

MODERNISMO VERSUS PÓS-MODERNISMO: O PLANO DE MIES VAN DER ROHE PARA LONDRES

*MODERNISM VS POSTMODERNISM: THE MIES VAN DER ROHE
PLAN FOR LONDON | MODERNISMO VERSUS POSTMODERNISMO:
EL PLAN DE MIES VAN DER ROHE PARA LONDRES*

FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS

RESUMO

Este artigo discute as razões que levaram ao indeferimento de um projeto que Mies van der Rohe fez para a *City* de Londres nos anos 1960. Aprovado pelas autoridades em 1969, o projeto foi indeferido em 1982. Em 1984, o empresário Peter Palumbo, que contratara Mies em 1962, entrou com um pedido de reconsideração, que foi novamente rejeitado, em 1985. Terminava o longo processo de mais de 20 anos, que poderia ter dado “um Mies” à Londres, sendo substituído por um edifício de James Stirling. A mudança de atitude (aceita nos 1960, rejeitada nos anos de 1980) mostra o enfrentamento entre as visões moderna e pós-moderna, manifestadas no último quartel do Século XX. A pesquisa foi realizada sobre documentos públicos do arquivo *Mansion House Scheme (Royal Institute of British Architects)*, nos quais (*reports* do processo) fica evidente que havia duas posições contrárias e legalmente bem sustentadas, apoiando ou rejeitando o projeto, o que leva a pensar que o indeferimento foi movido por outras razões. Além de expor o acontecido, este artigo aponta as motivações de caráter cultural, sobretudo estético, subjacente ao complexo processo que moldou essa área da *City* londrina. A reflexão apresentada embasa sua posição metodológica fundamentalmente em três formas de aproximação com o problema, através das quais, acredita-se que é possível interpretar e ponderar o porquê aquela sociedade, em tão pouco tempo, encampou e depois rejeitou o mesmo projeto. São elas: o valor da imagem, a identidade e, principalmente, o gosto.

PALAVRAS CHAVE: Arquitetura moderna. Arquitetura pós-moderna. Estética. Patrimônio Arquitetônico. Urbanismo do Século XX.

ABSTRACT

This paper discusses the reasons leading to the rejection of Mies van der Rohe's design project to the City of London in the 1960s — which was approved by the authorities in 1969 and rejected in 1982. In 1984, the businessman Peter Palumbo, who hired Mies in 1962, filed a request for reconsideration of the rejection, which was once again denied in 1985. That was the end of the long process of over 20 years that could

have given “a Mies” to London, which was replaced by a James Stirling’s building. The change of attitude (acceptance in the 1960s, rejection in the 1980s) denounces the clash between modern and postmodern views, evident in the last quarter of the twentieth century. The research was conducted with public documents of the Mansion House Scheme Archive (Royal Institute of British Architects). In these reports, it is apparent that there were two opposing positions, supporting or rejecting the design, both well-sustained legally, suggesting the rejection had other reasons. In addition to exposing the facts, this paper points to motivations of cultural nature, especially aesthetics, underlying the complex process that shaped this area of London. The reflection presented herein supports its methodological position in three ways to approach the problem, through which it is possible to interpret and consider why that society, in such a short time, took over and then rejected the same design. They are: the value of image, the identity and, especially, the taste.

KEYWORDS: Modern architecture. Postmodern architecture. Architectural Heritage. Aesthetics. 20th Century urbanism.

RESUMEN

Este artículo analiza las razones que llevaron al rechazo de un proyecto que Mies van der Rohe hizo para la City de Londres en la década de 1960. Aprobado por las autoridades en 1969, el proyecto fue rechazado en 1982. En 1984, el empresario Peter Palumbo, quien contratara a Mies en 1962, interpuso un recurso contra la sentencia, que nuevamente fue rechazado en 1985. Terminaba así el largo proceso de más de 20 años que podría haber dado “un Mies” a Londres, pero que fue sustituido por un edificio de James Stirling. El cambio de actitud (aceptación en los años 60 y rechazo en los años 80) denuncia el choque entre las visiones moderna y postmoderna, manifestadas en el último cuarto del siglo XX. La investigación fue realizada en base a documentos públicos del archivo Mansion House Scheme (Royal Institute of British Architects), entre los cuales (informes del proceso) se hace evidente la existencia de dos posiciones opuestas y legalmente bien estructuradas, apoyando o rechazando el proyecto, lo que hace pensar que el rechazo tenía otras razones. Además de exponer lo sucedido, este artículo señala las motivaciones de carácter cultural, especialmente estéticas, subyacentes al complejo proceso que dio forma a esa área de la City de Londres. La reflexión presente sustenta su posición metodológica principalmente en tres formas de abordaje del problema, a través de las cuales se cree que es posible interpretar y reflexionar sobre las razones por las cuales, en tan poco tiempo, se admitió y luego se rechazó el mismo proyecto. Ellas son: el valor de la imagen, la identidad y, sobre todo, el gusto.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura moderna. Arquitectura postmoderna. Estética. Patrimonio arquitectónico. Urbanismo del siglo XX.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, analisa-se uma proposta urbano-arquitetônica idealizada por Mies van der Rohe (1886-1969) para a *City* de Londres na década de 1960. A importância do projeto é evidente, não só por se tratar de uma grande obra não realizada de um dos mais importantes arquitetos do Século XX, mas também porque o projeto afetava uma das áreas mais representativas da capital inglesa. Trata-se aqui de refletir sobre as razões que teriam levado — depois de sua aprovação incondicional pelas autoridades municipais em 1969 — ao indeferimento do projeto em 27 de julho de 1982, por ordem do Secretário de Obras da municipalidade (*City Architect and Planning Officer*). A *Number One Poultry Limited* e a *City Acre Property Investment Trust Limited*, do empresário britânico Peter Palumbo (1935-), que contratara Mies em 1962, haviam investido duas décadas no desenvolvimento do projeto e entraram com um pedido de reconsideração do indeferimento, negado, por sua vez, em 6 de julho de 1984, após uma comissão estudar o assunto durante dez semanas¹.

Apresentam-se aqui as vicissitudes do longo processo, a partir das cópias da documentação completa das diferentes etapas do projeto, assim como todos os registros do inquérito que se desenrolou nos anos 1980, que se encontra no arquivo *Mansion House Scheme Archive*, doado ao *Royal Institute of British Architects* (RIBA) pelo investidor Peter Palumbo (autor da ação). A documentação se encontra depositada na *British Architectural Library*, em Londres, e dela destaca-se, especialmente, o longo relatório final do arquiteto Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5), presidente da Comissão de Inquérito, em que se resumem consistentemente as posições favoráveis e contrárias à proposta. Apresentam-se também, resumidamente, os desdobramentos do indeferimento nos projetos que se seguiram ao de Mies van der Rohe: o da rua Poultry, n.1 (1985-1997), de James Stirling e associados; e o vizinho Walbrook Square (2007-2012), do Atelier Foster-Nouvel. Na sequência dessas obras, encontra-se alguns elementos centrais para entender as mudanças culturais do último quartel do Século XX.

A tese parte de dois pressupostos. Primeiro, de que o exemplo tratado expõe as contradições e os enfrentamentos que sofreram os questionamentos da modernidade na década de 1980, com o surgimento e a imposição do pensamento, dos valores e do gosto pós-moderno. Segundo, de que a mudança de atitude da sociedade londrina e de suas autoridades em tão pouco tempo (1969-1982), e de acordo com as circunstâncias peculiares em que transcorreu, não pode ser explicada só por acontecimentos ou interesses políticos, econômicos, sociais, tecnológicos ou legais, que foram os argumentos tradicionais majoritariamente desenvolvidos após o desfecho do inquérito. O que levou a propor uma abordagem diferente foi a presunção de que talvez só através de uma interpretação fundamentada essencialmente no antigo problema do gosto (SCOTT, 1970), no valor da imagem (FRANCASTEL, 1975) e em questões relativas à identidade (HEI-

DEGGER, 1988) se poderia aproximar de modo mais certo das razões que conduziram a esse processo. O pensamento desses autores compõe a base metodológica sobre a qual se construiu a presente argumentação.

CONTEXTO

Após a Segunda Guerra Mundial, Londres assumiu um importante papel na reorganização do comércio mundial, especialmente no que tange ao setor financeiro. Grandes empresas, sobretudo bancos, seguradoras, *holdings* de investimento, corretoras e distribuidoras de títulos, abriram seus escritórios, matrizes ou sucursais na cidade. A reativação econômica, pós-Plano Marshall, deu energia suficiente para que a capital britânica, que tinha sofrido os catastróficos bombardeios da Luftwaffe, se reerguesse literalmente sobre suas ruínas. O esforço inicial aconteceu durante os anos 1950, após a concepção do chamado Plano Holden & Holford, que teve início em 1946-1947, com o *Report* (dando sustentação a parte da legislação contida na Town & Country Planning Act, 1947), e terminou com sua publicação, em 1951. Mas, a falta de material de construção e o tempo necessário à própria reorganização da sociedade nesse período prolongou o processo até a década seguinte.

As alternativas de reconstrução foram bastante variadas, ainda que sempre relacionadas com a reorganização da rede de circulação viária e a infraestrutura da cidade, permitindo uma maior conectividade, pelo menos da perspectiva do uso do automóvel. Mas a reorganização do parque imobiliário também era fundamental²: do ponto de vista do Estado, o problema foi sempre o da moradia; do ponto de vista dos investidores privados, o foco eram os serviços. Nesse complexo panorama, o esforço de um desses investidores teve um impacto duradouro na história da *City*: trata-se da proposta para reformar as adjacências da *Mansion House* (Figura 1), emblemático edifício neopalladiano construído entre 1739 e 1753, obra de George Dance, o Velho (1695-1768), que congrega o escritório e a residência oficial do Lord Mayor, o prefeito da cidade.

O investidor em questão foi Peter Palumbo, que assumiria o lucrativo negócio de promotor imobiliário, construído e consolidado por seu pai, Rudolph, em mais de quatro décadas de trabalho nesse mercado. A família Palumbo tinha conseguido conquistar, para 1960, a propriedade, ou pelo menos o direito possessório³, de uma ampla área ao lado da *Mansion House*, o que lhe garantia o direito de uso, mas, sobretudo, o de intervenção. O processo de compra das propriedades na área necessária ao desenvolvimento do empreendimento começou com Rudolph, que em 1958 adquiriu 13 propriedades individuais (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5). Na época, a possibilidade de renovação contava com enorme apoio social e, principalmente, governamental, pois Londres precisava de investimentos que a confirmassem como centro mundial de negócios. Assim, o jovem promotor concebeu um ambicioso plano de transformação do coração da *City* (Figura 2): o *Mansion House Scheme*.



FIGURA 1 — Fotografia da área, com a fachada da *Mansion House* (1739-1753) à esquerda, *Mappin & Webb* (1870) no centro e o *National Westminster Bank* (1929-1932) à direita. Vista a partir do *Bank of England* em 1982.

Fonte: Mappin & Webb (2008).

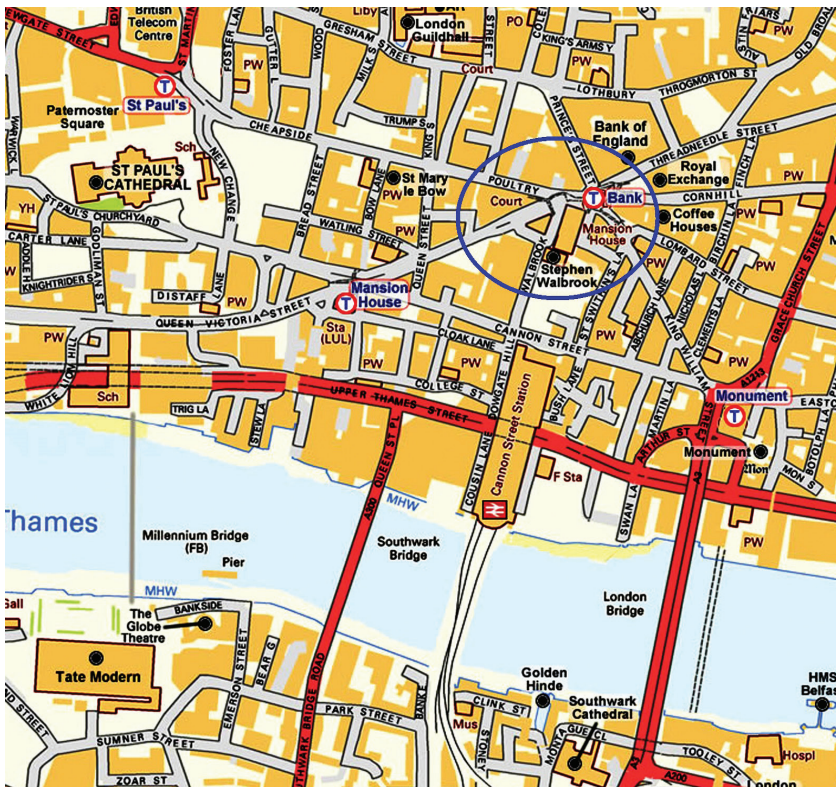


FIGURA 2 — *Central London Street Map* (detalhe). *Mansion House* no centro da imagem, junto ao *Bank of England*, *Stock Exchange* e *Royal Exchange*. A catedral de *St. Paul* e *Bank Extension* estão a oeste. Fonte: Map Moose (2016).

A PROPOSTA

A área em questão compunha-se por edifícios do período vitoriano, construídos por volta de 1870, após a abertura da rua *Queen Victoria* (1867-1871), com alturas que variavam entre quatro e sete andares. A modificação resultara em um dos planos de reforma urbana que afetara Londres no fim do Século XIX, com a intenção de modernizar a velha estrutura medieval que sobrevivera ao Grande Incêndio (1666) e dotar a cidade de equipamentos condizentes com sua posição central no Império Britânico. Oitenta anos depois, a situação era outra. Não só o Império havia desmoronado, como as condições de vida e de trabalho do período vitoriano estavam totalmente obsoletas e eram consideradas um entrave ao desenvolvimento da cidade.

Justamente para superar esse contexto, considerado adverso por autoridades e investidores, a proposta desses últimos previa a construção de um edifício de escritórios e um centro comercial destinados a atender a demanda de instalações e equipamentos (*facilitys*) adequados ao mundo empresarial, que pertenciam ao próprio Palumbo e a sua família, assim como aos seus clientes. Um ambiente de negócios acostumado ao padrão estadunidense, isto é, à espacialidade e à funcionalidade dos imponentes arranha-céus de Chicago e Nova Iorque, que lograram se tornar “estilo” (*International Style*) durante os anos de 1950. Palumbo não poupou esforços para idealizar um negócio tão ambicioso e decidiu contratar um dos mais reconhecidos arquitetos do Século XX, com experiência inquestionável neste tipo de edifício: Ludwig Mies van der Rohe. O velho mestre era, nos anos 1950-1960, o arquiteto mais respeitado internacionalmente quando se tratava de arranha-céus. Ainda que fossem excelentes, as obras de Skidmore, Owings e Merrill ou de Minoru Yamasaki, entre tantos, poderiam ser consideradas mais como trabalhos de seguidores e não de mestres: nenhum deles tinha a aura que rodeava o alemão. Peter Palumbo pensou também em contratar Le Corbusier (1887-1965), o outro importante mestre ainda vivo e ativo nesses anos, mas o descartou imediatamente, não só pela falta de empatia estilística, mas sobretudo pela falta de experiência na tipologia desejada.

Em 1962, Peter Palumbo encontrou o velho arquiteto (então com 75 anos) no seu escritório em Chicago e lhe encomendou o projeto. Existia, no entanto, um entrave importante: o projeto só poderia ser construído a partir de 1982⁴, pois só nesse ano as empresas de Palumbo poderiam efetivar os *freeholds* e *leaseholds* necessários para levar adiante as demolições indispensáveis ao empreendimento. Assim, o projeto seria provavelmente póstumo, o que não inibiu Mies van der Rohe, que aceitou a demanda e projetou um comportado arranha-céu de 18 andares erigindo-se sobre um andar térreo recuado, de pé-direito duplo, e que ainda era coroado pelo prolongamento da estrutura secundária da pele de vidro do edifício, transformada em grelha de lâminas horizontais de alumínio, concebidas para ocultar o complexo e espaçoso andar técnico onde ficariam, por exemplo, os equipamentos de ar-condicionado (Figura 3).



FIGURA 3 — Maquete do projeto para a Praça Mansion House (proposta B da opção 2), escritório Mies van der Rohe. Apresentada na exposição “*Mansion House Square*”, *Royal Exchange*, outubro de 1968.
Fonte: Cohen (1996, p.121).

Destinado a receber o *headquarter* do *Lloyds Bank International*, o elegante⁵ edifício de planta retangular ($\pm 37\text{m} \times 25\text{m}$ e 88m de altura). Com núcleo de circulação encostado na parede oposta ao acesso, tinha a fachada principal totalmente envidraçada, dando para uma ampla praça com 100m na direção leste-oeste, da fachada lateral da *Mansion House*, até o novo arranha-céu. Além de 85m na direção norte-sul, da fachada do edifício vizinho do *Midland Bank* (1924-1938), obra de Sir Edwin Lutyens (1869-1944), até o também vizinho *Bucklersbury House* (1953-1958), projetado pelo escritório O. Campbell-Jones & Sons. O escritório de Mies van der Rohe projetou entre esses ilustres vizinhos uma arejada área de 70m por 65m (Figura 4), pavimentada com placas de granito do mesmo tipo que as usadas para revestir o piso da entrada do arranha-céu.

Embaixo dessa praça e respeitando o programa exigido por seu cliente, o arquiteto propôs instalar um amplo centro comercial destinado a sediar as lojas das grifes mais cotadas do mundo. Ele estaria diretamente ligado, por escadas rolantes, ao sistema de transporte subterrâneo de Londres pela *Bank Underground Station*, assim como aos subsolos do novo arranha-céu e à praça (Figura 5). Mies van der Rohe implantou a torre no extremo oeste da área de intervenção, justamente para escapar das complicações subterrâneas que existiam no meio da praça, onde as fundações de uma torre de 19 andares criaria problemas desnecessários. Segundo Palumbo (1983, p.24, tradução do autor), o arquiteto afirmou “Vamos tornar a vida simples” [“*Let us make life simple*”].

O projeto foi apresentado à cidade de Londres — a suas autoridades e cidadãos — em outubro 1968, em uma muito bem arranjada e documentada exposição no *Great Hall*

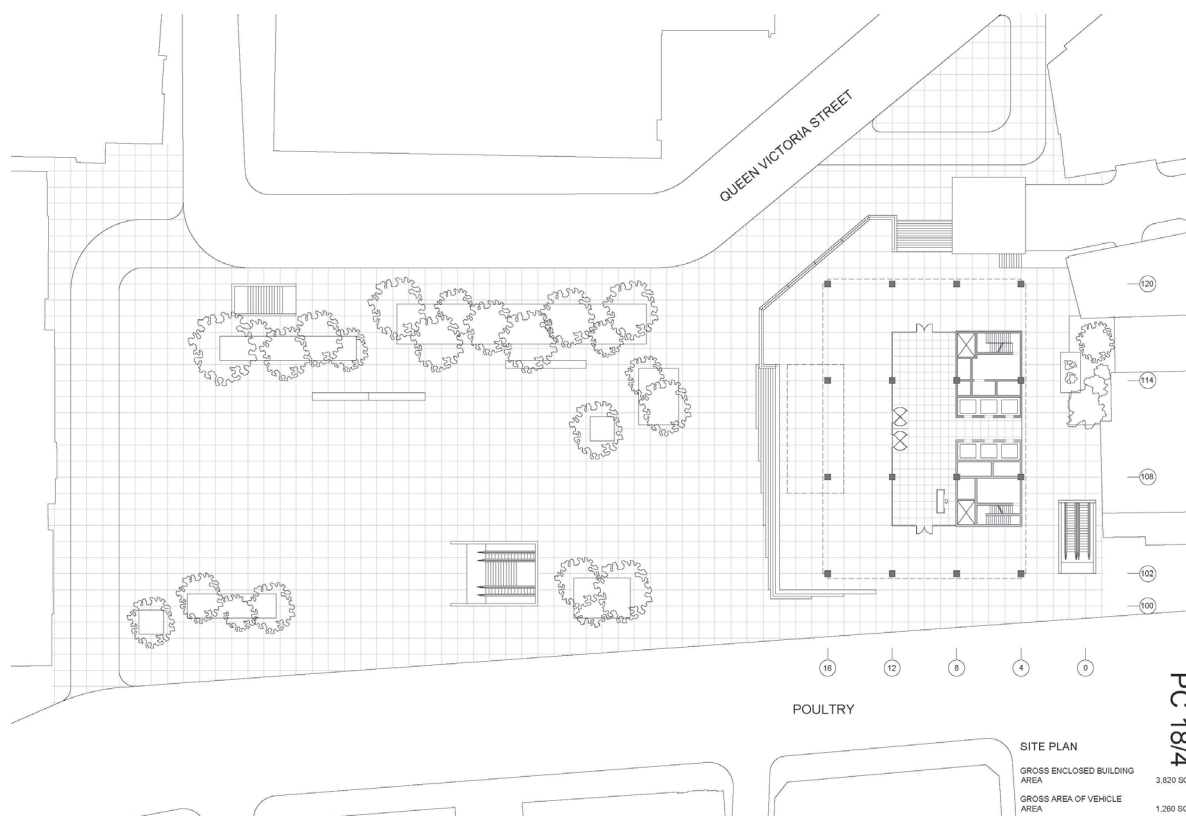


FIGURA 4 — Proposta inicial de implantação, 1967. Mies van der Rohe e William Holford & Partners. Praça contínua desde a fachada de *Mansion House* (à esquerda) até a nova torre (à direita).

Fonte: Redesenhado pelo autor, em colaboração com o arquiteto Tales Galvano, a partir da documentação de Peter Carter (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 1): *Reproductions of Mies van der Rohe's Blue Prints, PC18/4 (Site Plan — proposal)*²².

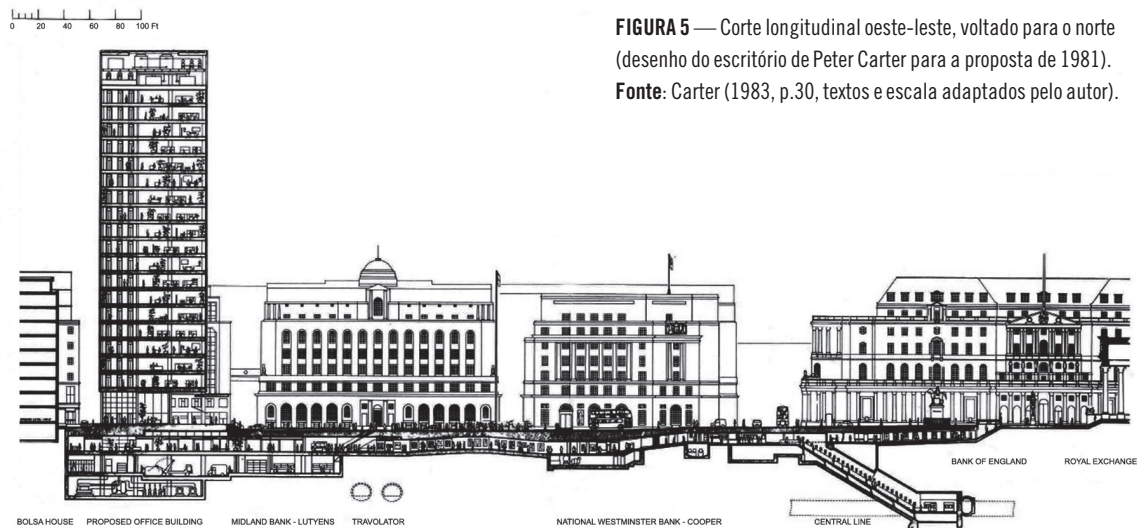


FIGURA 5 — Corte longitudinal oeste-leste, voltado para o norte (desenho do escritório de Peter Carter para a proposta de 1981).

Fonte: Carter (1983, p.30, textos e escala adaptados pelo autor).

do *Royal Exchange*, com museografia do próprio Mies van der Rohe, organizada por Adrian Gale (1931-), arquiteto inglês que trabalhou no escritório de Mies em Chicago (1958 a 1960), sob os auspícios das empresas de Palumbo e do escritório de William Holford (1907-1975), o mesmo do plano urbano para Londres de 1951 e de outro em 1959, que foi o sócio local contratado para desenvolver o empreendimento. Ainda que seja importante salientar que William Holford & Partners foi contratado não só porque seu principal sócio era autor dos planos citados, nem por seu profundo conhecimento da legislação local, mas por ser um dos mais respeitados escritórios de arquitetura da época. Nesse ano, se obteve a primeira aprovação pública, tanto das autoridades, que liberaram a construção nos termos apresentados pelo projeto — embora a aprovação condicional do projeto pelas autoridades londrinas só tenha sido emitida em 22 de maio de 1969 — como dos cidadãos, que responderam a uma pesquisa durante a exposição aprovando a proposta por esmagadora maioria⁶. Mies van der Rohe morreria um ano depois, em 19 de agosto de 1969, e, por sua dedicação ao projeto⁷, pode imaginar-se o quanto ele apostava nesse derradeiro triunfo de sua gloriosa carreira e sua impecável arquitetura.

PROBLEMAS E CIRCUNSTÂNCIAS

Se todos os títulos de propriedade estivessem em ordem, em 1970 o empreendimento teria sido construído, e, hoje, Londres poderia se orgulhar de ter um Mies van der Rohe entre suas edificações, como todas as cidades que possuem uma obra dele. Mas o destino determinou outro fim para essa história, pois Palumbo só poderia solicitar a autorização municipal para intervir na área a partir de 1982.

Para manter em dia a proposta, tanto nos aspectos técnicos como legais, os trabalhos no escritório de Mies van der Rohe continuaram, após seu falecimento, sob a direção de seu neto Dirk Lohan (1938-) e de Peter Carter (1927-)⁸. Em 1975, com a morte de Lord Holford, Carter se mudou para Londres, para estreitar a parceria com o escritório inglês de Holford, que passava a assumir o controle do andamento do projeto.

Durante 15 anos, trabalharam no projeto, adaptando-o aos avanços tecnológicos da construção e dos equipamentos, sem, contudo, modificar a proposta formal definida nos desenhos e nas maquetes de Mies van der Rohe ou nas montagens apresentadas em 1968. Assim, o edifício e sua praça mantiveram-se fiéis a um estilo que parecia ser eterno: o moderno.

O problema foi justamente esse. Embora o projeto não tenha mudado (Figura 6), preservando a flâmula e a autoria de um mestre do modernismo, o que havia mudado — e muito — era o mundo em que se acomodaria essa *Meisterstück*.



FIGURA 6 — Fotomontagem da torre proposta para o projeto de *Mansion House Square*, Rua Poultry, nº. 1, *City de Londres*, fotografado por John Donat, 1981. Vista a partir do *Bank of England*. A fachada da *Mansion House* à esquerda e a do *National Westminster Bank* à direita. Fonte: Donat (1981).

Se em 1968 não se tinha nenhuma percepção de questões ambientais ou de patrimônio⁹, em 1982, já havia em Londres, e na sociedade britânica em geral, várias instituições dedicadas a preservar legados históricos, inclusive os relativos à arquitetura e à cidade, como a *City Heritage Society*, a *Save Britain's Heritage* e a *Victorian Society*, entre outras. É importante salientar que, em 1968, a *Victorian Society*, fundada em 1957, não se manifestou contrária ao projeto (PALUMBO, 1983), a *City Heritage Society* foi fundada em 1973 e *Save Britain's Heritage*, provavelmente o mais influente grupo de preservação britânico, só foi criado em 1975. Essas organizações defendiam que a área em tela era uma importante nucleação do legado vitoriano e ainda georgiano, embora só houvesse listado na área um único edifício desse período: à rua Poultry, nº 3, cuja demolição seria uma afronta à tradição e ao sentimento nacional britânico, que tinha no período vitoriano o auge do Império. Nesse sentido, o arquiteto Ashley Baker (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5, p.4, tradução do autor) membro do *Council's Historic Building Division* da *Historic Building Division* do *Greater London Council*, afirma:

Todas as grandes cidades históricas têm épocas em particular em que experimentam o ápice de poder, influência e realização, e o caráter que nesse momento assumem tende a estabelecer sua imagem permanentemente para as gerações futuras. Para Londres, essa época foi de meados ao fim do século XIX¹⁰.

De fato, a maioria dos edifícios na área de intervenção — cerca de dez mil metros quadrados no coração da *City* — foi construída no auge do reinado de Victória (1837-1901), entre 1868 e 1877 (Figura 7). Salvo por um exemplo georgiano de c. 1820, o edifício mais antigo da área era o da rua *Poultry*, nº 16-17, de John Belcher Sr., de 1868. O mais moderno era provavelmente o da rua *Bucklersbury*, nº 8, de Edmund Woodthorpe, de 1877. Palumbo encomendou uma descrição detalhada das construções na área de intervenção ao engenheiro David James (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa



3, folder 11), especialista em intervenções em edifícios antigos. Resulta dessa descrição a constatação de que eram construções de tijolo (com paredes estruturais também de tijolo e, em alguns casos, pilares metálicos) e vigas de

FIGURA 7 — Detalhe das construções na rua *Queen Victoria*, com a passagem *Pancras* ao centro.

Fonte: Mappin & Webb (2008).

madeira na formação das lajes e no acabamento. Assim, não eram muito altos, o que facilitava a circulação por escadas (poucos tinham elevadores). As fachadas não tinham necessariamente elementos comuns: algumas eram de pedra e outras de tijolo, de estilos variados, e todas podiam ser consideradas ecléticas.

O *layout* geral também era muito parecido. Pequenas lojas no andar térreo (que normalmente incluíam porões), salvo pelos edifícios do nº 1 da rua *Poultry* e do nº 1 da rua *Queen Victoria*, que incluíam, respectivamente, uma grande loja (*Mappin & Webb*, obra de John Belcher de 1870) e um banco (*Bank of New Zealand*, obra de John Whichcord Jr de 1873-). Nos andares superiores, praticamente em todas as construções, há escritórios, em geral, pequenos. Em alguns pontos dos lotes profundos (especialmente nas ruas *Poultry* e *Bucklersbury*), a ventilação e a iluminação eram feitas por poços de ventilação.

Em 1972, cem anos depois da construção de praticamente todo o conjunto, houve uma remodelação, a cargo dos proprietários dos edifícios, muitos dos quais já pertenciam a empresas de Palumbo. O interesse das obras, que duraram até 1976, foi garantir estruturalmente a estabilidade das construções, substituindo as estruturas de madeira por outras metálicas, mais do que seu aproveitamento para novos usos. Ainda assim, nem todas as construções sofreram intervenção. David James (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 3, folder 11, p.3, tradução do autor) afirma que “o trabalho [de remodelação] ficou inconcluso em uma área bastante grande do sítio [de intervenção], quando o cliente decidiu interromper o trabalho, em 1976¹¹”, deixando as edificações à mercê da deterioração, o que, de fato, aconteceu nos anos seguintes, segundo o mesmo especialista. Essa deterioração pode explicar o porquê de grande parte desses escritórios e muitas das lojas estavam abandonadas em 1982, como se pôde verificar no relatório de Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5).

Ainda assim, apesar da deterioração e do aparente abandono, a área foi apresentada pelos especialistas, que defendiam o indeferimento da apelação como representação do típico ambiente urbano, o qual distinguia Londres de outras grandes capitais, com seus estreitos *lanes* (passagens) e suas construções de tijolo e pedra que abrigavam no térreo lojas das mais variadas. Essa visão de especialista, que não tinha muita (ou nenhuma) base duas décadas antes, foi se tornando paulatinamente dominante em uma parte influente de grupos vinculados à academia e ao governo municipal. No entanto, quando da definição da primeira área de proteção do patrimônio construído na *City* (*Bank Conservation Area*), em fevereiro de 1971, o espaço urbano em volta da *Mansion House* não foi incluído (Figura 8), de modo que o projeto de Mies van der Rohe conseguiu apoio da administração municipal nesse ano, posto que não encontrou impedimento legal.

Ainda que seja óbvio pensar que essa nova mentalidade conservacionista não foi construída de um dia para o outro, no caso em apreço, essa mudança de perspectiva e de interesses foi bastante rápida, não só pela ausência de edifícios formalmente protegidos por legislação nos anos 1960-1970, pois o tombamento costuma levar tempo, mas pela

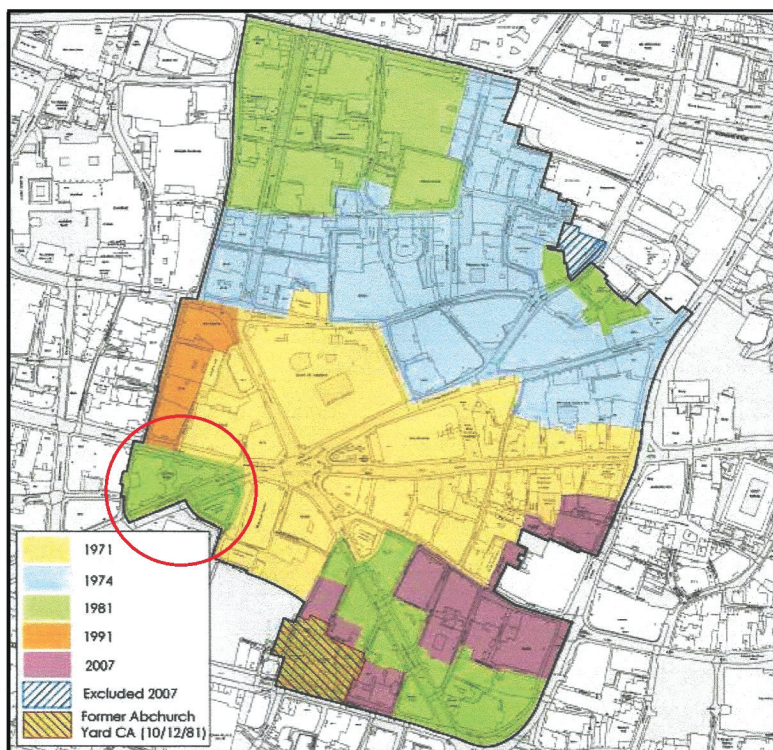


FIGURA 8 — Sucessivas adesões na consolidação da *Bank Conservation Area* desde 1971 até nossos dias. Circulada em vermelho pelo autor, a área da *Mansion House*.
Fonte: City of London (2012, p.9).

omissão desses edifícios no famoso livro “*Save the City*” (LLOYD *et al.*, 1979), que tampouco dava qualquer indicação sobre a possível importância das construções na lateral da *Mansion House* (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5). O caso é importante porque nada teria custado aos autores de “*Save the City*” (LLOYD *et al.*, 1979) incluir esses edifícios naquele momento, pois se tratava de um livro, e não de uma lei com altos custos sociais e políticos. Parece demonstrar que, em 1979, os especialistas não viam nessas obras qualquer relevância que justificasse ‘salvá-las’ (é importante lembrar que o inquérito é de 1982).

No entanto, a delimitação da *Bank Conservation Area* sofreu duas ampliações: em 1974 (para nordeste, o que não afetou os interesses de Palumbo) e em dezembro de 1981 (a definição de *Bucklersbury Extension*)¹². Ano no qual, finalmente, foi atingido grande parte do terreno do empreendimento (Figuras 8 e 9): todo o quarteirão triangular, ocupado pelo *Bank of New Zealand*, na superfície, e pelo *National Safe Deposit Company*, no subsolo (ruas *Queen Victoria*, *Bucklersbury* e *Walbrook*); o pequeno quarteirão triangular no quadrante sudoeste (rua *Queen Victoria* e passagens *Sise* e *Pancras*); e, ainda, mais da metade do grande quarteirão norte (ruas *Chepside/Poultry*, *Queen Victoria* e *Bucklersbury*) entrou na lista de áreas e construções protegidas, o que inviabilizou a petição de Palumbo.

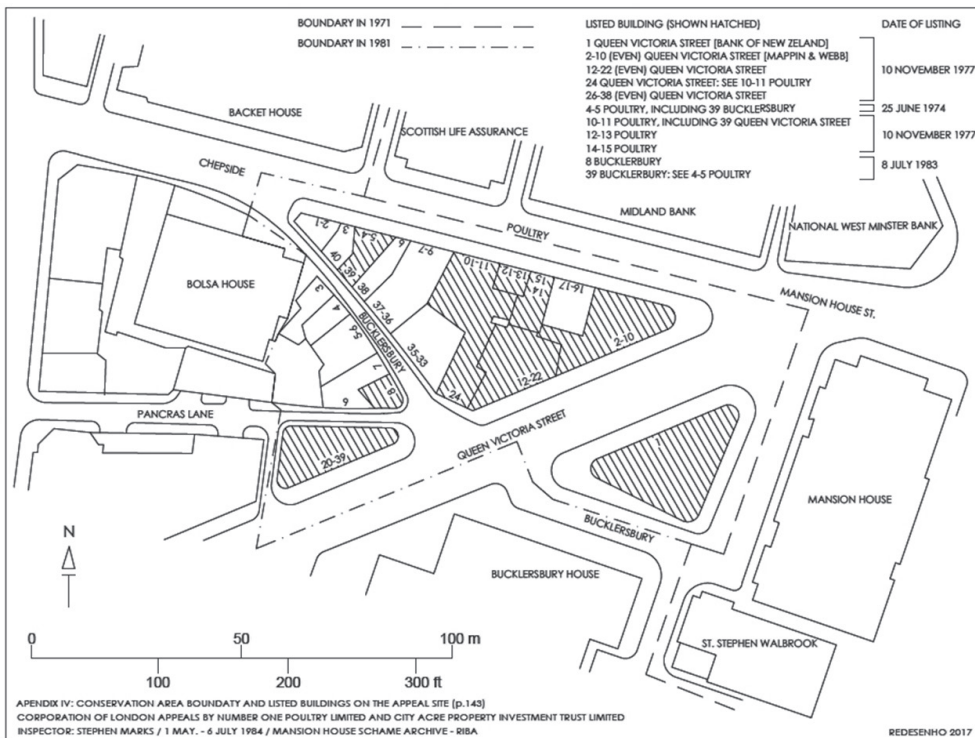


FIGURA 9 — Redesenho digital do esboço da área de intervenção do projeto *Mansion House Square*, 1984, em que estão *hachuradas* as propriedades arroladas como “edifícios de especial interesse arquitetônico ou histórico” na *Bucklersbury Extension* da *Bank Conservation Area*, em 10 de dezembro de 1981.

Fonte: Redesenhado pelo autor, em colaboração com o arquiteto Tales Galvano, a partir do desenho original que consta na documentação de Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5, p.143).

Outro problema apontado durante o inquérito foi a altura do novo edifício: 290 pés e 6 polegadas ($\pm 88\text{m}$). De acordo com os detratores do projeto, e com as autoridades municipais — pois parte dessa crítica apareceu no *Report* do City Architect (Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5) — essa altura era totalmente inadequada, pois obstruiria uma série de vistas importantes de outros pontos da cidade, inclusive competindo com a cúpula da catedral, St. Paul. O relatório de Marks aponta vistas obstruídas a partir das ruas *Threadneedle*, *Cornhill*, *Cheapside*, *Old Jewry*, *Newgate* e *Queen Victoria*. A vista de *Cornhill* sobre a cúpula de St. Paul seria a mais afetada (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5, p.85, tradução do autor):

Desde a guerra, [só] 18 torres ou edifícios com mais de 200 pés [$\pm 61\text{m}$] foram construídos na área próxima ao sítio do apelante, [mas esses edifícios eram afastados] de St. Paul entre 1.550 pés [$\pm 470\text{m}$] e 3.750 pés [$\pm 1.140\text{m}$]. [...] só três estão dentro da Bank Conservation Área¹³.

Os londrinos sempre foram ciosos do gabarito da cidade. A normativa sobre o gabarito máximo em Londres tem um longo histórico. Como resultado do Grande Incêndio, desde o Século XVIII até o início do XX, eram as normas contra incêndio (*Building Acts*) que determinavam a altura de um edifício, que em geral não ultrapassava os 80 pés ($\pm 24\text{m}$). A partir de 1930, a altura máxima passou para cem pés ($\pm 30,50\text{m}$), ocasionando reclamações da sociedade sobre possíveis vistas do domo da catedral. Isso levou, em 1938, à aprovação de uma normativa especial (a chamada *St. Paul Heights*), que considerava a relação de qualquer edifício alto com a cúpula de St. Paul. Contudo, essa normativa não teve estatuto de lei e foi aplicada de forma discricionária pelas autoridades londrinas até 1984, quando foi incluída em vários planos de desenvolvimento de Londres (CITY OF LONDON, 2010).

Desde 1951 (revisto em 1962), quando se conseguiu implantar o Plano de Reconstrução do Pós-guerra, idealizado por Holden & Holford, a cidade deixou de ter uma legislação precisa sobre a limitação de alturas, pois a base para sua determinação era a taxa de ocupação, normalmente de 3, mas que podia chegar a 5,5. Nesse momento, apareceram os edifícios enumerados por Marks e outros, como a *Bucklersbury House*¹⁴, que foi o primeiro a ultrapassar os cem pés (com quase 51m de altura) e se encontrava na área do empreendimento, fechando o lado sul da praça.

O primeiro plano geral que determinou uma legislação para a altura dos edifícios foi o *Greater London Development Plan*, iniciado em 1962 e aprovado em 1976, que dividia Londres em três áreas: as que não eram adequadas para receber edifícios altos; as que eram “sensíveis” a recebê-los, mas devia-se estudar cada caso; e as que não tinham nenhum impedimento para essa tipologia. A área do empreendimento foi classificada como sensível e que requeria estudo específico. O próprio relator Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5) analisa as implicações da legislação sobre altura, incluindo a verificação das supostas violações à normativa *St. Paul Heights*.

O último dos grandes entraves foi a praça. Praticamente todas as organizações em defesa do patrimônio comparecem nos autos, se manifestando não só contra o edifício, como também reiterada e energeticamente contra a praça, porque não era adequada à formação da cidade de Londres, muito menos à *City*, que mantinha boa parte de seu traçado medieval, apesar das alterações sofridas depois do Grande Incêndio e das reformas promovidas durante os reinados de George IV (1820-1830), William IV (1830-1837) e Vitória (1837-1901). As praças eram consideradas obras de influência europeia, ainda que houvesse no traçado londrino bons exemplos, como a *Trafalgar Square* e o *Piccadilly Circus*. O próprio arquiteto, na sua segunda opção de implantação (Figura 10), já havia mudado a conformação da praça, permitindo que *Queen Victoria* chegasse até *Poultry*, o que, além de diminuir a praça, manteria a circulação viária existente no local desde tempos vitorianos. Uma das críticas à praça era, justamente, a de que ela obscureceria a importância do “ponto central” [*the hub*] da *City*, que resulta do cruzamento de várias

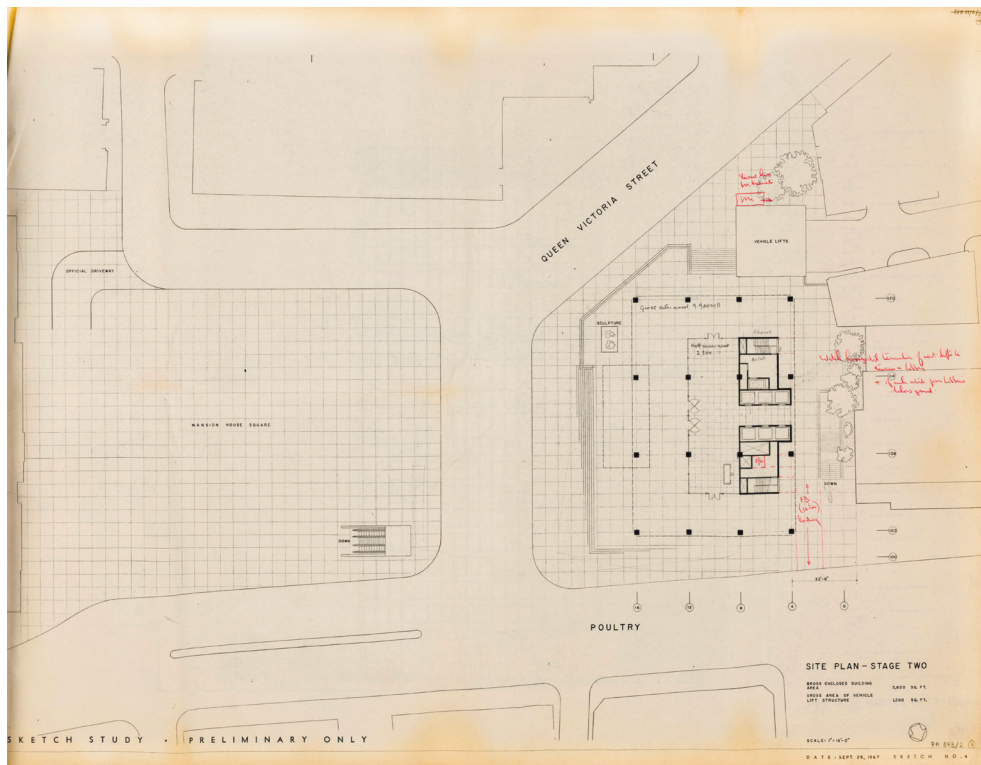


FIGURA 10 — Proposta de praça menor com a rua *Queen Victoria* chegando até a rua *Poultry* (set. 1967, Site Plan — Stage 2).
Fonte: RIBA (1967b).

ruas frente ao *Royal Exchange* (INTERNATIONAL ARCHITECT, 1983, p.22, tradução do autor). No entanto, o projeto preferido do arquiteto era o da praça contínua, pavimentando a área livre entre *Mansion House* e a nova torre. Uma proposta que foi considerada “um golpe de mestre” [*That is a stroke of genius*] por Holford (PALUMBO, 1983, p.24, tradução do autor) uma importante parte do projeto que tinha que ser “defendida como foi proposta originalmente por Mies van der Rohe” [*We must go back to Mies if we are going to defend it properly*], no entendimento de Richard Rogers (PALUMBO, 1983, p.25, tradução do autor).

Contudo, o que incomodava os detratores do projeto de Mies van der Rohe era a ruptura do ambiente urbano pelo espaço aberto, pois se perderia o clima informal das pequenas passagens e “a maneira de fazer negócios que envolvia muito mais contato pessoal” [*and the way of doing business involving much personal contact*] como advertia Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5, p.75, tradução do autor), citando James Richards, da *Victorian Society*). Também apareceriam perspectivas diretas, que escancarariam as grandes construções, o que não era habitual. Um bom exemplo poderia ser o de St. Stephen Walbrook, cuja torre dava para *Bucklersbury*, de frente para a mole enegrecida do *Bank of New Zealand*. Ainda que os defensores do

projeto de Mies van der Rohe pensassem justamente o contrário, como o reitor da igreja, Dr. Edward Chad Varah citado por Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5, p.68, tradução do autor) em seu relatório, que afirma ser “entusiástico [defensor do projeto] porque sua igreja e sua refinada arquitetura ganharia uma grande preeminência na esquina da [nova] praça” [*“was enthusiastic that his church and its fine architecture would gain greater prominence in the corner of the square”*].

Em geral, todos esses problemas e outros — como o centro comercial, a proteção do patrimônio arqueológico, a mudança das ruas, a alteração do percurso do transporte público e até as cores e o pavimento — tiveram, durante os trabalhos da Comissão, apoiadores e críticos, que esgrimiram um sem-número de argumentos, quase todos muito bem fundamentados. A favor da construção do projeto, se manifestaram personalidades de envergadura, como os arquitetos Berthold Lubetkin, James Stirling, Peter Carter, Peter Smithson e Richard Rogers; historiadores como John Summerson e Werner Glaser; críticos como Martin Pawley; e artistas como Patrick Heron. Contrários, foram mais instituições que pessoas, como os já mencionados *City Heritage Society*, *Save Britain's Heritage e Victorian Society*, mas também o *Conservation Areas Advisory Committee*, o *Ecology Party*, o *Georgian Group* e a *London Society*. Mas não faltaram personalidades, como o arquiteto Terry Farrell, um dos mais importantes defensores do neoclassicismo pós-moderno inglês, que alguns anos depois, em 1990, remodelaria a Praça Paternoster do lado de St. Paul nesse estilo. E ainda, o historiador James Richards, autor de *“An Introduction to Modern Architecture”* de 1940, e o Príncipe de Gales, que acusaram os responsáveis pela *Mansion House* (entenda-se Peter Palumbo) de contaminar Londres com ‘tocos de vidro’ mais adequados aos centros urbanos de Chicago e Nova Iorque. É importante salientar, nesse caso, que ainda que o aristocrata não tenha se manifestado diretamente nos autos, sua opinião teve enorme influência no que ali foi dito, não só pelas razões óbvias de sua posição, mas porque fez questão de realizar várias aparições públicas para manifestar repúdio ao empreendimento, incluindo um importante discurso no RIBA (30/5/1984), em comemoração aos 150 anos da instituição, onde afirmou que: *“It would be a tragedy if the character and skyline of our capital city were to be further ruined and St Paul's dwarfed by yet another giant glass stump, better suited to downtown Chicago than the City of London”* (PRINCE OF WALES, 1984, *online*, grifo do autor).

Evidentemente, não foi uma única razão ou circunstância que levou ao indeferimento do projeto. As mudanças na legislação urbanística da cidade, de 1962 a 1982, foram muito importantes sob vários aspectos (comércio, altura dos edifícios, proteção do patrimônio, arqueologia, entre outros) para minar os interesses de Peter Palumbo e de seus associados. Ainda assim, como nenhum desses aspectos era definitivo — como a defesa dos investidores se empenhou em mostrar — pode-se pensar em alternativas diferentes das apontadas no processo que talvez expliquem, de uma perspectiva conceitual (e não legal), os processos que levaram à rejeição da proposta.

OUTRAS PERSPECTIVAS, NOVAS REFLEXÕES

É importante reforçar que os objetos de que se fala aqui se mantiveram exatamente os mesmos, durante os quase 30 anos do processo, desde a compra da primeira propriedade, em 1958, até o indeferimento final, em 1985. Os edifícios vitorianos estavam ali desde 1868, e o de Mies van der Rohe passou a formar parte do imaginário da *City* desde 1968, quando foi apresentado na exposição do *Royal Exchange*. A opinião pública, como a dos especialistas, se manteve sempre atenta ao desenrolar do projeto, como demonstra o número de artigos que apareceram em jornais, revistas e periódicos durante esses anos e, especialmente, durante o confronto legal. Mas, se os objetos eram os mesmos, o que teria mudado?

Mudou-se a forma de vê-los. Não a compreensão dos fenômenos culturais de cada uma das diferentes arquiteturas — o modernismo do estilo internacional ou o ecletismo vitoriano. Os espíritos cultivados — os dos especialistas — percebiam perfeitamente essas nuances. Os interesses tampouco eram econômicos ou políticos, uma vez que havia defensores conservadores e progressistas em ambos os campos. Apesar de terem sido centrais no inquérito, nem as questões relativas ao patrimônio foram determinantes depois, como se verá. E, evidentemente, não havia nenhuma alteração tecnológica ou produtiva que justificasse uma posição diferente. O que estava em jogo na mudança de atitude frente à proposta para a área da *Mansion House* era o gosto.

A questão do gosto não deve ser tomada como reducionista ou simplista, como um conceito superado na evolução da estética idealista posterior às formulações kantianas, sob as ideias românticas de Schelling, como afirma Bürger (1996). Isso porque não se entende aqui o gosto como um caso de preferência individual, mas como forma de entendimento social, e consensual, que determinado grupo social — ou classes ou formadores de opinião — constrói em um dado momento, o que leva a algumas situações que afetam a sociedade como um todo, sejam elas aceitáveis e outras não, muitas vezes questionando ou opondo-se a um *status quo* anterior. A importância de uma visão de classe parece relevante, caso se leve em conta as relações que gosto e consumo ensejam. Seguem-se aqui tanto as ideias de Theodor Adorno e sua referência aos *experts*, como as de Veblen (2000, p.190) e seu entendimento da importância do pensamento e dos gostos da *“Leisure Class”* (classe ociosa) e de seu *“conspicuous consumption”* (consumo conspícuo). Em ambos há o *“connoisseur”* (conhecedor, ou também o *honnête homme*, um ideal aristocrático originário do absolutismo) que pode desenvolver e impor determinadas ordens à sociedade.

Essa questão estética que afeta a sociedade como um todo reflete uma “divergência de interesses” [*“divergence of interests”*] (ADORNO & HORKHEIMER, 2000, p.10, tradução do autor). Nesse caso, sobre o qual estamos refletindo, foi comandada por um setor da classe alta, com uma visão conservadora, como se pode perceber pelos atores envolvidos na circunstância discutida aqui e seus argumentos.

Não seria a primeira vez na história da arquitetura que a mudança de gosto (afirmação, desejo, preferência ou escolha inspirada em discriminação emocional, na conhecida definição de David Hume, por produtos plásticos, que cumprem determinada forma e atendem a concepções conservadoras ou renovadoras) definiria o rumo da arte. No Renascimento, como afirmou Scott (1970), o gosto pela forma clássica foi fundamental para a aceitação da arquitetura dos antigos. O historiador inglês teve também que dedicar parte de seu texto a explicar o porquê das questões de gosto serem importantes como definidoras da produção da cultura material de determinada sociedade (a do Renascimento), e o fez não como questão metodológica, mas como necessidade conceitual para enfrentar a interpretação dominante do mundo acadêmico da época, guiado pelo determinismo e pelo empirismo da sociedade industrial. Assim como pelo marxismo, no polo oposto, que relegava as questões estéticas à esfera das superestruturas e, portanto, as definia como determinadas pelas forças e relações de produção. Como se pensa aqui, Scott era contrário a essas questões superestruturais, que poderiam determinar, pela influência do pensamento da

classe alta, a construção material da sociedade. Seguindo esse mesmo raciocínio pensa-se que, em meados dos anos 1970, o gosto pela história e pelo mundo clássico (neopalladiano) sobretudo pelo mundo vitoriano, eclético, impactou a sociedade britânica, e o padrão de beleza mudou, como a *pop art* já tinha evidenciado. Os prismas cristalinos, que tinham representado a sociedade capitalista industrial de forma tão eloquente, e o ascético modernismo que eles exprimiam, foram postos em questão.

O estilo havia sofrido uma fadiga com “as restrições de formas retangulares rígidas” (VENTURI, 2004, p.59). Uma fadiga que seria chamada depois da “enfermidade do retângulo” (“*The Rectangular Sickness*”) (DENSLAGEN, 2009, p.43, tradução do autor). Numa palestra em 1959, Johnson (1979, p.232, tradução do autor), defensor de primeira hora de Mies van der Rohe e do modernismo, afirmou: “É só que estou entediado [do dogmatismo moderno]. Estamos todos entediados” (“*It’s just that I am bored. We are all bored*”). Feita quase no início dos anos 1960, essa afirmação prenunciava o sentimento geral que, no decorrer da década, se resumira na famosa frase de Venturi (2004, p.6) “menos é uma chatice”, cujo sentido subjacente se espalharia como um profundo sentimento antimoderno, não só nos Estados Unidos da América, nos livros de críticos como Tom Wolfe (Figura 11), Robert Venturi e Charles Moore, ou ainda nas páginas da revista *Oppositions*, nas quais se sucedem, entre 1974 e 1977, artigos de Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Peter Eisenman e Anthony Vidler (HAYS,

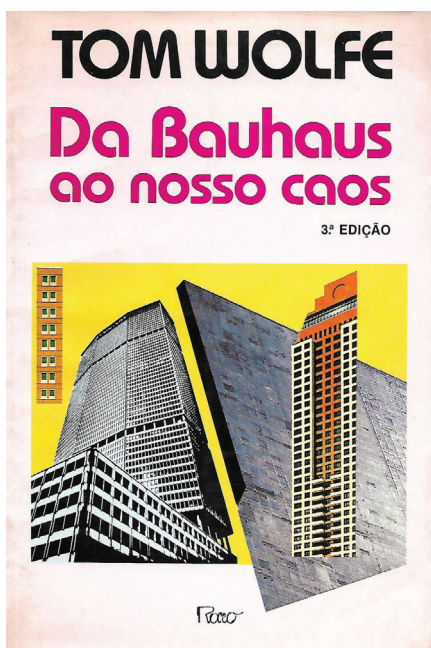


FIGURA 11 — Capa da 3ª edição brasileira (Rio de Janeiro: Rocco, 1990) de *From Bauhaus to our house*, de Tom Wolfe (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1981), que em português muda o título, trocando “nossas casas” por “nosso caos”. Crítica, irônica e sarcástica, como convém ao pós-modernismo e à visão jornalística do autor, da influência do modernismo em geral e do Estilo Internacional em particular sobre a arquitetura estadunidense e sua integração (ou desintegração) cultural.

Fonte: Wolfe (1990).

1998). Mas também na Europa, que durante os anos 1960-1970, consumiu avidamente os livros de Aldo Rossi, Manfredo Tafuri e Paolo Portoghesi, ou ainda Charles Jencks e os irmãos Krier, que certamente são os mais importantes, embora não os únicos. Nos 1980, esse sentimento já predominava em praticamente todo o hemisfério norte.

Jencks (1977, p.23, tradução do autor) decretara a morte da arquitetura moderna em St. Louis, Missouri, às 15h32min de 15 de julho de 1972, “quando finalmente ao infame *Pruitt-Igoe*, ou melhor, a vários de seus edifícios, lhes foi dado o derradeiro *coup de grace* com dinamite” (“*when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grâce by dynamite*”). A nova arquitetura (a pós-moderna), nascida após essa morte, sustentava-se em:

Um duplo código: a combinação das técnicas modernas com algo mais (usualmente os edifícios tradicionais), com a finalidade de que a arquitetura se comunicasse com o público e com uma pequena minoria, normalmente outros arquitetos (JENCKS, 1977, p.14, tradução do autor)¹⁵.

Mas não se deve deixar enganar sobre o modo pelo qual se operou essa comunicação com o grande público. Não foi por meio de textos, e sim de imagens. Não era o significado da arquitetura moderna que se punha em questão, mas sua imagem. “O conteúdo de verdade [que sustenta uma obra de arte] — afirmou Bürger (1996, p.111, tradução do autor) — não corresponde a nada que pode ser mostrado empiricamente” (“*El contenido de la verdad no se corresponde a nada que pueda mostrarse empiricamente*”) no objeto artístico. Em outras palavras, o signo artístico não é discursivo, como bem entendeu e defendeu Francastel (1975, p.13, tradução do autor):

Nada sério se pode fazer se se toma o objeto desses estudos (a obra de arte) como dado da criação, em vez de considerar a obra de arte como produto de uma atividade problemática, cujas possibilidades técnicas, assim como a capacidade de integração de seus valores abstratos, variam de acordo com cada um dos âmbitos considerados. Naturalmente, nesses casos, é absolutamente necessário ter em conta o desigual desenvolvimento das faculdades intelectuais em diferentes ambientes e diferentes momentos históricos¹⁶.

No caso em tela, o edifício e a praça da proposta para a área da *Mansion House* não respondiam aos padrões estéticos e plásticos que paulatinamente se foram consagrando na segunda metade do Século XX. Primeiro, porque foram desenvolvidos por um arquiteto educado e formado à cavalo, entre os Séculos XIX e XX, e que representava o melhor da arquitetura da primeira metade do XX, desenvolvida nos parâmetros da era industrial e no sentimento do progresso que a tudo supera. Segundo, porque o pensamento e as

obras de Mies van der Rohe se engajavam no idealismo, com suas reiteradas menções a Agostino, Aquino e, sobretudo, Oswald Spengler, cuja compreensão do mundo se limitava a fatores abstratos evidentes em obras pequenas (como o Pavilhão Alemão, Barcelona 1928-1929, ou a casa Farnsworth, Plano 1946-51), mas também nas maiores (como o Crown Hall, Chicago 1950-1956, ou a Neue Nationalgalerie, Berlim 1968). Todos produtos estilizados para consumo de uma classe social requintada e educada, para perceber essas sutilezas com as quais aprende a conviver, como adverte Veblen (2000) bem distantes do entendimento corriqueiro das massas. E terceiro, porque, para os leigos e para os não tão leigos, o produto desse enorme esforço de síntese e de depuração de tudo aquilo que fosse superficial e desnecessário não era nada interessante; pelo contrário, era uma chatice (*bore*).

Para Alison e Peter Smithson (SMITHSON; SMITHSON, 1969, p.366, tradução do autor), quando se aprecia uma obra de Mies van der Rohe, o que importa são os detalhes, porque a “capacidade de detectar pequenas diferenças está muito marcada na sensibilidade humana” (“*Capacity to detect small differences is very marked in the human sensibility*”), e isso deveria ajudar a interpretar — e datar — qualquer obra de Mies com apurada perfeição. No entanto, para o grande público, o esforço de interpretar detalhes parecia sem sentido diante de uma gigantesca fachada de vidro e alumínio de 35m de largura por 88m de altura que repetia, sem nenhuma variação, um perfil metálico vertical 19 vezes na horizontal, criando um *grid* uniforme (Figura 12). Para esse público, o resultado plástico não passava de um “toco de vidro” (*glass stump*), para repetir a chocante — mas popular — expressão do Príncipe de Gales, à qual nos referimos anteriormente.

“Tocos de vidro” que, idênticos a outros tantos construídos em várias cidades do mundo, não tinham nada em comum com a cultura local, fundamentalmente com a tradição construtiva e estética (ecclética) vitoriana, com seus elementos tradicionais, que eram fáceis de reconhecer, uma vez que o entorno, o ambiente urbano local, estava abarrotado deles. Os “tocos de vidro” destoavam como verdadeiros alienígenas ameaçadores. Não importava tanto que alguns edifícios, dos muitos vitorianos que havia na *Bank Conservation Area*, fossem demolidos; o que realmente chocava os londrinos da década de 1980 era o aspecto ofensivo do prisma de vidro que lembrava os centros urbanos, os *down towns* da “América”, mas como “uma atrofiada imitação de Manhattan” (“*a stunted imitation of Manhattan*”) (PRINCE OF WALES, 1988, p.10, tradução do autor), irreverente e inadequada para Londres. O aristocrata perguntava a seus ouvintes se esses arquitetos e planejadores que pretendiam transformar a cidade em essa caricatural réplica não usavam seus olhos (p.6) para ver os *lanes* e *alleys*, que outros países da Europa tinham se esforçado para reconstruir depois da Guerra, quando em Londres eram destruídos.

O que prevalece nesse tipo de enfoque é a defesa de um sistema figurativo tradicional que mantém certa unidade plástica, aquela que Ashley Baker identificou com o ápice do poder da nação (o estilo vitoriano do último quartel do Século XIX, seja do ponto de vista archi-

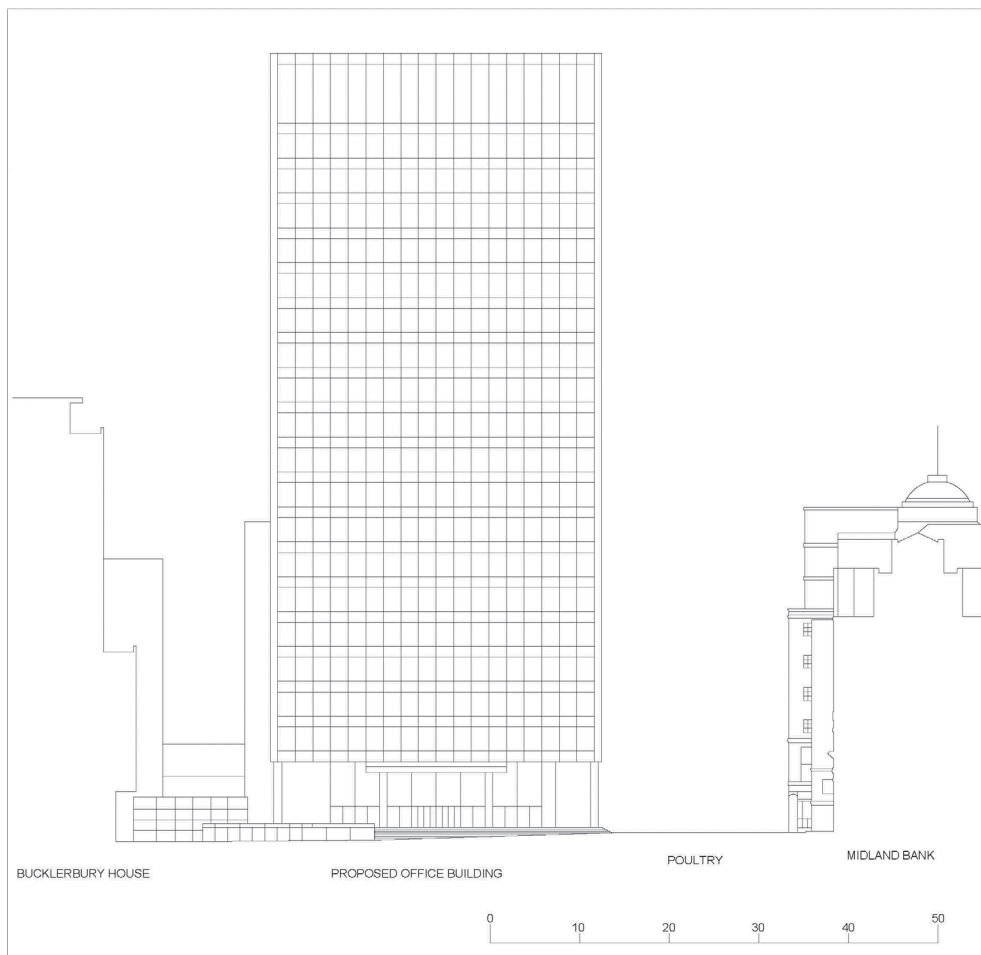


FIGURA 12 — Redesenho digital da elevação leste.
Fonte: Redesenhado pelo autor, em colaboração com o arquiteto Tales Galvano, a partir do desenho original que consta na documentação de Peter Carter (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 1): *Reproductions of Mies van der Rohe's Blue Prints.*

tetônico ou urbanístico), pois encarna, em determinado momento, essa grandeza perdida como algo que pode ser resgatado. O objeto, cuja forma se apresenta destoante e contrária a esse ambiente, é sistematicamente rejeitado não por razões lógicas ou legais (como insistem em discutir os *reports* do processo da *Mansion House*), mas por visceral repulsa, por hostilidade¹⁷ ao que não é local e apropriado (*appropriateness*), que não respeita “as boas maneiras arquitetônicas” (“*architectural good manners*”), que não dá suficiente atenção aos “materiais que devem ser usados” (“*none gave sufficient attention to the materials to be use*”) e que, em última instância, “nem sequer considera que estilo de arquitetura seria o apropriado” (“*not even considered which style of architecture would be appropriate*”) (PRINCE OF WALES, 1988, p.7, tradução do autor), isto é, definitivamente, por questão de gosto. Um gosto relacionado, por certo, com a visão e a percepção do *connoisseur*.

Quando se invoca o estilo, adentra-se o campo minado para o modernismo, que sempre se recusou a ser um estilo, justamente por seu anseio de “autenticidade”¹⁸, como afirmaram os pensadores da escola de Veneza (Especialmente Massimo Cacciari, mas

também o Francesco Dal Co), que seria única e totalizante. Mies van der Rohe (Ramos, 2013) rejeitava toda especulação estética, toda doutrina e todo formalismo. Charles Jencks chamava isso de fetichismo, pois, para cumprir semelhante tarefa, a arquitetura de Mies ficava reduzida à importância de alguma de suas partes, definitivamente “*pars pro toto*, a parte representa o todo” [“*pars pro toto, the part takes over from the whole*”] (JENCKS, 1976, p.493, tradução do autor). Para Jencks (1976, p.494, tradução do autor) esse efeito é o que os semiólogos chamam de “semiótica conotativa” (“*connotative semiotics*”), que exige que “o espectador faça o esforço para aprender e decodificar o pequeno mundo específico que o rodeia” (“*demanding that the perceiver make the effort to learn and decode the specific small world*”), os detalhes apontados pelos Smithson. Ainda segundo Jencks (1976, p.494), esse processo não passa de uma tautologia, em que $A = A$, mas uma tautologia não precisa de mais de um termo. “A fórmula $A = A$ fala de igualdade. Não nomeia A como o mesmo (que A). Assim, a fórmula usual do princípio de identidade encobre o que quer dizer esse princípio: A é A , isto é, cada A é ele mesmo o mesmo¹⁹” (HEIDEGGER, 1988, p.63, tradução do autor). Para o filósofo, há em ser idêntico uma pertinência que se deve preservar em cada A , que, mesmo sendo igual (a A) estabelece (com ele) uma “mútua pertinência” (“*Zusammengehörens*”) (p.73, tradução do autor). Se é certo que o interesse de Heidegger é a relação que o homem estabelece com o ser, preocupado como estava nessa época (1957) com a ameaça atômica, a Guerra Fria e o perturbador mundo da técnica, o chamado a que sempre se refere e sobre o qual insiste em advertir é o da com-posição, aquele mundo da *Ereignen*, do chamar com a mirada “mirar para si mesmo” (“*Blicken zu sich rufen*”), do avistar o evento (p.87, tradução do autor) que se apresenta como carregado de significação.

No sentido forte do termo identidade é que se pode afirmar que a obra de “Mies van der Rohe é um estilo, ou está dentro de um estilo que, mesmo sendo “tão fácil de copiar”” (“*What makes Mies such a great influence [...] is that he is so easy to copy*”) (KAMIN, 2001, p.130, tradução do autor), não deixa de ter traços que o identificam como único e reconhecível. Importantes arquitetos da época, como Norman Foster, James Stirling e Richard Rogers, consideraram o projeto do Mies van der Rohe tão relevante nos anos de 1980 como era nos de 1960, quando foi desenvolvido pelo mestre (PALUMBO, 1983). Depreciá-lo, reduzindo-o a um “toco de vidro” não é mais que pura arrogância, cuja intenção não é outra que não a difamação, como atitude política que defende uma divergência de interesses de cunho conservador (a do Príncipe de Gales, por exemplo). Mas, nos anos 1970-1980, pelo menos, até a data do centenário do nascimento do arquiteto (1986)²⁰, depreciar sua obra era bastante comum e bem visto em muitos círculos eruditos no mundo, como os dos críticos e historiadores britânicos.

O gosto desses intelectuais prevaleceu sobre o de outros, também intelectuais, que, apesar de apoiar a arquitetura do estilo internacional, estavam claramente fora de sintonia com o grande público, como ficou evidente quando da aprovação do projeto

que substituiria o de Mies van der Rohe, obra de James Stirling e Michael Wilford (Figura 13).

Para construir esse projeto, foi preciso demolir o quarteirão noroeste (ruas *Chepside/Poultry*, *Queen Victoria* e *Buclkersbury*) e o pequeno quarteirão triangular do lado sudoeste (rua *Queen Victoria* e passagens *Sise* e *Pan-cras*) da antiga proposta da *Mansion House Square*.

Curiosamente, existia um primeiro projeto de Mies van der Rohe que ocupava exatamente a mesma extensão que o de Stirling e Wilford (Figura 14). Esse projeto estava nas mãos de Peter Palumbo desde os anos 1960, mas nunca foi apresentado como alternativa. Imagina-se que o empresário tivesse finalmente reconhecido que o problema não era o que seria destruído, mas o que se colocaria em seu lugar. Mies era um estrangeiro, e sua arquitetura internacional não tinha pátria; era um inimigo. Stirling, pelo contrário, era um respeitado arquiteto britânico²¹, que já se adaptara ao novo estilo e ao novo gosto. É certo que realizou um pastiche, mas foi bem recebido nos anos 1980, ainda que, na segunda metade da década de 1990, quando foi concluído, os dias de glória do pós-modernismo já fossem



FIGURA 13 — James Stirling & Michael Wilford, n. 1 Poultry, Londres, 1985-1997.
Fonte: Acervo do autor (2011).

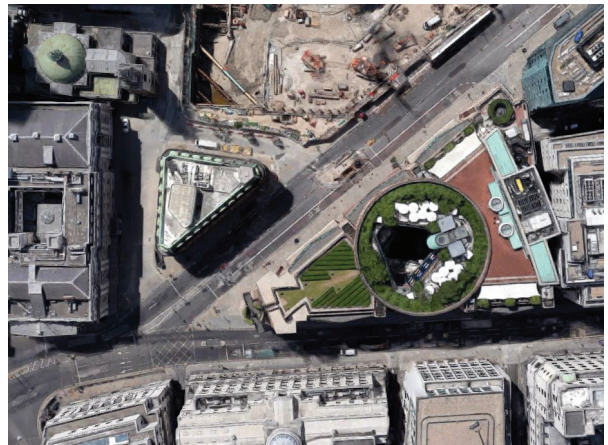
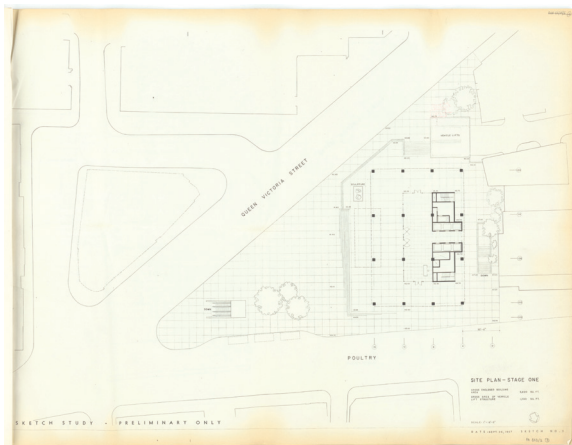


FIGURA 14 — À esquerda: primeira proposta de Mies van der Rohe para a área da Mansion House (set. 1967, Site Plan – Stage One). À direita: Projeto de James Stirling & Michael Wilford.

Fonte: RIBA (1967a) e Google Maps (2016).

Nota: Projeto de James Stirling & Michael Wilford como foi construído: Disponível em: <<http://tgphipps.tumblr.com/>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

passado, e as críticas tivessem começado a surgir (e persistem ainda hoje), rodeando o edifício de uma aura de obra de gosto duvidoso.

CONCLUSÃO

Finalmente, com a distância temporal que separa o hoje daqueles eventos, pode-se dizer que o desenvolvimento e as transformações da City de Londres têm esvaziado os argumentos pelos quais se indeferiu o projeto de Mies van der Rohe para a *Mansion House Square*. Grande parte da área foi demolida. Salvo pelo *Bank of New Zealand*, nenhum dos edifícios tombados que foram apresentados como patrimônio insubstituível ou de grande valor existem mais. O último — a *Bucklersbury House* — foi demolido em 2011, para incorporar seu terreno ao empreendimento *Walbrook Square*, do escritório *Foster-Nouvel*. *The Cloud*, como é chamado, acabará de mudar totalmente o aspecto da cidade em volta da *Mansion House*, e, embora a praça, elogiada por Lord Holford, nunca tenha aparecido, pois os pequenos espaços internos que chamam de “praças” — *Walbrooke Square* — não passam de pátios, desapareceram as pequenas passagens e travessas, dando lugar a mastodônticas construções que ocupam gigantescos quarteirões. Por fim, o último questionamento à proposta para área da *Mansion House*, a altura do arranha-céu de Mies van der Rohe, também foi esquecido, com a incorporação de um edifício considerável (nº 1 *Queen Victoria Street*, com 22 andares e 106,65m) à nova proposta. Evidentemente, outro gosto impera hoje na City de Londres, mas a cidade, e seus arquitetos, não esquecem a proposta do velho mestre alemão, e ainda se perguntam sobre o que realmente aconteceu, como fica evidente na exposição *Mies van der Rohe and James Stirling: circling the Square*, que, sobre os projetos de Mies van der Rohe e de James Stirling, abriu, sob a curadoria de Marie Bak Mortensen e Vicky Wilson, e com museografia de Carmody Groarke, em 8 de março de 2017 no *Royal Institute of British Architects*.

NOTAS

1. O Ministério do Ambiente (*Secretary of State for the Environment*) abriu uma Comissão de Inquérito em 1984 (1/05 a 6/07) que finalizou com a recomendação da dispensa da apelação. O Secretário de Estado Patrick Jenkin, ministro de Margaret Thatcher, assinaria o indeferimento final em 22 de maio de 1985.
2. Londres perdeu mais de 70 mil edifícios, 116 mil tiveram que ser demolidos por ser inviável recuperá-los, e 1.700.000 foram danificados de alguma forma pelos bombardeios entre 1940 e 1941 (WARD, 2015).
3. Os britânicos têm dois sistemas para a aquisição de bens imóveis: o *freehold*, pelo qual terra e construção podem ser comprados/vendidos em conjunto, e o *leasehold*, pelo qual terra e construído são independentes. Neste caso, pode-se alugar a terra (ou uma construção) por certo período (décadas ou Séculos – 99 anos é um prazo típico para um *leasehold*), ao fim do qual a propriedade e seu uso voltam às mãos do *lordland* (o dono por título da propriedade real). A família Palumbo adquiriu por décadas tanto *freehold* como *leasehold*, na área da City, especialmente em volta da *Mansion House*.

4. Para dezembro de 1981, data na qual apresentou a segunda petição à prefeitura, Palumbo e suas empresas contavam com 12 dos 13 *freeholds* e 345 dos 348 *leaseholds* necessários para intervir completamente na área. No entanto, a última propriedade, necessária para finalizar todo o empreendimento (rua *Queen Victoria*, nº 1), só estaria à disposição de Palumbo em 1986.

5. O adjetivo não exprime apenas uma opinião pessoal, pois muitos dos *experts* que participaram do Inquérito Público se referiam assim ao edifício. Ver, por exemplo, as declarações de Dr. Edward Chad Varah, Werner Glaser e Martin Pawley (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5-folder 7, Caixa 2-folder 7, Caixa 4-folder 2, respectivamente).

6. A exposição recebeu 32 mil visitantes; 3.325 pessoas responderam à enquete, que acusou o apoio de mais de 75% (JENCKS, 1988). Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5, p.114).

7. De acordo com o depoimento de Peter Carter, “Mies terminou os desenhos [da proposta para Mansion House] algumas semanas antes de falecer, em agosto de 1969” (CARTER, 1983; MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 1, p.11).

8. O neto de Mies, nascido em Rathenau (Alemanha), entrou no escritório do avô em 1962, onde permaneceu até 1969. Peter Carter, nascido em Londres, entrou no escritório de Mies em 1958, passando a sócio em 1961.

9. No *Report* de Stephen Marks (MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE, 1985, Caixa 5, p.17-127, onde se define o “argumento” do inquérito) vários historiadores, entre eles Sir John Summerson e Henry-Russell Hitchcock, afirmam que “muitos edifícios marginais, especialmente do final do Século XIX, foram listados [para tombamento]. Aqueles no sítio [da proposta para Mansion House Square] com certeza não podem ser apontados como ‘o melhor de nosso patrimônio [arquitetônico]’ [“too many marginal buildings, especially of the later 19th century, had been listed. Those on the site certainly could not be classified as the ‘best of four heritage’”]. (MARKS, 1984, p.17, tradução do autor). E, ainda “ninguém em 1969 estava preocupado como a perda do padrão das ruas, ainda que sua importância histórica fosse consensual, e nem o Sr. [David] Lloyd [historiador associado a Save Britain’s Heritage], como tampouco ‘Save the City’ se referiram à importância dessas ruas” [“In 1969 no-one had been troubled by the loss of the street pattern [...] although it showed the important historic street pattern, and neither Mr Lloyd in 1975 nor ‘Save the City’ had referred to the importance of these streets”] (MARKS, 1984, p.31, tradução do autor).

10. “Great historical cities all have their particular epochs when they experienced a Zenith of power, influence and achievement and the character which they assumed at this point tends to establish their image and to remain in the memory for generation to come. For London such an epoch was the middle and latter part of the 19th century”.

11. “the work was unfinished in a very large area of the site when the client decided to interrupt the work in 1976”.

12. O que permitia a proteção do Midland Bank, assim como da Mansion House e da igreja de Christopher Wren (1632-1723), St. Stephen Walbrook (1672-1679). Na mesma data, dezembro 1981, Palumbo apresentou sua segunda petição de aprovação à prefeitura.

13. “Since the war 18 towers or slab blocks over 200 ft high had been built in the area near the appeal site, from 1,550 ft to 3,750 ft from St Paul’s. Only 3 were within a conservation area”.

14. O edifício foi demolido em 2011, para incorporar seu terreno ao empreendimento Walbrook Square (ao qual volta-se no final deste artigo), do Atelier Foster-Nouvel, 2007.

15. “Double coding: the combination of modern techniques with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects”.

16. “Nada serio puede hacerse si se toma el objeto de estos estudios como datos de la creación, en lugar de considerar las obras de arte como el producto de una actividad problemática, cuyas posibilidades técnicas, así como las capacidades de integración de sus valores abstractos, varían de acuerdo con cada uno de los ámbitos considerados. En tales casos, naturalmente es absolutamente necesario tener en cuenta el desigual desarrollo de las facultades intelectuales de los diferentes ambientes en las diferentes etapas de la historia”.

17. O termo *hostile* foi usado por Brent C. Brolin (DENSLAGEN, 2009, p.53) em seu livro “The failure of Modern Architecture” (BROLIN, 1976).

18. Uma forma de falar sobre a ‘verdade’ na obra de arte, um tema espinhoso que escapa à finalidade deste artigo, mas que deve ser considerado para entender as questões desenvolvidas aqui. Uma aproximação do tema pode ser encontrada em Bürger (1996).

19. “La fórmula $A = A$ habla de igualdad. No nombra a A como lo mismo. Por consiguiente, la fórmula usual del principio de identidad encubre lo que quiere decir el principio: A es A , esto es, cada A es él mismo lo mismo. Die Formel $A = A$ spricht von Gleichheit. Sie nennt A nicht als dasselbe. Die geläufige Formel für den Satz der Identität verdeckt somit gerade das, was der Satz sagen möchte: A ist A , d.h. jedes A ist selber dasselbe”.

20. Após os eventos do centenário — tanto as exposições como as publicações — a percepção sobre Mies van der Rohe mudou diametralmente. Até 1984 (isto é, descontando o que foi escrito para o centenário e depois), só existiam 16 monografias publicadas sobre o arquiteto (a primeira de 1947), e agora são centenas. Sua imagem, seus escritos, suas ideias e — claro — sua obra, foram amplamente estudadas e difundidas, e ele é hoje reconhecido como um dos principais nomes da arquitetura ocidental. Mas é importante lembrar que nem sempre foi assim, embora “qualquer coisa de que se tenha gostado verdadeiramente em uma ocasião possa voltar a ser considerada agradável” [“*cualquier cosa que haya gustado verdaderamente en una ocasión es posible que vuelva a considerarse agradable*”] (SCOTT, 1970, p.20, tradução do autor), como, de fato, aconteceu com Mies.

21. Recebeu, entre outros, os seguintes prêmios: Alvar Aalto Medal, em 1977, *Royal Institute of British Architects Gold Medal*, em 1980, e, finalmente, o Pritzker de 1981. Poucos dias antes de morrer (1992), foi agraciado como o título de Cavaleiro (Sir) do Império Britânico.

22. Outra versão deste desenho pode ser encontrada em *International Architect* (1983, p.21), acompanhando as imagens das propostas de continuação de Queen Victoria passando pela frente da torre (aprovada pela prefeitura em 1969, ver Figura 10) e uma opção desenvolvida por Peter Carter, para a proposta de 1981, que estende o pavimento da praça até Bucklerbury House e a igreja de St. Stephen Walbrook.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. The culture industry: Enlightenment as mass deception. In: SCHOR, J.B.; HOLT, D.B. *The consumer society reader*. New York: The New Press, 2000. p.3-19.
- BROLIN, B.C. *The failure of Modern Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1976.
- BÜRGER, P. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996.
- CARTER, P. Mies van der Rohe: Mansion House square: The project architect. *International Architect*, n.3, p.26-38, 1983.
- CITY OF LONDON. *Bank conservation area character summary & management strategy supplementary planning document*. London: Department of the Built Environment, 2012. Available from: <<https://www.cityoflondon.gov.uk/services/environment-and-planning/planning/heritage-and-design/conservation-areas/Documents/bank-conservation-area-character-summary-and-management-strategy.pdf>>. Cited: Apr.17, 2016.

CITY OF LONDON. *City of London tall buildings evidence paper*. London: City of London Corporation Site, 2010. Available from: <<https://www.cityoflondon.gov.uk/services/environment-and-planning/planning/planning-policy/local-development-framework/Documents/City%20of%20London%20Tall%20Buildings%20Evidence%20Paper.pdf>>. Cited: Jul. 7, 2016.

COHEN, J.-L. *Mies van der Rohe*. London: E & FN Spon, 1996.

DONAT, J. *Fotomontagem da torre proposta para o projeto de Mansion House Square, Rua Poultry, n. 1, City de Londres*. London: RIBA, 1981. (RIBA Collections).

DENSLAGEN, W. *Romantic modernism: Nostalgia in the world of conservation*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

FRANCASTEL, P. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1975.

GOOGLE MAPS. Faculdade de Educação UnB, Campus Darcy Ribeiro, Asa Norte, DF. 2016. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@51.513347,-0.0906139,155m/data=!3m1!1e3>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

HAYS, K.M. (Ed.). *Oppositions reader: Selected essays 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

HEIDEGGER, M. *Identidad y diferencia. Identität und differenz*. Barcelona: Anthropos, 1988.

INTERNATIONAL ARCHITECT. Mies van der Rohe. Mansion House Square: The Arguments. *International Architect*, n.3, p.20-22, 1983.

JENCKS, C. Fetishism and architecture. *Architectural Design*, v.46, n.8, p.492-495, 1976.

JENCKS, C. *The language of postmodern architecture*. London: Academy, 1977.

JENCKS, C. *The prince, the architects and new wave monarchy*. London: Academy, 1988.

JOHNSON, P. *Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

KAMIN, B. *Why architecture matters: Lessons from Chicago*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

LLOYD, D.W.; FREEMAN, J.; FAWCETT, J. *Save the City: A conservation study of the City of London*. London: Society for the Protection of Ancient Buildings, 1979.

MANSION HOUSE SCHEME ARCHIVE (PALUMBO-MIES VAN DER ROHE). The British Architectural Library, Royal Institute of British Architects. 5 caixas. Arquivo público doado por Peter Palumbo em 1985, contém os documentos da Public Inquiry.

MAPPIN & WEBB: A view around the Mappin & Webb site near the Bank of England in 1982. 2008. Available from: <<https://www.flickr.com/photos/25347284@N04/sets/72157619913346748/>>. Cited: July 7, 2016.

PALUMBO, P. Mies van der Rohe, Mansion House Square: The client. *International Architect*, n.3, p.23-25, 1983.

PRINCE of Wales. Speech given by His Royal Highness The Prince of Wales, at the Royal Institute of British Architects. 1984. Available from: <<http://www.princeofwales.gov.uk/media/speeches/speech-hrh-the-prince-of-wales-the-150th-anniversary-of-the-royal-institute-of>>. Cited: Jul. 7, 2016.

PRINCE of Wales: Speech given by His Royal Highness: The Prince of Wales, at the corporation of london planning and communication committee's annual dinner. *AMA Archives d'Architecture Moderne*, n.38, p.3-11, 1988.

MAP MOOSE. *Central London Street Map*. 2016. Available from: <<http://www.mapmoose.com/london.html>>. Cited: July 27, 2016.

RAMOS, F.G.V. MIES VAN DER ROHE, L. Mies van der Rohe define Arquitetura: aforismo, 1923: uma tradução e reflexões sobre os significados do preceito. *Arquitetura Urbana*, n.10, p.168-178, 2013.

RIBA. Primeira proposta de Mies van der Rohe para a área da Mansion House. Londres: Riba, 1967a. (RIBA Collections (PA843/2[3])).

RIBA. Proposta de praça menor com a rua Queen Victoria chegando até a rua Poultry. Londres: Riba, 1967b. (RIBA Collections (PA843/2[4])).

SCOTT, G. *Arquitectura del Humanismo*. Un estudio sobre la historia del gusto. Barcelona: Barral, 1970.

SMITHSON, A.; SMITHSON, P. Mies van der Rohe. *Architectural Design*, n.7, p.363-366, 1969.

TOWN & Country Planning Act, 1947. London: Majesty's Stationery Office, 1947. (IO & II GEO. 6, CH.3)

VEBLEN, T. Conspicuous Consumption. In: SCHOR, J.B.; HOLT, D.B. *The Consumer Society Reader*. New York: The New Press, 2000. p.187-204.

VENTURI, R. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

WARD, L. *The London County Council Bomb Damage Maps, 1939-1945*. London: Thames & Hudson, 2015.

WOLFE, T. *Da Bauhaus ao nosso caos*. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS | Universidade São Judas Tadeu | Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo | R. Taquari, 546, Mooca, 03166-000, São Paulo, SP, Brasil | *E-mail*: <fernando@fv.arq.br>.

Recebido em
30/8/2016,
reapresentado
em 14/6/2017 e
aprovado para
publicação em
11/7/2017.