

EVADING  
THE  
DILEMMA  
OF  
ENCOURAGING

# POR UMA DESCANONIZAÇÃO DOS MODELOS OCIDENTAIS MODERNOS DE CORPO NA ARQUITETURA (NA DOBRA COM A DANÇA)



CLARA PASSARO

Laboratório Urbano,  
PPG-AU/UFBA

*Nos muitos passos na operação da transferência simbólica do corpo para arquitetura, a primeira é o relacionamento estabelecido entre homem e natureza através da noção entre harmonia natural e perfeição. Homem é apresentado como tendo os atributos de perfeita proporção natural. Ademais, a relação analógica entre arquitetura e o corpo humano parece segurar que as leis naturais de beleza e natureza são transferidas para a arquitetura. O corpo se transforma em um mediador, um tipo de conversor.*

Diane Agrest, 2003, p. 360, tradução nossa.

*Este ideal de proporções baseado no homem-macho-ariano tem sido a referência como padrão e justificativa das proporções e, para tanto, da beleza chegando ao século XX como Modulor proposto por Le Corbusier e sistema de medidas de Ernst Neufert.*

Zaida Muxi, 2018, p. 31, tradução nossa.

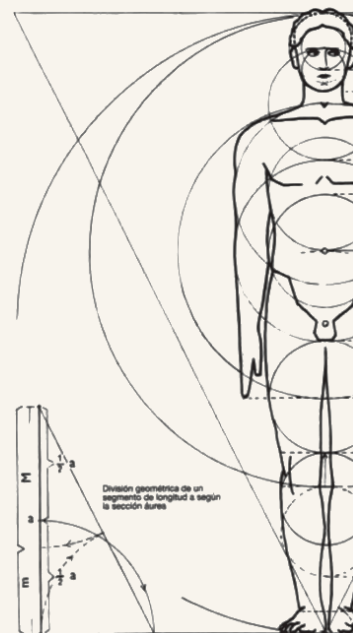
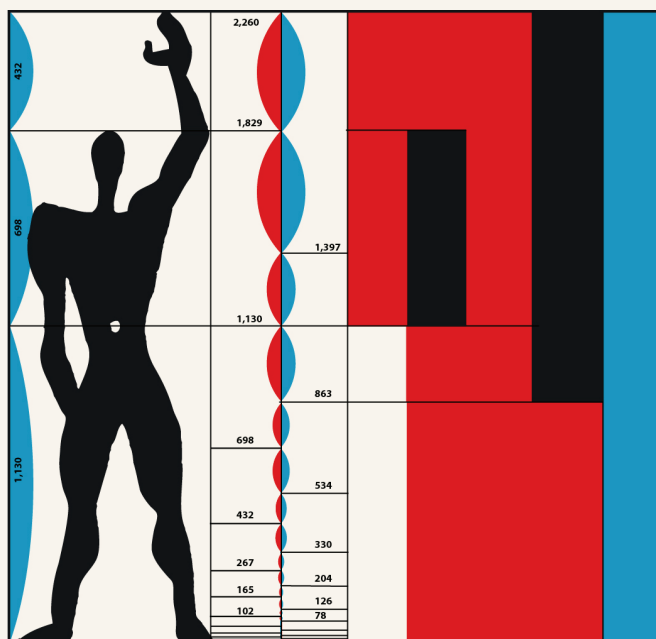
## MODULOR, NEUFERT E O SISTEMA DE NOTAÇÃO DE LABAN COMO CÂNONES NA RELAÇÃO CORPO-ESPACIALIDADE

*De que maneira os arquitetos, urbanistas, designers e dançarinos vêm historicamente elaborando conhecimentos, concepções e formas de olhar para o corpo na relação com a espacialidade que desenham? De que modo estas compreensões de corpo refletem, historicamente, nas formas de pensar a arquitetura, a dança e a cidade? Um mergulho nestas perguntas nos leva de imediato encontro com três importantes obras que são notáveis referências para a formação e atuação dos arquitetos e dançarinos.*

No caso dos arquitetos, são obras que propõem a inclusão de ferramentas para modernizar a atividade projetual deste profissional e, para isso, realizam uma busca pela unificação de referências padrão de medidas corporais que possam ser utilizada como instrumentação prática e direta para o dimensionamento dos espaços projetados.

Estamos falando do Modulor,<sup>1</sup> um sistema de proporções humanas criado pelo francês Le Corbusier (1887-1965) – arquiteto moderno mundialmente legitimado, reconhecido e afamado. Este sistema de proporções foi tornado público através de dois livros: *O Modulor* (1950) e *Modulor 2* (1955).<sup>2</sup> Ele é um instrumento que visa, principalmente, a unificação e universalização das medidas a fim de substituir, no mundo das construções, as duas medidas mais usadas mundialmente: o pé-polegada e o metro. Sua principal intenção é normalizar e universalizar a produção arquitetônica mundial com base nesse “instrumento de medida para a pré-fabricação” (LE CORBUSIER, [1950] 2010, p. 62).

O Modulor organiza uma série de medidas de proporções baseadas na série de Fibonacci<sup>3</sup> (que se inicia no zero e acaba no infinito) e nas medidas do corpo de um homem de 1,83 metro de altura.<sup>4</sup> Este homem, representado em desenho como o “modulor”, tem medidas proporcionais que se inserem em dois quadrados e tem, além da altura de 1,83 metro, mais dois importantes pontos em evidência: o plexo solar (a 1,13 metro) e a altura de um braço levantado (que chega a 2,26 metros).

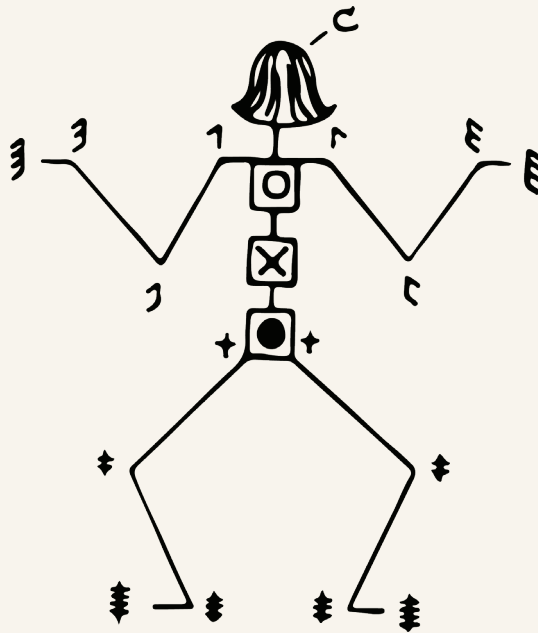
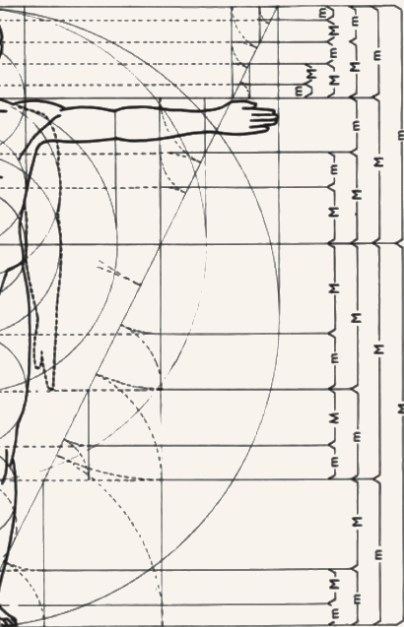


A outra obra estudada é um manual construtivo que reúne dimensionamentos, normas e prescrições para recintos, edifícios, instalações e utensílios<sup>5</sup> e tem como parâmetro principal algumas dimensões e proporções padronizadas do corpo humano. Esse manual foi criado pelo arquiteto Ernst Neufert (1900-1986) e sistematizado no livro *A arte de projetar em arquitetura*, cuja primeira edição alemã é de 1936. O livro é uma referência bibliográfica bastante utilizada em muitas faculdades de arquitetura e urbanismo no Brasil,<sup>6</sup> além de obra bastante reconhecida internacionalmente<sup>7</sup> e da qual já foram vendidas, dentre as várias edições em dezoito idiomas diferentes, mais de um milhão de cópias.<sup>8</sup>

Figura 1. O Modulor. Fonte: Le Corbusier, 2010, p. 53.  
 Figura 2. O Homem. Fonte: Neufert, 1998, p. 19.  
 Figura 3. A Figura Humana na Labanotation. Fonte: <https://bit.ly/labnotation>.

Desde as primeiras edições brasileiras, na década de 1970, a multiplicação de vendas e acessos e a grande notoriedade deste manual vem colaborando para firmar bases para o fortalecimento de estudos antropométricos nos ensinamentos dentro das faculdades de arquitetura.<sup>9</sup> Neufert foi uma figura importante no movimento pela normalização ocorrido na Alemanha nas décadas de 1920 e 1930. Nessa parceria, a “Comissão de Normas da Indústria”<sup>10</sup> alemã assinou o prefácio para a primeira edição, apoiando a publicação do livro que teve um papel importante na divulgação da normalização organizada.

Estas duas obras de referência para os arquitetos foram criadas em um contexto europeu de modernização das cidades através da



industrialização dos meios de produção, da vida urbana, dos bens e dos padrões de consumo. São características da França e da Alemanha na primeira metade do século XX, depois da Primeira Guerra Mundial, em que se urge a reconstrução das cidades destruídas, ao mesmo tempo em que muitas capitais europeias ainda pulsam economicamente.<sup>11</sup> A guerra e suas devastações são vistas por muitos como a possibilidade de implementação do “novo”.

Neste sentido, estas propostas de instrumentação trazem firmemente a ideia de ter como referência primordial um corpo estandardizado para que sejam pensados e construídos os espaços de forma normalizada e homogênea, incentivando uma construção taylorizada, a fim de alavancar a industrialização da construção civil.

É de extrema importância salientar aqui que duas obras-referência foram ganhando legitimidade e ampla disseminação dos discursos a ponto de se tornarem referências muito acessadas por estudantes, professores e profissionais no Brasil, na atualidade. Embora haja, atualmente, algumas críticas já tecidas sobre a utilização destas referências (inclusive com propostas alternativas dentro dos ateliers de projeto) – principalmente por seu caráter de exclusão de corpos que não “cabem” dentro de padrões de medidas que pretendem ser universais – cabe dizer que não existem ainda pesquisas acadêmicas ou maiores aprofundamentos teóricos que tragam críticas ou questionamentos à excessiva adoção destas figuras como padrão construtivo.

210

Visando a transbordar barreiras interdisciplinares e dando seguimento às investigações com uma complexificação da abordagem da relação entre corpo-espaço na arquitetura, seguimos ampliando nosso campo disciplinar para a dança. Para isso, encontramos com uma importante figura de representatividade cujo pensamento tem sido bastante central no ensino e pesquisa dentro das disciplinas da Dança e do Teatro: Rudolf Laban (1879-1958).<sup>12</sup>

Assim como Le Corbusier e Ernst Neufert, Rudolf Laban produziu intensamente na primeira metade (e no começo da segunda metade) do século XX, em um momento específico europeu de intensa transformação, no entre-guerras e durante a ocupação da ditadura nazista na Alemanha que se expandia. Na década de 1920, Laban desenvolveu com alguns parceiros um sistema de notação e registro do movimento do corpo humano com vistas a ser utilizado como descrição do movimento, relacionando quatro intensidades: Corpo, Espaço, Forma e Esforço. Esse sistema retrata tanto modelos espaciais, padrões temporais, o plano do chão, partes do corpo e inclui um uso tridimensional do espaço.

Propomos como terceiro instrumento disparador, ousando uma aproximação com a dança moderna, o sistema de notação de movimentos criado por Rudolf Laban. Para isto, enfocamos a diferença entre este sistema de notação de movimentos criado por ele e desenvolvido principalmente no livro *Domínio do movimento* (LABAN, [1950] 1978) e as posteriores apropriações deste conhe-

cimento produzido: a Cinetografia Laban (*Kinetography Laban*) e a Labanotação (*Labanotation*) – estas foram criadas em separado, entre as décadas de 1930 e 1950, a partir daquele primeiro trabalho.<sup>13</sup>

Os estudos de Laban que deram origem a Labanotação e a Cinetografia Laban apresentam um desejo de sistematização em movimentos de corpos universais e universalizantes que o aproxima de Le Corbusier e Neufert e de um movimento específico e situado neste lugar e contexto histórico. Eles se destacam com forte reverberação para esta pesquisa a partir do momento que ele realiza a busca por padrões de movimento que sejam possivelmente lidos, reconhecidos e dançados por todos e qualquer um.

Além disso, o sistema de notação se faz importante aqui nesta pesquisa também por um segundo aspecto de comparação com nossos outros dois interlocutores: há uma proposta de aprofundamento dos planos bidimensionais do corpo propostos pelos arquitetos, incluindo além dos planos vertical e horizontal, o plano sagital – avançando minimamente em direção a uma tridimensionalidade que abarca o movimento destes corpos estudados e a sua relação com o espaço ocupado.

Sua presença nos provoca uma importante reflexão sobre a bidimensionalidade dos corpos e proporções pensadas pelos arquitetos – e, conseqüentemente, sobre o corpo como o principal referencial das medidas espaciais. Faz-nos ver que os arquitetos refletem um espaço pensado de forma extremamente cartesiana e demasiadamente desconectada das possibilidades de movimentos de um corpo.

211

Mesmo assim, a proposta de leitura da relação corpo-espaço proposta pelo sistema de Laban é considerada, por muitos dançarinos, “estrangulante” e enrijecida. Mesmo não sendo mais uma obra usada pelos dançarinos como instrumento ou referência para a dança, *Domínio do movimento* tem sido, ainda atualmente, leitura obrigatória nas disciplinas de Teoria da Dança em meio aos processos de formação de dançarinos nas Escolas de Dança aqui no Brasil.

## O QUE SIGNIFICA, A FUNDO, COLOCAR EM CHEQUE ESTES CÂNONES?

*“Apesar das inúmeras críticas ao funcionalismo e racionalismo exacerbados do urbanismo moderno, as bases metodológicas modernas sobre as quais se consolidou o campo disciplinar do urbanismo ainda não foram plenamente questionadas. (...) Defato, em boa parte dos cursos de graduação em arquitetura e urbanismo no Brasil, essas bases, herdadas do século XIX, continuam operantes e parecem não ter sido ainda suficientemente problematizadas”* (JACQUES e ROSA, 2017, p. 184).

A aposta por trazer de maneira crítica especificamente estes três objetos de pesquisa que relacionam corpo e espaço aparece da urgência contemporânea em “desatar alguns nós” que ainda conectam fortemente o tecer projetual com uma compreensão estática do corpo. Ou melhor, a compreensão de um corpo

universal e genérico. A primeira afirmação desta pesquisa que vem desde um conhecimento interdisciplinar e do contato com a dança (e que começa a aliviar nossos corações): *corpo é diferença e singularidade*.

Estamos ainda vivendo, de acordo com Iazana Guizzo (2019, p.15), “um modo colonial e patriarcal de produzir nossas cidades”. É possível tecer uma relação estreita entre os métodos cartesianos de projeto com um conhecimento estático e muito pequeno sobre as complexidades e possibilidades do corpo que o habita, e para o qual projetamos – “As bases coloniais e patriarcais nos quais foram consolidados nossos métodos de concepção de projeto podem e devem ser desestabilizadas, questionadas, postas em cheque” (GUIZZO, 2019, p. 20).

Desta forma, estudar a criação e concepção dessas três obras de referência, que apresentam entre si uma proximidade geográfica e temporal (França e Alemanha na primeira metade do século XX) e também a circulação dessas ideias ditas pioneiras na afirmação dos ideais modernos na arquitetura, no design, no urbanismo e na dança, significa adentrar uma relevante problematização: a chegada no Brasil, e com *ampla adesão*, de referências canônicas europeias como ideias afirmadoras de um movimento nas artes que é claramente excludente – por não considerar, na sua idealização, a ampla diversidade de corpos e as possibilidades de existências-outras, de outras cosmologias.

212

A maneira pela qual estas referências de corpo acessam as Faculdades de Arquitetura e Dança no Brasil, na América Latina e em outras partes do mundo devido à forte internacionalização destas três obras de referência, aponta para um caminho já conhecido: a inclinação para mais uma utilização sem contextualização ou questionamentos de referências ocidentais que, na sua base, pontuam para a afirmação de um pensamento unitário em detrimento de uma diversidade de conhecimento assentado em outras lógicas de funcionamento.

Pretende-se questionar a recorrente utilização destas referências, que têm sido importantes diretrizes na formação e instrumentalização de arquitetos e dançarinos, sem uma mínima contextualização e complexificação histórico-metodológica. Elas são comumente abordadas nos currículos das disciplinas de maneira heroificada e icônica, como “leitura obrigatória” ou como referência primordial de metodologia projetiva, com pouquíssima abordagem crítica ou proposta de atualização instrumental. Por mais que já venham sendo minimamente criticadas por algumas práticas desviantes, ocupam ainda um lugar central no campo da arquitetura, urbanismo e design – e também forte presença no campo da dança.

Pôr estas importantes obras de referência em tensionamento não significa duvidar de sua importância intelectual, teórica ou de seu grande valor e utilidade como ferramentas de projeto. O que nos prontificamos a perguntar é *por que utilizamos estas (e outras) referências europeias sem uma contextualização e diferenciação dos contextos e transformação e aplicação dessas ferramentas?*

*Por que elas são endeusadas/canonizadas ou então replicadas cegamente ao invés de estimular-se, por exemplo, a criação de ferramentas próprias mais adequadas ao contexto brasileiro, por exemplo?*

Há um agravamento desta questão. Nota-se que estas três obras-de-referência utilizadas nesta pesquisa como disparadores foram criadas dentro de contextos em que seus autores apresentam forte afinidade com grupos militantes e governos de extrema direita que simpatizavam com ideias fascistas e antissemitas – de supervalorização de uma raça ariana perfeita em detrimento de todas que não o são (particularmente uma perseguição, naquele momento, direcionada aos judeus). Sendo assim,

*“não é demais recordar que, de uma a outra ponta da sua história, o pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e da sua manifestação no seu ser primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho. Em contrapartida, interessa compreender que, como consequência directa desta lógica de autificação, de autocontemplação e, sobretudo, de enclausuramento, o Negro e a raça têm significado, para os imaginários das sociedades europeias, a mesma coisa”* (MBEMBE, [2013] 2014, p. 10).

Observa-se que as principais referências para a criação do Modulor e do manual construtivo de Ernst Neufert são os cânones renascentistas criados por Leonardo da Vinci, Albert Dürer e Cesare Cesariano – criadas durante o Iluminismo e caracterizados por integrar valores do racionalismo, antropocentrismo e universalismo, assim como a razão pura e perfeição dos clássicos.

213

Simultaneamente, acontece na Europa Renascentista uma amplificação de ações de intolerância e desrespeito ao Outro, através principalmente de quatro investidas. São elas: a insistente perseguição realizada pela Igreja Católica aos hereges, aqueles que optam por outra crença espiritual que não os seus dogmas; as grandes navegações, conquistas de terras e de povos além-mar (caracterizados pela dizimação das populações nativas em ataques nas terras conquistadas e pela catequização dos povos originários); o tráfico negreiro e a escravização de povos africanos das mais diversas etnias e, além de tudo, intensa perseguição misógina às mulheres (e homens) que realizavam práticas espirituais ou místicas de relação e interação com a natureza, nomeadas prejudicialmente de bruxaria.

*“A Ciência, quando considerada no singular e com “C” maiúsculo, pode de fato ser descrita como uma conquista generalizada propensa a traduzir tudo o que existe em conhecimento racional, objetivo. Em nome da Ciência, um julgamento foi atribuído à vida de outros povos, e esse julgamento também prejudicou gravemente nossas relações com nós mesmos – sejamos nós filósofos, teólogos ou senhoras idosas com seus gatos”* (STENGER, 2017, p. 4, destaque nosso).



Em outros termos, enquanto se afirmava a superioridade da razão e da beleza dentro da proporção áurea, através da canonização de corpos “brancos”, masculinos, adultos, musculosos e nus, centenas de milhares de camponesas pobres que se expressavam por meio de forças chamadas “ocultas” eram degoladas em praça pública; nativos indígenas que realizavam rituais de cura em comunhão com as forças da natureza eram forçadamente catequizados pelos jesuítas (que trazem a palavra da verdade; o bem e o mal) e os povos africanos eram violentamente invadidos em suas terras e traficados em miseráveis condições físicas para servir como força de trabalho.<sup>14</sup>

Sendo assim, com base em pesquisadoras como Silvia Federici, Diane Agrest e Isabelle Stengers, no agenciamento do material que vem sendo pesquisado, sustentamos, nesta pesquisa, que a criação dos cânones renascentistas como modelos do corpo humano, afirmando a beleza em função da razão, coexiste *não ocasionalmente* no tempo histórico com e a ação de apagamento violenta de existências outras (bruxas, hereges, nativos, negros africanos). Faz parte de um projeto de poder que qualifica o capitalismo, neste estágio inicial e reitera características como colonialismo, misoginia, racismo, totalitarismo e intolerância religiosa.

Neste sentido, este artigo propõe estudar estas ferramentas reconectando-as com projetos macropolíticos de poder de extrema direita que apresentam estas mesmas características mencionadas acima. Desta forma, traremos narrativas que trazem a relação de trabalho que cada uma destas figuras teceram, em determinados momentos de sua jornada, com governos de extrema direita – fascistas ou nazistas. Tais como, por exemplo, Le Corbusier que, durante a ocupação de Paris pelos alemães, viajou a Vichy para encontrar Marechal Pétain; Ernst Neufert, que trabalha oficialmente com o governo de Hitler; e, finalmente, Rudolf Laban, que foi contratado como coreógrafo oficial por este mesmo governo nazista, de 1930-1936.

## LE CORBUSIER MUDA-SE PARA VICHY

De acordo com os termos do armistício assinado em 22 de junho de 1940,<sup>15</sup> a França ficou dividida entre a *zone occupée*, uma área ocupada pelos alemães ao norte da França – que incluiu cidades como Paris, Lille, Montoire, Brest, descendo até Bordeaux; e a *zone libre*, que continuou sendo parte do governo francês, porém liderada pelo Marechal Philippe Pétain, um subordinado aos alemães. A sede do governo federal passou a ser localizada em Vichy. Assim, tanto as partes desocupadas e ocupadas da França permaneceram legalmente sob o controle deste governo.

No mesmo ano, logo no outono, Le Corbusier muda-se temporariamente para a nova sede do governo francês, a cidade de Vichy. Sua mudança deve-se a uma

tentativa de realizar uma aproximação ao governo, julgando ser este um terreno fértil de possibilidades de implementação de suas ideias urbanísticas em nível nacional. Nesta busca, Le Corbusier passa dezoito meses morando em Vichy, investindo nessa suposta oportunidade de desenvolver seus trabalhos.

É possível apontar aspectos que indicam encontros e desencontros das propostas urbanísticas de Le Corbusier com a ideologia de governo do Marechal Pétain. Em Vichy,<sup>16</sup> apesar da veiculação de um discurso sobre a “modernização” da França, propagava-se um programa ideológico antiurbano, cuja “nova ordem” reacionária e conservadora se apóia na reconstituição de uma sociedade rural, ainda apegada ao campesinato.<sup>17</sup> Em contraposição com esta postura ambivalente do governo fascista, os projetos modernos de urbanização propostos por Le Corbusier englobam um desejo de modernização e racionalização do meio ambiente na França e se enquadram muito mal com aspectos retrógrados e a retórica de “retorno à terra”.

Ainda assim, Le Corbusier apostou suas fichas em sua partida até Vichy,<sup>18</sup> e essa experiência não trouxe a ele o sucesso profissional que estava plantando. Assim mesmo surgem aqui muitas questões sobre essa longa viagem do arquiteto. *Qual seria o argumento fundante deste desejo de trabalhar juntamente a um governo inteiramente aliado ao nazismo alemão?* A crença de Le Corbusier que, ao lado do Marechal Pétain, haveria possibilidades de implementação de seu trabalho como arquiteto e urbanista. Ou então mais do que isso. *Como essa informação, de tamanha relevância, tem passado muito distante dos olhos de estudiosos, historiadores, estudantes, arquitetos e inúmeras pessoas fortemente vinculadas a sua forma de fazer e pensar o espaço e a cidade?*

215

Ao que indicam as muitas pesquisas que têm se debruçado sobre os arquivos mais íntimos de Le Corbusier, havia já anteriormente a este episódio de Vichy uma proximidade de seu pensamento com a extrema direita francesa, tendo sido cultivado aos poucos e de forma crescente desde meados da década de 1920. Ademais, tanto o governo de Pétain perseguia direcionadamente os judeus<sup>19</sup> quanto o antissemitismo de Le Corbusier confirma-se, como podemos observar em trechos resgatados de cartas endereçadas à sua mãe: “O dinheiro, os judeus (em parte responsáveis), a franco-maçonaria, tudo será submetido à lei justa. Estas fortalezas vergonhosas serão desmanteladas”.<sup>20</sup>

*“Se o sindicalismo nasceu no movimento participativo da extrema esquerda, ele foi logo modificado pelos elementos autoritários da extrema direita”* (FISHMAN, 1979, p. 169).

*“É com uma intenção bastante precisa que convidamos o Senhor Le Corbusier a dar essa palestra. Eu sou totalmente ignorante das ideias políticas de Le Corbusier. O que eu sei é que seu trabalho magnífico expressa, com imagens vigorosas, a tendência profunda do ‘Le Faisceau’”* (VALOIS apud BROTT, 2013, p. 779, tradução nossa).

De acordo com François Chaslin, em entrevista a Joseph Confavreux (2015), a “tomada de consciência<sup>21</sup> sobre as tendências fascistas de Le Corbusier são relativamente recentes, notadamente a partir do momento em que começamos a acessar a sua correspondência privada”.<sup>22</sup> São mais de quatro mil cartas escritas por Le Corbusier para colegas de trabalho, por exemplo Auguste Perret, antigos mestres-professores ou mesmo sua esposa, Yvonne Gallis. Ainda de acordo com François Chaslin, esses arquivos são consideráveis, “mas faltam ainda coisas, por exemplo seus cadernos durante a guerra ou o pré-guerra. Não sabemos se foi ele, seus executores testamentários, ou ‘boas almas’ que buscam apagar os traços comprometedores... os elementos carregados fornecem informações preciosas” (CONFAVREUX, 2015, p. 3, tradução nossa).

Além das correspondências particulares, Le Corbusier teve forte presença em militância política de extrema direita principalmente em dois casos: como membro do partido fascista francês *Le Faisceau* e como editor das revistas *Plans* e *Prélude*.

A capa do jornal oficial do partido *Le Faisceau*,<sup>23</sup> chamada “*Le Nouveau Siècle*”, de 1º de maio de 1927, apresenta trechos do livro *Urbanisme* em primeiro plano, acompanhado da imagem do projeto *Le Plan Voisin* – obra considerada por Georges Valois<sup>24</sup> como modelo prodígio de estado fascista. Le Corbusier foi também filiado a este partido: neste momento ele tinha 40 anos, sua atuação política ainda não era tão consistente; estava entrando em contato com estes intelectuais do sindicalismo e, aparentemente, ia refletindo e amadurecendo, rodeado por estas ideologias e dialogando fortemente com elas.

De acordo com Robert Fishman (1979, p. 169), entre 1929 e 1931 aconteceram muitas transformações decisivas no pensamento e na vida de Le Corbusier. Desde o casamento com Yvonne Gallis, o abandono de sua identidade suíça Charles-Edouard Jeanneret para assumir-se cidadão francês, o abandono do estilo purista na pintura e a inovação com pedra e concreto em detrimento das fachadas brancas. Juntamente com estas transformações, sua entrada e presença mais ativa no mundo do ativismo político. Era agora também, além de arquiteto, porta voz do sindicalismo.

Torna-se editor da revista francesa *Plans* (1930-1932), com uma temática de artes, arquitetura, cidade e política, que foi criada em 1930 pelo advogado Philippe Lamour – que tinha também como associado Hubert Lagardelle, François de Pierrefeu e Pierre Winter.<sup>25</sup> Estes cinco intelectuais logo reuniram-se, em 1931, compondo o comitê central da nova revista *Prélude*, que perdurou até 1936.

Tanto Lagardelle quanto Georges Valois foram discípulos de Georges Sorel (1847-1922), o primeiro defensor intelectual do movimento sindical, uma ideologia que se desenvolve a partir do movimento sindical francês dos anos de 1880 e 1890. O princípio fundamental seria o de que grupos independentes de

trabalhadores, os sindicatos, deveriam deter e gerir os meios de produção. Durante os anos de 1920 e 1930 o mesmo sindicalismo propõe a muitos intelectuais franceses uma perspectiva que parece transcender as ortodoxias de direita e de esquerda. (FISHMAN, 1979, p. 168).

Assim, estas revistas apresentavam características do movimento sindical. De acordo com Marc Perelman (s.d.), as características do movimento sindical que reapareciam nas revistas seriam: a proposta de regeneração do indivíduo; uma forte recusa de princípios tanto da democracia quanto do liberalismo (visto que eram hostis ao estado e à subordinação dos sindicatos a um partido parlamentar, ao mesmo tempo em que a liberalização econômica não era vista como interessante já que são as organizações sindicais deveriam se colocar ativamente sobre a economia), um antimarxismo e anticapitalismo, o desejo de ultrapassar ideologias convencionais, a busca de uma síntese entre o nacionalismo e uma certa forma de socialismo em um apelo voltado ao proletariado e a burguesia.

## O ESQUECIMENTO DE NEUFERT

*“É inegável que tanto o ‘Neufert’ quanto a ‘Wassily’ são objetos bastante conhecidos dos arquitetos. Não obstante, existe uma discrepância no tratamento dado à cadeira de tubos metálicos, projetada por Marcel Breuer em 1925, e ao livro de arquitetura mais vendido em todos os tempos. Na história da arquitetura e na história da Bauhaus parece haver lugar somente para a cadeira que hoje se tornou objeto de culto, e não para o referido livro e seu autor, cuja importância na experiência modernista, como vimos, é em nada desprezível. É fato que Neufert tem uma história incomum e um currículo extraordinário, ainda que não seja citado por nenhum dos historiadores da arquitetura moderna e tampouco seja mencionado pela grande maioria dos estudiosos da Bauhaus”* (SANTOS, 2005, p. 11).

217

Roberto Eustaáquio dos Santos (2005), na pesquisa ensaística denominada “O esquecimento de Neufert”, na qual ele realiza uma revisão bibliográfica dos principais historiadores da arquitetura moderna identificados<sup>26</sup> por Panayotis Tournikiotis e que consta em seu livro *The Historiography of Modern Architecture (A Historiografia da Arquitetura Moderna)* (TOURNIKIOTIS, 1999).

Podemos trazer esses autores em três agrupamentos, o primeiro seria composto por três historiadores que foram educados na cultura alemã e cujas primeiras edições de seus livros foram publicadas entre 1930-40: Sigfried Giedion (1954 e [1941] 1967), Nikolaus Pevsner ([1942] 2002 e [1933] 2003) e Emil Kaufmann.

O segundo seria um agrupamento de quatro historiadores italianos em que a primeira edição de suas publicações ocorreu, principalmente, na década de 60. Ele inclui Bruno Zevi ([1957] 1977 e [1973] 1997), Gian Carlo Argan ([1968] 1992 e [1951] 2005), Leonardo Benevolo (1950) e Manfredo Tafuri (TAFURI, [1968] 1979 e [1969] 1985; TAFURI e DAL CO, 1976). Por fim, um terceiro

agrupamento traria Henry-Russel Hitchcock (HITCHCOCK e JOHNSON, [1966] 1984), Reyner Banham ([1960] 1979) e Peter Collins ([1965] 1970) – suas primeiras edições também preferencialmente na década de 1960, porém agora são autores anglófonos.

Estes historiadores são considerados por muitos estudiosos da contemporaneidade, em uma perspectiva macro, os mais importantes e notáveis historiadores da arquitetura moderna. Visto que sua produção constitui as principais referências ainda atualmente para os arquitetos, críticos e historiadores da arquitetura, sendo elas tanto questionadas quanto reverenciadas.

Neste levantamento bibliográfico, Santos se posiciona especificamente diante de uma das inúmeras “lacunas” que existem nestes escritos historiográficos, quando estas formas de fazer são suportadas por uma ideologia linear e universalizante. Ou seja, formas de narrar que estudam, por exemplo, o Movimento Moderno como um movimento encerrado em seus principais autores, obras e características muito claras e definidas – desconsiderando uma maior complexidade dos movimentos que são também paradoxais, incompletos, esparramados.

A lacuna, segundo ele, seria a não-contemplação do arquiteto alemão Ernst Neufert – autor do manual construtivo supramencionado nas várias Escolas de Arquitetura situadas nos mais diversos países do mundo, como parte deste movimento. Santos refere-se a este silenciamento, em meio a tantos outros, como *modus operandi* de um ato de legitimação do Movimento Moderno. Esta legitimação que seria parte de um movimento de uniformização e planificação das diversas manifestações que foram consideradas como fazendo parte do movimento moderno na arquitetura, uma ação de “caráter panfletário, muito pouco crítico” (SANTOS, 2005, p. 12). como se houvesse uma dedicada seleção das informações que se deseja reproduzir nesta produção de leituras historiográficas. Um movimento de inclusão e exclusão. De memória e esquecimento.

Ernst Neufert foi um dos primeiros estudantes de arquitetura convidado a se matricular na escola da Bauhaus em Weimar, no ano de sua inauguração, 1919. Antes disso, ele já tinha frequentado uma Escola de Construção (*Baugewerbeschule*), também em Weimar (1914-18), e já tinha tido experiência profissional trabalhando na Companhia Hannack & Ludwig, em Magdeburgo.

Em 1921, um ano depois de entrar para a Escola da Bauhaus, abandonou o curso e foi morar na Espanha, onde conheceu e estudou as obras e o trabalho de Gaudí e trabalhou no escritório de arquitetura de Ricardo Magdalena. Ao voltar para a Alemanha, foi convidado por Walter Gropius (que era naquele momento o diretor da Escola) para trabalhar em seu escritório pessoal juntamente com Adolf Meyer.

Por conseguinte, em 1924 foi nomeado diretor técnico dos escritórios da Bauhaus em Weimar, sucedendo a Adolf Meyer no cargo, gerenciando o escritório de Gropius durante a reconstrução da Bauhaus em Dessau. Em 1926, foi nomeado professor e diretor do departamento de construção da Bauhaus de Weimar e, pouco depois, diretor substituto e responsável pela oficina de arquitetura da Universität Jena.

Ele foi o responsável, dentre outras tarefas, pela construção das *Masterhäuser* (Casas dos Mestres) - três pares de casas construídas para morarem os mestres da Bauhaus e uma casa independente para o próprio Gropius. Trabalhou também na renovação do Teatro Municipal de Jena e na finalização da construção da Fábrica Fagus, fábrica de sapatos situada em Alfeld, em 1925.

Em suma, Ernst Neufert foi estudante da Bauhaus e, posteriormente, um dos professores convidados a lecionar nesta escola. Teve seu fazer arquitetônico transformado por ideias que foram deflagradas como características do movimento moderno e foi, também, uma das muitas mãos que foram gerando seus muitos contornos – se sobrepõem e coexistem. “Embora esteja ausente da literatura da arquitetura moderna e da Bauhaus, ele desempenhou um papel nada negligenciável naquele contexto.” (SANTOS, 2005, p. 4).

*“É relevante dizer ainda que, mesmo tendo vivido na Alemanha do Terceiro Reich, num contexto em que o modernismo era tachado de ‘arte degenerada’ pelos nazistas, Neufert nunca negou sua filiação à Bauhaus e ao Movimento Moderno, tendo sido um dos raros egressos da Bauhaus que não emigrou”* (SANTOS, 2005, p. 4)

*“Nos primeiros anos da Bauhaus, quando ainda não havia um departamento especializado em arquitetura, o treinamento em arquitetura só era possível para os alunos destacados, que além disso eram convidados a participar dos projetos da oficina de Gropius”* (FLÓREZ, 2017, p. 43, tradução nossa).

Desta maneira, a “pergunta que não quer calar” diante deste questionamento de Santos, poderia ser: por que motivo a não inclusão, exclusão, silenciamento ou “esquecimento” (ação utilizada por Santos) de Ernst Neufert?

Para essa reflexão, é importante acessarmos os acontecimentos que levaram ao fechamento desta Escola tão preciosa para o movimento: em 30 de janeiro de 1933, Adolf Hitler foi nomeado chanceler da Alemanha (*Reichskanzler*) por Hindenburg (a *Machtergreifung*) e, logo em seguida, dissolveu o gabinete ministerial em um golpe de Estado. Ainda em 1933, mais especificamente no dia 11 de abril, interditou a Escola da Bauhaus.

*“Foram várias as circunstâncias que conduziram o corpo docente a declarar a dissolução do instituto, que tinha sido interditado pelos nazistas em 11 de abril de 1933”* (DROSTE, 2005, p. 92).

Inúmeros são os motivos justificados que levaram à interdição da Bauhaus pelos nazistas: um deles era o vínculo desta escola com ideias socialistas – que foi bastante intenso principalmente durante a direção de Hannes Meyer. Entretanto, mesmo tendo fechado a Escola e impedido a continuidade desta forma de ensino e aprendizado de arquitetura e construção do espaço, os dirigentes nazistas apresentaram um reconhecimento à sua destreza técnica e à capacidade técnica e construtiva dos alunos que ela formava, a ponto de contratar muitos deles para trabalhar em seu governo.<sup>27</sup>

É possível destacar a conhecida rede de campos de concentração de Auschwitz-Birkenau,<sup>28</sup> situada no sul da Polônia, que foi projetada e construída por uma equipe dentre os quadros de formandos de escolas e universidades conceituadas, dentre elas a Bauhaus. Neufert estaria incluso neste “pacote”.

Mais tarde, a partir de 1938, Neufert começou a colaborar com Albert Speer, arquiteto-chefe e Ministro de Produção de Armamento e Guerra de Adolf Hitler, durante o Terceiro Reich. A princípio, trabalhou na categorização, padronização e racionalização de projetos residenciais em Berlim. A partir de 1944, trabalhou com Speer na construção de projetos para a reconstrução de Berlim, destruída pela guerra, com grandes edifícios, amplas alamedas e renovação do sistema de transporte.

220

Mais tarde, a partir de 1938, Neufert começou a colaborar com Albert Speer, arquiteto-chefe e Ministro de Produção de Armamento e Guerra de Adolf Hitler, durante o Terceiro Reich. A princípio, trabalhando na categorização, padronização e racionalização de projetos residenciais em Berlim. A partir de 1944, trabalhou com Speer na construção de projetos para a reconstrução de Berlim, destruída pela guerra, com grandes edifícios, amplas alamedas e renovação do sistema de transporte. Uma parceria entre os dois arquitetos, além do trabalho no II Reich, estaria estabelecida. De acordo com Frank Zölner (2014), Albert Speer escreveu o prefácio da edição alemã de 1943 do livro *A arte de projetar em arquitetura* – a chamada *Bauordnungslehre*. Um trecho situa-se abaixo:<sup>29</sup>

*“Guerra total demanda a concentração de todas as nossas forças, mesmo na indústria da construção. Estandarização extensiva para a economia de recursos técnicos e para o desenvolvimento de produção racionalizada e em série é a condição para um crescimento produtivo, que é necessário para o alcance de nossas metas construtivas”* (NEUFERT, 1943, apud ZÖLNER, 2014, tradução nossa).

Por fim, esta proposta de inclusão de Neufert como um dos excluídos, esquecidos e silenciados a respeito da literatura historiográfica oficial da arquitetura moderna ganha uma grande dimensão que nos impele a, mais uma vez, executar a explosão dos contornos demasiadamente claros e delineados a ponto de adentrar a liminaridade das fronteiras, das bordas, dos limites.

Borram-se os contornos da Escola da Bauhaus como um dos grandes expoentes do movimento moderno na arquitetura, aguçando a percepção do quão complexo, contraditório, desigual e não dualista foi este movimento – tão intenso de trocas entre ideologias de diversas qualidades, incluindo professores, arquitetos e, estudantes, de diversos gêneros, idades, raças; e incluindo os diversos conflitos que habitaram e povoaram este tão importante acontecimento que foram os 14 intensos anos de existência desta Escola.

Borram-se também os contornos que tem sido repetidamente e continuamente gerados para se dar conta do que foi o próprio movimento moderno na arquitetura, mas também em outros campos como as artes e a dança.

Neste caminho, voltamos a pensar sobre a concepção de corpo modulado, universalizante, geometrizado defendida por Ernst Neufert em seu manual construtivo em arquitetura e podemos reafirmar o seu vínculo com fortes raízes políticas vinculadas a um projeto totalitarista.

Deixando por aqui, por enquanto, a pergunta: De que maneira esta concepção de corpo desenvolvida por Ernst Neufert em seu manual para os arquitetos, ecoava ou era reverberações de pensamentos que habitam a escola da Bauhaus? Ou o próprio movimento moderno na arquitetura?

## HITLER'S DANCERS

221

O livro *Hitler's dancers*, de Lilian Karina e Marion Kant, foi escrito originalmente em alemão (em 1994) e traduzido para o inglês em 2003. Nesta publicação, suas autoras realizam uma ampla revisão histórica das manifestações artísticas em dança na Alemanha durante o governo nazista. Naquele momento, o então Ministro da Propaganda Joseph Goebbels destinou parte dos recursos financeiros do governo para financiar a arte em algumas de suas diversas linguagens, inclusive a dança.

*“Ao Goebbels foi dado controle de todas as manifestações artísticas que aconteciam pelo país, incluindo todas as instituições artísticas nacionais assim como o Berlin State Opera Ballet”* (DICKSON, 2016, p. 3, tradução nossa).

A arte expressionista alemã, que estava sendo amplamente experimentada e desenvolvida por artistas de diversas áreas, neste momento, era considerada por este governo ditatorial uma “arte degenerada”. Os investimentos financeiros, por parte do governo do 3º Reich, direcionados para arte faziam parte de uma medida autoritária de controle e imposição ditatorial sobre o que estava sendo produzido inclusive nas manifestações artísticas.

Mesmo assim, houve um real interesse e encantamento pelas expressões do campo da dança que estavam sendo experimentadas naquele momento, “em



especial os experimentos no Monte Verità” (SIL VA, 2009, p. 5). De acordo com Juliana Moraes (2013, p. 106), o livro afirma que, com raras exceções, “a grande maioria dos artistas ligados a dança expressionista alemã (Ausdruckstanz) se beneficiou da atenção que esta arte recebeu da burocracia nazista em forma de incentivos financeiros”.

*“Figuras ilustres, especialmente Rudolf Laban e Mary Wigman, lutaram dentro do regime na tentativa de estabelecer as bases para a nova dança genuinamente alemã” (MORAES, 2013, p. 107).*

Há nesta situação, aparentemente, uma conta que não fecha. De um lado temos um regime ditatorial nazista que tinha como base o controle direto sobre o indivíduo e que reunia esforços e medidas a fim de instalar-se no tecido social. Este governo era claramente admirador dos valores e ideais clássicos, propagando um retorno aos ideais de beleza, proporção harmônica e regra de ouro, que eram desenvolvidos em Grécia e Roma Antigas e foram retomados durante o Renascimento e o Iluminismo. Seu governo realizou uma política antisemita, anti-vanguardista e antiexpressionista.

Do outro lado, muitos artistas estavam experimentando novas formas de expressão corporal através da dança, buscando espaço para expressão da sua arte e, conseqüentemente, travando uma disputa, dentro do campo, com o ballet clássico, que já havia conquistado na Europa sua presença marcante nos grandes teatros. Importante ressaltar, aqui, que o ballet clássico estava longe de ser uma paixão de Hitler, pois este estava focando seus esforços em encontrar uma dança genuinamente alemã. Estes dançarinos estavam, naquele momento, empreendendo uma busca artística estudando movimentos corporais que se recusam a investir tão intrinsecamente na forma e na fisicalidade dos corpos dançantes, investindo seus esforços em movimentos do corpo que abraçavam mais amplamente, e de maneira mais enraizada, a expressão de suas emoções e de sua existência. Nestas explorações estava se descobrindo e explorando o que ficaria mais fortemente conhecido como a dança expressionista alemã (*Ausdruckstanz*).

Apareceu, ali, uma possibilidade vislumbrada de ascensão, tanto por parte dos dançarinos<sup>30</sup> quanto por parte do governo nazista, e bastante espaço para uma parceria. “Tanto que o ministro da Propaganda, Goebbels, ofereceu a Rudolf von Laban um cargo no governo nazista em 1934.” (SIL VA, 2009, p. 05 ).

*“Estranhamente, enquanto todas as outras linguagens artísticas engajadas nos movimentos das vanguardas do entreguerras minguou, a dança expressionista floresceu e conseguiu inclusive diminuir de sobremaneira a influência do balé clássico em território alemão, afirmando-se como uma arte genuinamente nórdica e ariana” (MORAES, 2013 p. 106).*

Para esta pesquisa, foram estudados alguns pesquisadores e teóricos que se en-

gajaram em esmiuçar essa parceria. Dentre elas, Christine Dickson<sup>31</sup> (2016), em seu artigo “Dance Under the Swastika: Rudolf von Laban’s Influence on Nazi Power”, dedica uma leitura a presença de Rudolf Laban neste governo, examinando mais especificamente o seu trabalho como diretor do *Deutschen Tanzbuhne* (*German Dance Theater*). Ela afirma que

*“ninguém pode dizer com certeza o que se passava na mente de Laban enquanto ele se alinhava com um governo corrupto, mas por conta de suas inúmeras contribuições positivas para a dança moderna, muitos preferem considerar sua integridade artística desconsiderando e interpretando suas ações entre 1934-37 como atos de desespero e sobrevivência diante de uma coerção do governo Nacional Socialista”* (DICKSON, 2016, p. 1, tradução nossa).

Por outro lado, Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva (2009) desinveste na teoria de uma coerção por parte do governo para com os dançarinos. Havia ali uma parceria em que os dois lados estariam engajados em suas propostas.

Os nazistas, na busca por uma arte que contribuísse para a criação desse novo homem e que tivesse recorrência aos clássicos tendo seu “ideal de beleza baseado no padrão de perfeição grego de corpos atléticos e simétricos”, encontrou nos experimentos dos dançarinos modernos desenhos de corpos nus com “túnicas e tecidos semelhantes à estética grega e, no caso de Laban, havia, ainda, as composições coreográficas em dança coral, harmônica e sincronizada” (SILVA, 2009, p. 5). Portanto, como afirma Silva, “não foi difícil para o líder nazista encontrar um projeto artístico diferenciado que, aparentemente, tinha os elementos que estava procurando” (ibid, p. 5).

223

Mesmo assim, as informações sobre Rudolf Laban, em início de carreira e como empregado do governo de Hitler, ainda são bastantes esparsas e embebidas em mistérios. Ainda não se conhece exatamente quais foram as trocas políticas e como cada lado se beneficiou. Sem dúvidas, havia uma dificuldade do coreógrafo em manter sua relação com o governo nazista.

Ainda assim, em 1936, a abertura dos jogos olímpicos aconteceu em Berlim e Laban veio a ser o coreógrafo do espetáculo de abertura. Criou a obra “*Vom Tauwind und der Neuen Freude*” (“O degelo de primavera e a nova alegria”)

*“Seria um acontecimento grandioso, com vinte e dois coros de movimento por toda a Alemanha ensaiando a coreografia, cada um dos quais dedicado a Laban e seus métodos. O tema da peça era sobre a renovação simbólica dos ventos descongelantes da primavera que prevaleciam sobre os ventos frios do inverno, acompanhado por um ressurgimento de esperança e alegria”* (DICKSON, 2016, p. 5, tradução nossa).

A recepção desta obra por Hitler e Goebbels não foi nada satisfatória. De acordo com a fala de Goebbels, citada por Dickson, “uma peça baseada livremente em

Nietzsche, ruim, artificial e afetada. Muito intelectual. Eu não gosto. Não é porque se despiram, mas não tem nada a ver conosco” (2016, p. 6, tradução nossa).

Às vésperas dos Jogos Olímpicos em Berlim, no ensaio do figurino, Goebbles disse que na “Alemanha só há espaço para um movimento, o Movimento Nazista”. Como resultado, a performance de Laban foi cancelada e seu trabalho na Alemanha chegou ao fim (SILVA, 2009, p. 6). Depois deste episódio, Laban sofreu algumas perseguições por parte do governo, o que acarretou no fim de seu contrato com o governo nazista e seu exílio na Inglaterra.


## CONCLUSÃO

Com esta experiência de Rudolf Laban, encerra-se a trilogia de estudos deste texto: Le Corbusier, Ernst Neufert e Rudolf Laban. Através deste pequeno mergulho na historiografia oficial, foi possível fazer algumas constatações em relação à criação de cânones como sendo uma construção histórica que parte principalmente da realização de escolhas dentro de uma lógica eurocêntrica, antropocêntrica, logocêntrica, falocêntrica e de exclusão. Mas que pode ser contada com maiores detalhes, trazendo para a tateabilidade a complexidade de cada caso, assim como sua inconcretude. A história é infinita. Memória e esquecimento.

224

Talvez seja possível experimentar trocar a frase: “ser um ícone do movimento moderno” para “ser tornado um ícone” do movimento moderno tanto na arquitetura quanto na dança é uma construção histórica. Uma construção que consiste em recorrentemente fazer escolhas do que, como e onde. O não conhecimento efetivo (apenas talvez suposições) da relação de paixão e militância política com a extrema direita antissemita e simpatizante do fascismo que Le Corbusier manteve durante seu percurso como arquiteto foi estratégia importantíssima para que suas obras pudesse ter este reconhecimento e seu “legado” tivesse continuidade, atravessando décadas, quase um século.

No caso de Ernst Neufert, foi o próprio movimento moderno quem dele se esqueceu, através da história narrada por seus principais interlocutores europeus. Sua obra principal tornou-se uma “bíblia” para os arquitetos no dimensionamento dos espaços construídos e ele é quase nunca citado nos principais compêndios de história. Ele foi uma importante figura ao lado de grandes expoentes do movimento moderno, como Walter Gropius, estudou e lecionou na escola “queridinha” do movimento moderno. Todavia sua produção, acredita-se que por ter forte vínculo com o nazismo alemão, assim como por apresentar algumas características que não cabem dentro do que se convencionou nomear movimento moderno, não é tida oficialmente como parte do movimento.

Laban teve que ser esquecido para poder ser Laban. Mesmo sendo reconhecido como precursor ou um dos fundadores da Dança Moderna, uma grande parte do que é lido e reconhecido hoje em dia sobre seu trabalho foi obra de sistematizações realizadas por seus estudiosos e apreciadores, conhecidos como “discípulos” – mesmo que essa sistematização fosse na contramão de sua criação enquanto pensava a notação e análise dos movimentos corporais em dança. Sua forte relação com a espiritualidade, o ocultismo, a dança como expressão das emoções e da alma ficou silenciada como experimentações iniciais de carreira. Graças ao trabalho principalmente de Kurt Jooss, que deu continuidade ao Tanztheater e foi professor de Pina Baush, e também de Mary Wigman que deu continuidade para a criação da dança moderna. Também aos profissionais que se dedicaram a continuidade do trabalho de notação criada por ele, criando a Labanotação, Coreologia Laban, os estudos de Laban-Bartenieff, dentre outros. 

## NOTAS / REFERÊNCIAS

<sup>1</sup> A palavra em francês “*modular*” deriva da contração de outras duas: “*module*” + “*or*” (“*módulo*” + “*ouro*”).

<sup>2</sup> Estas duas publicações apresentam esta ferramenta, explicam sua origem, concepção, suas possíveis formas de construir e utilizar e, no segundo tomo, algumas críticas e reflexões sobre este instrumento.

<sup>3</sup> A sequência de Fibonacci é uma sequência de números inteiros, começando normalmente por 0 e 1, na qual cada termo subsequente corresponde à soma dos dois anteriores. A sequência recebeu o nome do matemático italiano Leonardo de Pisa, mais conhecido por Fibonacci, que por meio dela descreveu, no ano de 1202, o crescimento de uma população de coelhos.

<sup>4</sup> A altura do Modulor foi inicialmente pensada a partir de um homem de 1,75m, a altura média de um francês e do próprio Le Corbusier. Mais tarde foi adaptado para a altura de um homem

de 1,83m, dimensão que corresponde a 6 pés. “*Nunca pus a hipótese de ‘arredondar’ alguns números das nossas duas séries, vermelha e azul. Um dia, quando estávamos reunidos, absortos na procura de uma solução, um entre nós, Py, disse: Os valores do Modulor, na sua forma atual, são determinados pela estatura de um homem de 1,75m. Mas este valor diz respeito, sobretudo, a um tamanho francês. Não notou, nos policiais ingleses, que ‘os bons’, como os polícias, por exemplo, têm sempre SEIS PÉS de altura?*” (LE CORBUSIER, [1950] 2010, p. 78).

<sup>5</sup> No “Prólogo” da 13ª edição brasileira, tradução da 21ª edição alemã (NEUFERT, [1936] 1998, p. V).

<sup>6</sup> Neufert é bastante procurado nas livrarias e tem, até então, 18 edições brasileiras editadas pela Gustavo Gili, sempre atualizando o conteúdo.

<sup>7</sup> A primeira edição alemã de *A arte de projetar em arquitetura*

(*Bauentwurfslehre*) esgotou as vendas nas três primeiras semanas. Até o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, foram publicadas mais dez edições com algumas variações e alguns acréscimos. A 12ª edição alemã foi revisada um pouco mais a fundo e a 21ª edição alemã foi totalmente revisada, ampliando os vinte capítulos das edições anteriores para quarenta capítulos. No total, são 33 edições em língua alemã, até 1993. De acordo com Santos (2005, p. 13), ainda durante a Segunda Guerra, já surgiram as primeiras edições em língua estrangeira e estima-se que até então já tenham sido publicados cerca de 600.000 exemplares em dezoito línguas, incluindo, dentre outras, russo, japonês, chinês e português.

<sup>8</sup> Essa informação consta no site de venda da Livraria Saraiva da 18ª edição brasileira do livro de Neufert. Ver: <https://www.saraiva.com.br/arte-de-projetar-em-arquitetura>.

<sup>9</sup> Sua importância repercute forte e diretamente na criação de normas técnicas realizadas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

<sup>10</sup> Essa comissão deu origem ao Instituto Alemão para Normalização (DIN, sigla para *Deutsche Institut für Normung*).

<sup>11</sup> A França, por exemplo, na década de 1920, mesmo com grande destruição de cidades provocada pelos combates e dívida financeira com alguns países da Tríplice Aliança (devendo em torno de 3 milhões de dólares à Inglaterra e 4 milhões aos Estados Unidos), teve um crescimento econômico caracterizado

por uma modificação na sua estrutura de produção. Em Paris, as grandes áreas industriais foram se concentrando nas zonas norte e leste, enquanto a região parisiense (periférica à cidade de Paris, também denominada *banlieue* parisiense, formada pelos *départements*) começou a apresentar acelerado processo de industrialização.

<sup>12</sup> Laban nasceu em Pozsony, atual cidade de Bratislava, capital da Eslováquia. Foi um dançarino, coreógrafo e teórico, envolvendo-se também com teatro, música – uma importante figura na História da Dança. Teve uma vida bastante produtiva, fundou muitas academias de dança, criou inúmeros espetáculos e é considerado o pai-fundador da dança-teatro, juntamente com Kurt Jooss (1901-1979), movimento do qual Pina Bausch fez parte. Como teórico do movimento, dedicou estudos a sistematização da linguagem do movimento, estudando as possibilidades dinâmicas da relação do espaço com o movimento do homem, buscando compreender as “leis” ou “regras” que “regem” o comportamento humano.

<sup>13</sup> A Labanotação foi desenvolvida prioritariamente nos Estados Unidos e na Inglaterra e a Cinetografia Laban na Alemanha e em alguns outros países europeus. A primeira transformou-se com o tempo, atualizando-se mediante novas utilizações. Em 1959, foi criado o Conselho Internacional de Cinetografia Laban, com vistas a padronizar os dois movimentos.

<sup>14</sup> Cujas expressões, vítimas de forte repressão, vão renascer e se reinventar por

meio da dança, da música e da espiritualidade nas terras invadidas e ocupadas.

<sup>15</sup> Na derrota da França e seus aliados na Batalha da França, o gabinete francês procurou o cessar das hostilidades e um armistício foi assinado em 22 de junho de 1940, em Compiègne.

<sup>16</sup> Em 2016, em Paris, um colóquio organizado por Jean-Louis Cohen, no *Collège de France*, com o título *Architecture, arts et culture dans la France de Vichy, 1940-1944* (Arquitetura, arte e cultura na França de Vichy, 1940-44), procurou levantar estudos sobre políticas arquitetônicas construídas pelo Estado francês, com a criação da ordem dos arquitetos, nesses quatro anos de governo nos quais muito poucos edifícios foram construídos.

<sup>17</sup> O programa político do Marechal Pétain apoia-se fortemente na constituição de uma França rural e de tradição conservadora, pregando um “retorno à terra” em oposição a uma industrialização que desnaturizaria a nação. Assim, com seu célebre slogan “*La terre ne ment pas*” (“A terra não mente”), Pétain declara, em um discurso pronunciado em abril de 1941: “*La France redeviendra ce qu’elle n’aurait jamais dû cesser d’être, une nation essentiellement agricole. Elle restaurera les antiques traditions artisanales*” (“A França retornará àquilo que ela nunca deveria ter deixado de ser, uma nação essencialmente agrícola”) (cf. LABORATOIRE URBANISME INSURRECTIONNEL, 2017).

<sup>18</sup> Em 1941, Le Corbusier publica mais

um livro, este editado pela Gallimard, que chamou de *Sur les 4 routes*. Trata-se de um livro que apresenta logo na capa quatro rotas: do ar, da água, do fogo e do ferro. Nele, Le Corbusier realiza reflexões sobre a futura reconstrução da França. (LE CORBUSIER, 1941).

<sup>19</sup> Ver mais em Ghivelder (2011).

<sup>20</sup> Cf. Eichenberg (2015).

<sup>21</sup> De acordo com Simone Brott (2013, p. 280), foi a partir da década de 1980 que historiadores da arte começaram a vincular a filosofia de Le Corbusier com o nascimento do fascismo na França. Ela destaca os estudos de Marc Antliff (1997) sobre a relação do partido fascista francês Le Faisceau com a proposta de urbanização das cidades, desenvolvida por Le Corbusier no livro *Urbanisme* (publicado em 1925).

<sup>22</sup> Le Corbusier tinha o hábito de se comunicar por cartas. De mais de quatro mil cartas encontradas e arquivadas, Jean Jenger escolheu 329 para o seu livro *Choix des Lettres*, publicado pela editora Birkhäuser, em 2002. Outra referencia de publicação de cartas de Le Corbusier é *Lettres à Auguste Perret*, escolhidas por Marie-Jeanne Dumont e publicadas pela Editions du Linteau, em Paris, 2002.

<sup>23</sup> *Le Faisceau* é uma organização francesa de extrema direita, fundada em 1926 por Georges Valois, um partido político assumidamente inspirado no *Fasci* italiano de Mussolini. Para mais informações, ver Brott (2013).

<sup>24</sup> Georges Valois (1878-1945) foi

um político francês que fundou o *Le Faisceau* em 1925 (jornal que perdurou somente até 1928). Seu pensamento político manifestado nesta revista parte do movimento sindicalista dentro do movimento participacionista de extrema esquerda e, de acordo com Fishman (1979, p. 167), foi posteriormente modificado e ganhando elementos autoritários de extrema direita. Seu alinhamento com o sindicalismo é uma característica que o distingue fortemente dos posicionamentos nazistas.

<sup>25</sup> Pierre Winter era um jovem médico amigo de Le Corbusier. Ambos eram entusiastas da forma físicas e jogavam futebol juntos semanalmente.

<sup>26</sup> Além destes, Santos (2005) adicionou Gian Carlo Argan e Kenneth Frampton.

<sup>27</sup> Um dos nomes citados é o de Herbert Bayer, o designer que criou o projeto gráfico que marca a assinatura da escola. Ele foi contratado e desenhado para a propaganda nazista. Assim como o último diretor da Bauhaus, o renomado Mies van der Rohe. Ver mais em DW (s.d.).

<sup>28</sup> Em Paris, entre outubro de 2016 e fevereiro de 2017, o Musée des Arts Décoratifs realizou uma exposição intitulada *L'Esprit du Bauhaus*. Nessa mostra, mais para o final do percurso era apresentado um gráfico com um mapa do mundo no qual eram apontadas algumas das diversas realizações de seus alunos. Dentre essas, está o campo de concentração de Auschwitz-Birke-

nau. Ver mais em Corinaldi (2010).

<sup>29</sup> E Neufert repete a intenção e algumas palavras, usando a frase no mesmo livro: “*the emphasis lies on the identification of corresponding, rational building constructions on the basis of found measurement ratios, as they are required by total war*” (NEUFERT, 1943, apud ZÖLNER, 2014).

<sup>30</sup> Entre eles, Rudolf Laban e Mary Wigman.

<sup>31</sup> Pesquisadora do Cornish College of the Arts, situado em Seattle.

AGREST, D. Architecture from without: body logic and sex. In: RENDELL, J., PENNER, B. e BORDEN, I. (Orgs.). **Gender space architecture: an interdisciplinary introduction**. London: Routledge, 2003, p. 358-369.

ANTLIFF, M. La cité française: Georges Valois, Le Corbusier, and fascist theories of urbanism. In: AFFRON, M. e ANTLIFF, M. (Orgs.). **Fascist visions: art and ideology in France and Italy**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

ARGAN, G.C. **Walter Gropius e a Bauhaus**. São Paulo: José Olympio Editora, (1951) 2005.

ARGAN, G.C. **A arte moderna: do Iluminismo ao movimento contemporâneo**. Lisboa: Presença, (1968) 1992.

BANHAM, R. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo:

Perspectiva, (1960) 1979.

BENEVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, (1950) 2002.

BROTT, S. In the shadow of the enlightenment: Le Corbusier, Le Faisceau and Georges Valois. In: ANNUAL CONFERENCE OF THE SOCIETY OF ARCHITECTURAL HISTORIANS, AUSTRALIA AND NEW ZEALAND, 30. **Proceedings...** Queensland: Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, 2013, p. 777-789.

COLLINS, P. **Los ideales de la arquitectura moderna**. Su Evolución (1750-1950). Barcelona, Gustavo Gili, (1965) 1970.

CORINALDI, V. Arquitetura do crime. Exposição do projeto de Auschwitz-Birkenau em Israel. **Drops**, São Paulo, ano 10, n. 031.06, 2010.

DICKSON, C. Dance Under the Swastika: Rudolf von Laban's influence on Nazi power. **International Journal Of Undergraduate Research and Creative Activities**, v. 8, p. 1-8, 2016.

DROSTE, M. **Bauhaus**. Madrid: Taschen, 2005.

DW. **A relação da Bauhaus com o regime nazista**. S.l.: s.n., s.d. Disponível na internet via <https://www.dw.com/pt-br/a-rela%C3%A7%C3%A3o-da-bauhaus-com-o-regime-nazista/av-47191152>.

EICHENBERG, F. No cinquentenário de morte de Le Corbusier, arquitetura

francês ganha exposição e três biografias. **O Globo**, 30 de maio de 2015. Disponível na Internet via: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/no-cinquentenario-de-morte-de-le-corbusier-arquiteto-frances-ganha-exposicao-tres-biografias-16596942>.

GIEDION, S. **Walter Gropius, work and teamwork**. New York: Reinhold, 1954.

GIEDION, S. **Space, time and architecture: the growth of a new tradition**. Cambridge: Harvard University Press, (1941) 1967.

GHIVELDER, Z. tragédia dos judeus de Vichy. **Morashá**, n. 73, 2011. Disponível na Internet via: <http://www.morasha.com.br/antisemitismo/a-tragedia-dos-judeus-de-vichy.html>.

GUIZZO, I. **Reativar territórios: o corpo e o afeto na questão do projeto participativo**. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2019.

HITCHCOCK, H-R. e JOHNSON, P. **El estilo internacional**. Madrid: Colección de Arquitectura (1966) 1984.

JACQUES, P.B. e ROSA, T.T. Desvios e limiares: o ensino de urbanismo e projeto urbano como campo de experimentação. In: BALEM, T. (Org.) **Bloco 13: o ensino e a prática do projeto**. Nova Hamburgo: Feevale, 2017, p. 184-203.

JENGER, J. (Org.). **Choix de lettres**. Bâle: Editions Birkhäuser, 2002.

LABORATOIRE URBANISME INSURRECTIONNEL. **De la nature**



- à l'écologie. Chronologie de "l'anti-urbanisme" en France. [De Versailles à Pétain]. S.l., s.d., 2017. Disponível na Internet via: <https://drive.google.com/file/d/1r76TWd8GhWcKKlPm8vj2FiKUGuskegWm/view>.
- KARINA, L. e KANT, M. **Hitler's dancers: German modern dance and the Third Reich**. Berghahn Books, (1994) 2003.
- LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, (1950) 1978.
- LE CORBUSIER. **O Modulor**. Ensaio sobre uma medida harmônica à escala humana aplicável universalmente à arquitetura e à mecânica. Lisboa: Orfeu Negro, (1950) 2010.
- MBEMBE, A. **A crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, (2013) 2014.
- MORAES, J. Laban no século XXI: revisões necessárias. **Concept**, v. 2, n. 2, p.105-118, 2013.
- MUXI, Z. **Mujeres, casas y ciudad: más allá del umbral**. Barcelona: Dpr-barcelona, 2018.
- NEUFERT, E. **Arte de projetar em arquitetura**: princípios, normas e prescrições sobre construção, instalações distribuição e programa de necessidades, dimensões de edifícios, locais e utensílios. São Paulo: Gustavo Gili do Brasil, (1936) 1998.
- PERELMAN, M. **Vers une politique de l'architecture**. S.l.: s.n, s.d. Disponível em: <http://marcperelman.com/pdf/le-corbusier-politique.pdf>.
- PEVSNER, N. **Panorama da arquitetura ocidental**. São Paulo: Martins Fontes (1942) 2002.
- PEVSNER, N. **Pioneros del diseño moderno**: de William Morris a Walter Gropiu. Madrid: Ediciones Infinito, (1933) 2003.
- SANTOS, R.E. O esquecimento de Neufert. In: SEMINÁRIO ARQUITECTURA E CONCEITO, 2. **Anais...** Belo Horizonte, 2005.
- SILVA, T.G.R. Pensamento e ação: política e(m) dança. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Fortaleza, 24. **Anais...** Fortaleza: ANPUH, 2009, p. 1-9..
- TAFURI, M. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa: Presença (1968) 1979.
- TAFURI, M. **Projecto e utopia**: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo. Lisboa: Presença, (1969) 1985.
- TAFURI, M. e DAL CO, F. **Architettura contemporanea**. Milano: Electa Editrice Ed., 1976.
- TOURNIKIOTIS, P. **The historiography of modern architecture**. New York: Mit Press, 1999.
- ZEVI, Bruno. **História da arquitetura moderna**. Lisboa: Ed. Arcádia, (1957) 1977.
- ZEVI, B. **A linguagem moderna da arquitetura**. Lisboa: Edições 70, (1973) 1997.