos.

Uma segunda hipótese vê a arquitetura moderna se iniciar com a crise do tardo barroco e do rococó, os estilos da aristocracia, das Cortes e da Igreja, substituídos pelos novos pressupostos nascidos do Iluminismo e nos âmbitos da *Enciclopédia*, alimentados pelo reformismo da classe burguesa até a revolução francesa e às idéias republicanas da primeira idade napoleônica. Dos projetos do racionalismo e funcionalismo tardo *settecentesco* às propostas "revolucionárias" de Ledoux e Boullée, até o neo-grego e neo-romano como mitos do antigo e *exemplum virtutis*, a modernidade surge indubitavelmente como uma ruptura clara com o passado, mesmo quando alguns arquétipos continuam a comparecer, o *Pantheon*, o templo grego, a pirâmide, a coluna isolada, o arco triunfal. Esta segunda hipótese permite acolher também uma forte renovação urbana e o incremento na produção dos serviços públicos.

Uma terceira hipótese vê a arquitetura moderna se iniciar com a decisiva renovação tecnológica da engenharia do *Ottocento*, consistente no uso da gusa, do ferro e do cimento armado nas construções. Também a edílicia caiu no mito do progresso, assim como cultivado pela burguesia empreendedora e celebrado nas *Exposições Universais*, nas quais a

nova tecnologia podia mostrar as suas grandes potencialidades. No século da ferrovia, da indústria e das grandes pontes e pavilhões em ferro e vidro, se renovava também a tipologia da habitação, se afinavam os instrumentos normativos de controle do desenvolvimento das cidades e se redigiam planos reguladores. A historiografia e a teoria da arquitetura eram atravessadas de polêmicas inflamadas por claras contraposições: os neogóticos "modernistas" eram favoráveis à adoção visível das estruturas metálicas ("*aquele ogival é o único estilo adequado aos trabalhos modernos*"³⁸ escrevia A.W.M. Pugin em 1841) enquanto os acadêmicos e classicistas tendiam a defender a tradicional ligação com os estilos históricos. Mas havia também uma contraposição entre aqueles que eram críticos em relação a uma modernidade ligada a um discutível "progresso", (como, por exemplo, A.W.N. Pugin, John Ruskin, William Morris e Gilbert Scott) e quem era otimista e julgava positivamente as novidades de seu próprio tempo (como por exemplo Viollet-le-Duc, Camillo Boito e César Daly). Gostaria de recordar uma observação crítica de Morris: "*As cidades nas quais as casas são em sua maior parte antigas são belas e românticas enquanto aquelas modernas são feias e vulgares*"³⁹. Os historiadores que sustentam esta hipótese desenvolvem a análise da arquitetura junto ao estudo da política, o socialismo e o liberalismo, e dos movimentos da classe operária que habitava e trabalhava nas periferias das cidades industriais.

A última hipótese vê a arquitetura moderna nascer, a começar pelo *Art Nouveau*, com as assim chamadas vanguardas históricas, o Futurismo, o Cubismo, o Abstracionismo, o Neoplasticismo e o Expressionismo, sem inibições em confronto com o passado. Obviamente tem os seus pioneiros (Louis Sullivan, a Escola de Chicago, Victor Horta, o Modernismo catalão, Otto Wagner, que publicou o texto *Moderne Architektur*, 1896) e os seus mestres Adolf Loos, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, etc. Definindo este momento entre *Otto* e *Novecento* a arquitetura moderna (e também o Movimento Moderno) confirma a sua estabilidade, transformando em história um fenômeno de limites mais que claros. O que vem depois, e que produz tanto de outra literatura histórico-crítica, é a arquitetura contemporânea, cuja característica é de representar até agora um processo em andamento, em constante mutação e ainda à espera da fatal seleção de sua importância e qualidade.

Referências bibliográficas

COLLINS, Peter. *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, Milano, 1973.

FORSSMAN, Erik. *L'eclissi del Vitruvianesimo*, in *Dorico, ionico e corinzio nell'architettura del Rinascimento*, Bari, 1973.

GARIN, Eugenio. *La cultura del Rinascimento*, Bari, 1973.

PATETTA, Luciano. *Breve excursus storico sul termine di "moderno"*, in *Aspetti del moderno. Scritti in onore di Eugenio Gentili Tedeschi*, Firenze, 1992.

_____. *Storia dell'architettura. Antologia Critica*, Milano 1975, nuova edizione Milano 2007.

RYKWERT, Joseph. *I primi moderni, dal classico al neo-classico*, Milano, 1986.