

HISTÓRIA CRÍTICA DA ARQUITETURA MODERNA

Kenneth Frampton

Tradução: Jefferson Luiz Camargo

Revisão técnica: Julio Fischer

Martins Fontes

São Paulo 2003

*Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título
MODERN ARCHITECTURE – A critical view.
Publicado por acordo estabelecido com Thames and Hudson, Londres.
Copyright © 1980, 1985, 1992 Thames and Hudson Ltd, Londres.
Copyright © 1997, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.*

1ª edição
setembro de 1997
3ª tiragem
outubro de 2003

Revisão gráfica
*Sandra Rodrigues Garcia
Célia Regina Camargo*

Produção gráfica
Geraldo Alves

Paginação/Fotolitos
Studio 3 Desenvolvimento Editorial
Capa

Katia Harumi Terasaka

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Frampton, Kenneth

História crítica da arquitetura moderna / Kenneth Frampton ;
tradução Jefferson Luiz Camargo. – São Paulo : Martins Fontes, 1997.

Título original: Modern architecture : a critical view.

Bibliografia.

ISBN 85-336-0750-4

1. Arquitetura moderna – História I. Título.

97-4103

CDD-724

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura moderna : História crítica 724

Todos os direitos desta edição para a língua portuguesa reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

*Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867*

e-mail: info@martinsfontes.com.br <http://www.martinsfontes.com.br>

CAPÍTULO 5 Regionalismo crítico: arquitetura moderna e identidade cultural

Embora sendo um progresso da humanidade, o fenômeno da universalização constitui-se ao mesmo tempo numa espécie de destruição sutil, não apenas de culturas tradicionais, o que talvez não fosse um mal irreparável, mas igualmente daquilo que chamarei provisoriamente o núcleo criativo de grandes civilizações e de grandes culturas, o núcleo sobre cuja base interpretamos a vida, ao qual denominarei de antemão o núcleo ético e mítico da humanidade. É a partir daí que o conflito se instaura. Temos a impressão de que esta civilização mundial singular exerce simultaneamente uma espécie de erosão ou desgaste à custa dos recursos culturais que constituíram as grandes civilizações do passado. Esta ameaça expressa-se, entre outros efeitos inconvenientes, pela expansão diante de nossos olhos de uma civilização medíocre que é a contrapartida absurda daquilo que acabei de denominar de cultura elementar. Em qualquer parte do mundo, encontramos o mesmo filme de má qualidade, as mesmas máquinas de venda automáticas, as mesmas monstrosidades de plástico ou alumínio, a mesma deformação da linguagem pela propaganda, etc. É como se a humanidade, ao aproximar-se *en masse* de uma cultura de consumo básica, tivesse igualmente estacionado *en masse* em um nível subcultural. Desse modo, chegamos ao problema crucial com que se defrontam nações que estão emergindo do subdesenvolvimento. Será que para entrar na rota da modernização é necessário descartar o antigo passado cultural que constituiu a *raison d'être* de uma nação?... Aqui se apresenta o paradoxo: por um lado, uma nação precisa enraizar-se no solo de seu passado, forjar um espírito nacional

e propalar essa reivindicação espiritual e cultural em relação à personalidade colonialista. Mas, visando participar da civilização moderna, torna-se necessário ao mesmo tempo integrar a racionalidade científica, técnica e política, algo que freqüentemente exige o abandono puro e simples de todo um passado cultural. É um fato: nem todas as culturas são capazes de suportar e absorver o choque da civilização moderna. Este é o paradoxo: como tornar-se moderno e voltar às raízes; como reviver uma civilização antiga e adornecida e participar da civilização universal?...

Ninguém é capaz de dizer o que irá tornar-se nossa civilização quando ela tiver realmente se defrontado com diferentes civilizações por outros meios que não o choque da conquista e da dominação. Contudo, precisamos admitir que tal encontro ainda não ocorreu no plano de um diálogo autêntico. É por isso que nos encontramos em uma espécie de trégua ou interregno em que não mais podemos pôr em prática o dogmatismo de uma verdade única e no qual ainda não estamos capacitados para a conquista do ceticismo em que adentramos. Encontramo-nos em um túnel, entre o anoitecer do dogmatismo e o amanhecer de verdadeiros diálogos.

Paul Ricoeur
Universal Civilization and National
Cultures, 1961.

O termo Regionalismo crítico não pretende denotar o vernáculo do modo como este foi, outrora, produzido espontaneamente pela interação combinada de clima, cultu-

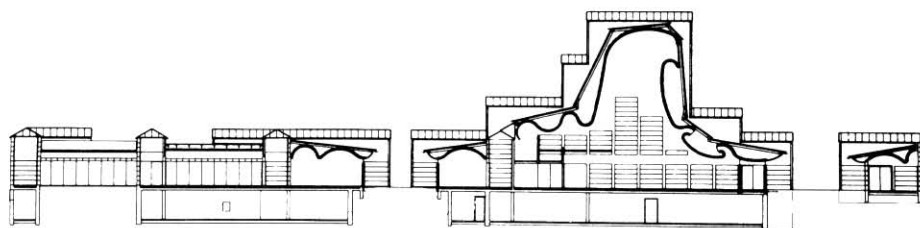


Fig. 320. Utzon, Igreja Bagsvaerd, próxima a Copenhague, 1976: corte longitudinal.

ra, mito e artesanato, mas antes pretende identificar as “escolas” regionais recentes, cujo objetivo principal tem sido refletir os limitados elementos constitutivos nos quais se basearam e servir a eles. Entre outros fatores que contribuíram para a emergência de um regionalismo desse tipo encontram-se não somente uma certa prosperidade, mas igualmente um certo tipo de consenso anticentrista – em última instância, uma aspiração por uma forma de independência cultural, econômica e política.

O conceito de uma cultura local ou nacional é uma proposição paradoxal não apenas devido à atual e óbvia antítese entre cultura de raiz e civilização universal, mas também porque todas as culturas, tanto antigas quanto modernas, parecem ter dependido, para seu desenvolvimento intrínseco, de uma certa fertilização cruzada com outras culturas. Como Ricoeur parece deixar implícito no excerto acima citado, as culturas regionais e nacionais precisam atualmente, mais que nunca, ser, em última instância, constituídas como manifestações localmente moduladas da “cultura mundial”. Certamente, não é acidental que esta proposição paradoxal se apresente em uma época em que a modernização global continua minando, com intensidade cada vez maior, todas as formas de cultura tradicional de base agrícola e autóctone. Do ponto de vista da teoria crítica (ver Introdução, p. IX) precisamos encarar a cultura regional, não como algo dado e relativamente imutável, mas antes como algo que precisa, pelo menos atualmente, ser cultivado de forma autoconscien-

te. Ricoeur sugere que manter qualquer tipo de cultura autêntica no futuro irá depender, em última instância, de nossa capacidade de gerar formas vitais de cultura regional enquanto nos apropriamos de influências estrangeiras tanto no plano da cultura quanto no da civilização.

Esse processo de assimilação e reinterpretação parece evidenciar-se na obra do mestre dinamarquês Jørn Utzon, sobretudo em sua Igreja Bagsvaerd, levantada em um subúrbio fora de Copenhague em 1976, na qual elementos pré-fabricados de concreto de dimensões padronizadas são combinados, de modo particularmente articulado, com abóbadas de concreto armado moldadas *in-situ* que encobrem os principais volumes públicos. E, enquanto esta combinação de montagem modular e moldagem *in-situ* possa assemelhar-se, de início, a nada mais do que uma integração apropriada de toda a gama das técnicas do concreto que se encontram atualmente a nossa disposição, pode-se argumentar que o modo pelo qual tais técnicas são combinadas alude a uma série de valores dialogicamente opostos.

Em um nível, pode-se afirmar que o agrupamento de elementos modulares pré-fabricados não apenas está de acordo com os valores da civilização universal, mas “representa” igualmente sua capacidade de aplicação normativa, embora a abóbada moldada *in-situ* seja uma invenção estrutural única num lugar único. Pode-se argumentar à luz de Ricoeur, que onde um afirma as normas da civilização universal, o outro proclama os valores da cultura idiossincrática. De

forma semelhante, pode-se interpretar essas formas diferentes de construção em concreto como a oposição entre a racionalidade das técnicas normativas e a irracionalidade da estrutura simbólica.

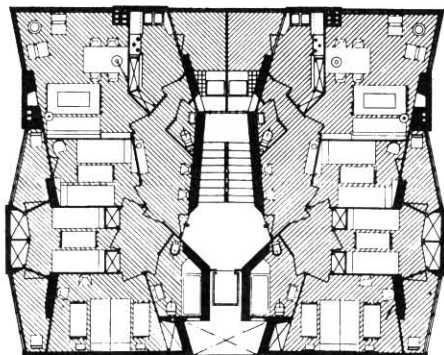
Ainda um outro diálogo é evocado assim que passamos do revestimento modular – ótimo do ponto de vista econômico – do exterior (quer se trate dos painéis de concreto ou do claro envidraçamento do teto) para o nada ideal estrutura e casca abobadada, moldadas *in situ*, que cobrem a nave. Tal modo de construção arqueada – um processo de construção relativamente não econômico se comparado, digamos, à treliça de aço – foi escolhido deliberadamente devido à sua capacidade simbólica: a abóbada representa o sagrado na cultura ocidental. E, contudo, a seção altamente configurada, adotada neste exemplo, dificilmente pode ser encarada como ocidental. De fato, o único precedente de uma seção desse tipo num contexto sagrado é oriental – o teto do Pagode Chinês, citado por Utzon em seu longo ensaio de 1962, *Plataformas e mesetas: idéias de um arquiteto dinamarquês*.

As alusões sutis e contrárias incorporadas nessa cobertura de concreto pregueada têm conseqüências muito mais profundas do que a aparente perversidade de reinterpretar uma forma oriental em madeira através de uma tecnologia ocidental de concreto; pois uma vez que a abóbada principal da nave sugere, por sua escala e sua iluminação superior, a presença de um espaço religioso, isso é realizado de tal modo que impede uma leitura exclusivamente ocidental ou oriental da forma pela qual é constituída. Uma interpretação similar ocidental/ oriental ocorre igualmente nas janelas de madeira e nas divisórias com ripas que parecem aludir tanto à igreja nórdica padrão genuína como ao ornamentado artesanato tradicional de carpintaria da China e do Japão. A intenção que subjaz a esses procedimentos de desconstrução e de re-síntese parece ser a seguinte: em primeiro lugar, revitalizar certas formas ocidentais *desvalorizadas* por

uma interpretação oriental de sua natureza essencial; em segundo lugar, indicar a secularização das instituições representadas por essas formas. Pode-se argumentar ser esse um modo mais apropriado para representar uma igreja em uma época secular, na qual a iconografia eclesiástica tradicional sempre corre o risco de cair no *kitsch*.

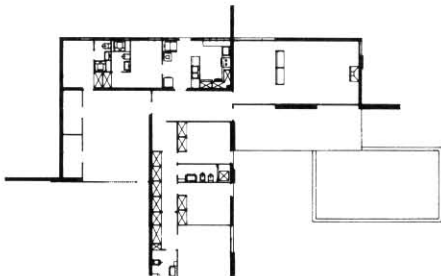
Esta revitalização de elementos ocidentais com contornos orientais e vice-versa de nenhum modo esgota as maneiras pelas quais a Igreja Bagsvaerd é modulada em relação a sua situação no tempo e no espaço. Utzon conferiu-lhe igualmente uma forma semelhante a um celeiro, utilizando-se de uma metáfora agrícola como meio de dar expressão pública a uma instituição sagrada. Contudo, esta metáfora um tanto críptica, que associa religião e cultura rural, pode perfeitamente sofrer mudanças com a passagem do tempo, pois, quando as árvores que a cercam atingirem a maturidade, a igreja irá pela primeira vez surgir dentro de seus próprios limites. Este *temenos* natural, estabelecido por um véu de árvores, sem dúvida irá favorecer uma leitura futura do edifício como sendo mais um templo que um celeiro.

Caso exemplar de um Regionalismo explicitamente anticentrista foi o movimento nacionalista catalão que, a princípio, surgiu com a fundação do Grupo R em Barcelona em 1952. Liderado por J. M. Sostres e Oriol Bohigas, tal grupo viu-se, desde o início, emaranhado em uma situação cultural complexa. Por um lado, via-se obrigado a reviver os valores e procedimentos racionalistas e antifascistas do GATEPAC (a ala espanhola pré-guerra dos CIAM); por outro, estava consciente da responsabilidade política de evocar um regionalismo realista, acessível à população em geral. Este programa de mão dupla foi anunciado publicamente pela primeira vez por Bohigas em seu ensaio, *Possibilidades de uma arquitetura de Barcelona*, publicado em 1951. Os diversos impulsos culturais que constituíram este Regionalismo heterogêneo tendem a confirmar a



Figs. 321,322. Coderch, bloco de apartamentos ISM, Barcelona, 1951: vista e planta baixa típica.

Fig. 323. Coderch, Casa Catasus, Sitges, 1956: planta baixa.



natureza inevitavelmente híbrida da cultura regional moderna. Em primeiro lugar, estava a tradição de alvenaria catalã que datava do período do “Modernismo”; depois, estava a influência de Neutra e do Neoplasticismo, este último sem nenhuma dúvida estimulado por *La Poetica dell’architettura neoplasticista* [A poética da arquitetura neoplástica] de Bruno Zevi, de 1953. A isso seguiu-se o influente estilo neo-realista do arquiteto italiano Ignazio Gardella, que utilizara persianas tradicionais, janelas estreitas e amplas cimbalhas em sua Casa Borsalino em Alexandria, na Itália (1951-1953). A tudo isso, precisamos acrescentar, especialmente para a obra de Mackay, Bohigas e Martorell, a influência do Novo Brutalismo britânico (ver o bloco de apartamentos que construíram no Paseo de la Bonanova de Barcelona, em 1973).

A carreira do arquiteto barcelonês J. A. Coderch foi tipicamente *regionalista* uma vez que oscilou, até tempos recentes, entre uma alvenaria genuína mediterraneizada e moderna, formulada pela primeira vez em seu bloco de apartamentos ISM de oito andares construído em Barcelona no Paseo Nacional em 1951 (“tradicionalmente” articulado como a Casa Borsalino, com venezianas de alto a baixo e finas e salientes cornijas) e a composição vanguardista, neoplástica e miesiana de sua Casa Catasus, construída em Sitges em 1956.

A deliquescência mais recente do Regionalismo catalão mostra-se possivelmente com mais evidência na obra de Ricardo Bofill e o Taller de Arquitectura. Enquanto os apartamentos da Calle Nicaragua de Bofill, de 1964, apresentavam certa afinidade com a alvenaria vernácula reinterpretada de Coderch, o Taller adotava uma abordagem abertamente *Gesamtkunstwerk* no final da década de 1960. Com o complexo de Xanadu, construído em Calpe em 1967, eles se abandonaram a uma forma de Romantismo *kitsch*. Esta obsessão por imagens de castelo alcançou sua apoteose em seu heróico mas ostensivo complexo Walden 7 com fachada em

azulejos em Sant Just Desvern, Barcelona (1970-1975). Com seus vazios de doze andares de altura, salas de estar mal iluminadas, balcões minúsculos e seu revestimento de azulejos atualmente se desintegrando, Walden 7 marca aquele limite infeliz no qual o que foi inicialmente um impulso crítico degenera-se em uma cenografia altamente fotogênica. Em última análise, apesar de sua efêmera homenagem a Gaudí, Walden 7 apresenta uma certa afinidade com a sedução massificante. Trata-se de uma arquitetura narcisista *par excellence*, uma vez que a retórica formal dirige-se para a alta moda e para a mística da personalidade excêntrica de Bofill. A utopia mediterrânica hedonística a que Walden 7 aspira cai por terra diante de um exame mais acurado, sobretudo no que se refere à cobertura ajardinada onde um ambiente potencialmente sensual não se realizou pela ocupação (cf. Unité d'Habitation em Marselha, de Le Corbusier).

Nada poderia estar mais distante das intenções de Bofill que a arquitetura do mestre português Alvaro Siza Vieira, cuja carreira, que se iniciou com a construção da piscina na Quinta da Conceição, Matosinhos (1958-1965), pode ter sido tudo, menos fotogênica. Isso pode ser deduzido não apenas da natureza fragmentária e evasiva das imagens publicadas, mas igualmente de um texto escrito em 1979:

A maior parte de minhas obras nunca foi publicada; algumas coisas que fiz foram realizadas apenas em parte, outras foram profundamente transformadas ou destruídas. Isso já era previsível. Uma proposta arquitetônica cujo objetivo é aprofundar-se... uma proposta que pretende ser mais que uma materialização passiva, recusa-se a reduzir essa mesma realidade, analisando cada um de seus aspectos, um a um; tal proposta não pode encontrar apoio em uma imagem estática, não pode seguir uma evolução linear... Cada desenho deve captar, com o máximo rigor, um momento preciso da imagem palpitante, em todas as suas tonalida-

des, e quanto melhor se conseguir reconhecer essa qualidade palpitante da realidade, mais claro será seu desenho (...) Deve ser por isso que apenas obras marginais (uma residência tranqüila, uma casa de férias a quilômetros de distância) mantiveram-se do modo como foram originalmente projetadas. Contudo, alguma coisa permanece. Fragmentos são conservados aqui e ali, dentro de nós, talvez apadrinhados por alguém, deixando marcas no espaço e nas pessoas, dissolvendo-se em um processo de transformação total.

Essa hipersensibilidade em relação à transformação de uma realidade fluida e, contudo, específica, torna a obra de Siza mais estratificada e enraizada que as tendências ecléticas da Escola de Barcelona, uma vez que, ao tomar Aalto como ponto de partida, ele fundamentou seus edifícios na configuração de uma topografia específica e na refinada textura da malha local. Com essa finalidade, seus fragmentos são respostas ajustadas à paisagem urbana, campestre e marinha da região do Porto. Outros fatores importantes consistem em sua deferência para com os materiais locais, o artesanato e as sutilezas da luz local; uma deferência que é mantida sem cair no sentimentalismo de excluir a forma racional e a técnica moderna. Assim como a Câmara Municipal de Säynätsalo de Aalto, todos os edifícios de Siza são acomodados delicadamente à topografia de seu lugar. Sua abordagem é claramente tátil e tectônica, mais que visual e gráfica, a partir de sua Casa Beires construída em Póvoa do Varzim entre 1973 e 1977 até suas casas para a Associação de Residentes Bouça no Porto (1973-1977). Mesmo seus pequenos edifícios urbanos, entre os quais o melhor é provavelmente a filial do Banco Pinto, construído em Oliveira de Azemeis em 1974, são estruturados de maneira topográfica.

A obra projetada de Raimund Abraham, arquiteto austríaco radicado em Nova York, parece ser moldada por preocupações semelhantes, uma vez que ele sempre enfatizou a



Figs. 324-326. Siza, Casa Beires, Póvoa do Varzim, 1973-1977: vista e planta do pavimento superior (acima) e do pavimento inferior (abaixo).

mar a superfície da terra foi transposta para os projetos recentes de Abraham para a Exposição Internacional de Construção em Berlim, sobretudo para seu recente projeto do Friedrichstadt Sul em 1981.

Observa-se uma atitude igualmente tátil na obra do veterano arquiteto mexicano Luis Barragán, cujas casas mais belas (muitas das quais erguidas na cidade do México, no bairro de Pedregal) assumem uma forma topográfica. Sendo tanto paisagista como arquiteto, Barragán sempre buscou uma arquitetura sensual e ligada à terra; uma arquitetura composta por espaços fechados, estelas, fontes e córregos, uma arquitetura erguida sobre rocha vulcânica e vegetação luxuriante; uma arquitetura que remete indiretamente à *estancia* mexicana. Com relação ao início de carreira mítico e enraizado de Barragán, basta citar as memórias do *pueblo* apócrifo de sua juventude:

Minhas recordações de infância mais antigas referem-se a um rancho que minha família possuía perto do vilarejo de Mazamitla. Tratava-se de um *pueblo* com colinas, constituído por casas cobertas por telhas e imensos beirais que serviam para abrigar os viandantes das fortes chuvas que caem naquela região. Mesmo a cor da terra era interessante, porque era vermelha. Nessa cidadezinha, o sistema de distribuição de água consistia em grandes troncos ocos, em forma de calhas, que corriam sobre uma estrutura de apoio de forquilhas de árvore, a cinco metros de altura, acima dos telhados. Este aqueduto atravessava a cidade toda, chegando aos pátios, onde havia grandes fontes de pedra para armazenar a água. Os pátios abrigavam os estábulos, com vacas e galinhas misturadas. Do lado de fora, na rua, havia argolas de ferro nas quais se amarravam os cavalos. As calhas de troncos, cobertas de limo, pingavam água sobre toda a cidade, é claro, o que lhe dava um ambiente de conto de fadas. Não, não existem fotografias. Resta-me apenas a lembrança.

criação do lugar e os aspectos topográficos da forma construída. A Casa com três paredes (1972) e a Casa com paredes floridas (1973) são exemplos típicos de suas obras do início da década de 1970, nas quais o projeto evoca uma imagem onírica embora insista na inescapável materialidade da construção. Esta preocupação com a forma tectônica e com sua capacidade de transfor-

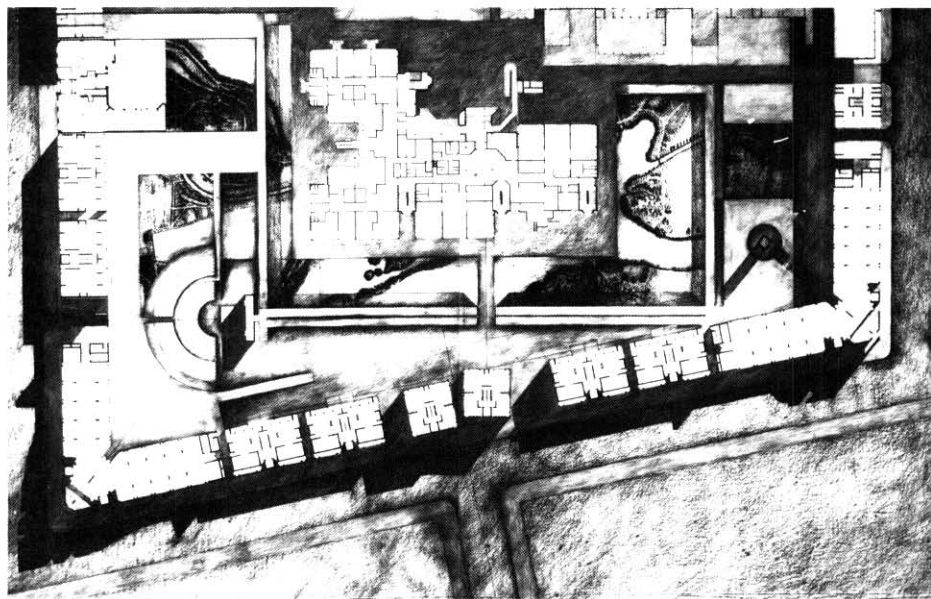


Fig. 327. Abraham, projeto para Friedrichstadt Sul, Berlim, 1981: detalhe mostrando metade do terreno.

Esta recordação, certamente, foi influenciada pelo envolvimento que durante grande parte de sua vida Barragán teve com a arquitetura islâmica. Sentimentos e preocupações semelhantes ficam evidentes em sua oposição à invasão da privacidade no mundo moderno e em sua crítica à erosão sutil que acompanhou a civilização do pós-guerra:

A vida cotidiana está se tornando demasiadamente pública. O rádio, a televisão, o telefone, todos invadem a privacidade. Por isso, os jardins deveriam ser fechados, não abertos ao olhar do público. (...) Os arquitetos esquecem-se da necessidade da meia-luz que os seres humanos têm, aquela espécie de luz que propicia tranquilidade, tanto em suas salas de visitas quanto em seus dormitórios. Mais ou menos a metade do vidro utilizado em tantos edifícios – sejam casas ou escritórios – precisaria ser removida para que se obtivesse a qualidade de luz que permite que se viva e trabalhe de uma maneira mais concentrada (...)

Antes da era das máquinas, mesmo no meio das cidades, a Natureza era a companheira fiel de todos (...) Atualmente, a situação inverteu-se. O homem não se encontra com a Natureza, mesmo quando deixa a cidade para comungar com ela. Fechado em seu automóvel reluzente, com seu espírito selado com a marca do mundo desde o aparecimento do automóvel, o homem é, dentro da Natureza, um corpo estranho. Um cartaz de publicidade é suficiente para sufocar a voz da Natureza. A Natureza torna-se um refugio da Natureza, e o homem um refugio do homem.

Quando da construção de sua primeira casa e estúdio em torno de um pátio fechado em Tacubaya, México D.F., em 1947, Barragán já havia se distanciado da sintaxe do Estilo Internacional. E, contudo, sua obra sempre continuou comprometida com a forma abstrata que tem caracterizado a arte de nosso tempo. A tendência de Barragán para planos amplos, abstratos e quase inescrutá-

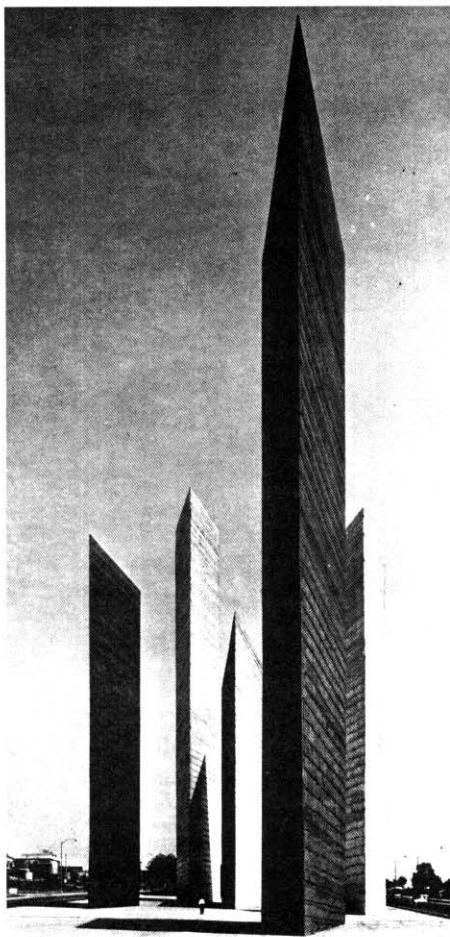


Fig. 328. Barragán e Goeritz, Torres da Cidade Satélite, Cidade do México, 1957.

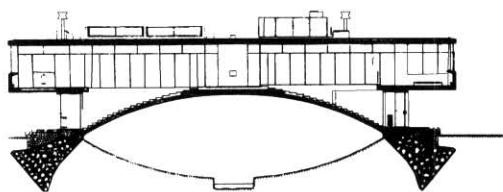
veis, situados na paisagem, encontra-se talvez com maior intensidade em seus jardins para os distritos residenciais de Las Arboledas (1958-1961) e Los Clubes (1961-1964) e, ainda, em seu monumento na rodovia, Torres da Cidade Satélite, projetado com Matthias Goeritz em 1957.

O Regionalismo manifestou-se, sem dúvida, em outras regiões das Américas. No Brasil, na década de 1940, nas primeiras

obras de Oscar Niemeyer e Affonso Reidy; na Argentina, na obra de Amancio Williams, sobretudo em sua casa ponte em Mar del Plata de 1943-1945, e talvez, mais recentemente, no Banco de Londres e da América do Sul de Clorindo Testa, Buenos Aires (1959); na Venezuela, na Cidade Universitária, construída de acordo com os projetos de Carlos Raúl Villanueva entre 1945 e 1960; na costa oeste dos Estados Unidos, primeiro em Los Angeles desde o final dos anos 1920 na obra de Neutra, Schindler, Weber e Gill, e em seguida na escola Bay Area, fundada por William Wurster e na obra de Harwell Hamilton Harris no sul da Califórnia. Talvez ninguém tenha expressado com maior intensidade a idéia de um Regionalismo crítico que Harris em Regionalismo e Nacionalismo, uma palestra que realizou pela primeira vez perante o Conselho Regional do Noroeste da AIA em Eugene, Óregon, no ano de 1954. Foi nessa oportunidade que ele adiantou pela primeira vez sua diferenciação bem-sucedida entre Regionalismo restrito e Regionalismo liberado:

Em contraposição ao Regionalismo de restrição existe outro tipo de regionalismo: o Regionalismo de liberação. Esta é a manifestação de uma região que está *especialmente sintonizada com o pensamento emergente da época*. Damos o nome de "regional" a esse tipo de manifestação apenas porque *ele ainda não se manifestou em nenhum outro lugar*. O gênio desta região consiste em estar mais consciente e livre do convencional. Sua virtude reside no fato de que sua manifestação tem *um significa-*

Fig. 329. Williams, casa ponte, Mar del Plata, 1943-1945.



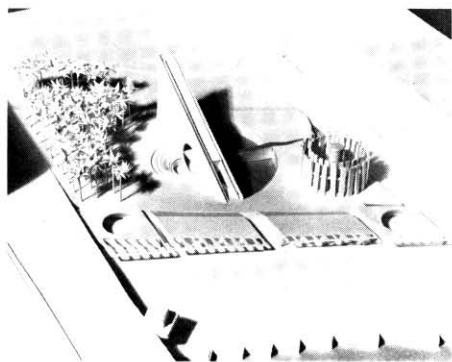


Fig. 330. Wolf, maquete para a Riverfront Plaza de Fort Lauderdale, 1982.

do para o próprio mundo exterior. Para exprimir esse regionalismo de modo arquitetônico é necessário que haja construções – preferencialmente, muitas construções – ao mesmo tempo. Apenas desse modo a expressão pode ser suficientemente geral, variada e intensa para captar a imaginação das pessoas e propiciar um clima amigável e bastante longo para que se desenvolva uma nova escola de desenho.

São Francisco foi feita para Maybeck; Pasadena, para Greene e Greene. Nenhum deles poderia ter realizado o que realizou em qualquer outra época ou lugar. Cada um utilizou materiais locais: contudo, não são os materiais que diferenciam as suas obras. (...) Uma região pode desenvolver idéias. Uma região pode aceitar idéias. Em ambos os casos, é necessário imaginação e inteligência. Na Califórnia, no final da década de 1920 e na década de 1930, as modernas idéias da Europa depararam-se com um regionalismo ainda em desenvolvimento. Por outro lado, na Nova Inglaterra, o Modernismo europeu deparou-se com um regionalismo rígido e restritivo que, a princípio, resistiu para depois render-se. A Nova Inglaterra aceitou a totalidade do Modernismo europeu porque seu próprio regionalismo havia se reduzido a um acúmulo de restrições.

Apesar de uma aparente liberdade de expressão, tal nível de Regionalismo liberador

é difícil de ser atingido atualmente na América do Norte. Dentro da atual proliferação de formas altamente individualizadas de expressão (obras que são com frequência patrocinadas ou autocomplacentes, mais do que críticas), apenas poucas firmas demonstram, hoje, algum compromisso profundo em relação ao cultivo não sentimental de uma cultura americana enraizada. Um exemplo atípico de obra “regional” contemporânea na América do Norte são as casas localizadas com sensibilidade e projetadas por Andrew Batey e Mark Mack para a região de Napa Valley na Califórnia; outro é a obra do arquiteto Harry Wolf, cuja atividade ficou amplamente restrita à Carolina do Norte. A abordagem metafórica de Wolf ante a construção foi apresentada de forma polêmica em sua proposta para o concurso da Riverfront Plaza de Fort Lauderdale em 1982. Como se percebe por sua descrição, a intenção era de inscrever a história da cidade no local através da incidência da luz.

A adoração do sol e a medição do tempo a partir de sua luz remonta aos tempos mais antigos da história registrada da humanidade. É interessante notar, no caso de Fort Lauderdale que, se seguíssemos a 26.^a linha latitudinal em torno do globo, encontraríamos Fort Lauderdale em companhia da antiga Tebas – o trono de Ra, deus egípcio do sol. Um pouco mais a Leste, encontraríamos Jaipur, na Índia, onde foi construído o maior relógio de sol equinocial do mundo, 110 anos antes da fundação de Fort Lauderdale.

Cientes desses grandiosos precedentes históricos, procuramos um símbolo que falasse do passado, do presente e do futuro de Fort Lauderdale. (...) Para capturar o sol como símbolo, um grande relógio de sol se insere no local da Plaza e o gnômon do relógio de sol secciona o local em seu eixo norte-sul. O gnômon dos dois ponteiros levanta-se do sul em um ângulo de 26° 5', paralelo à latitude de Fort Lauderdale. (...)

Cada uma das datas significativas da história de Fort Lauderdale está gravada no grande ponteiro do relógio de sol. Através de cálculos



Fig. 331. Valle, Casa Quaglia, Sutrio, 1954-1956.

cuidadosos, os ângulos solares ficam perfeitamente alinhados com perfurações nos dois ponteiros para lançar círculos luminosos brilhantes para o lado do relógio que, sem isso, ficaria à sombra. Estes fachos de luz iluminam um determinado marco histórico, funcionando como lembretes históricos anuais.

Na Europa, a obra do arquiteto Gino Valle pode ser considerada regional, tendo em vista que sua carreira sempre ficou centralizada na cidade de Udine. Além de sua preocupação com a cidade, Valle realizou uma das primeiras reinterpretações pós-guerra do vernáculo rural da Lombardia em sua Casa Quaglia, construída em Sutrio entre 1954-1956.

Certamente, é bastante compreensível que na Europa, onde os vestígios da cidade-estado ainda estavam muito vivos, tal impulso regionalista emergisse espontaneamente depois da Segunda Guerra Mundial, quando um número significativo de arquitetos estava apto para contribuir com a cultura de sua cidade natal. Entre aqueles da geração do pós-guerra que continuaram comprometidos com uma inflexão regional podemos citar Ernst Gisel em Zurique, Jørn Utzon em Copenhague, Vittorio Gregotti em Milão, Sverre Fehn em Oslo, Aris Konstantinidis em Atenas, e, por último mas não de menor importância, Carlo Scarpa em Veneza.

Com suas intrincadas fronteiras linguísticas e sua tradição cosmopolita, a Suíça sempre apresentou fortes tendências regionalis-

tas. O princípio cantonal de admissão e exclusão sempre favoreceu formas extremamente densas de expressão, com cada cantão favorecendo a cultura local e a Federação facilitando a penetração e a assimilação de idéias estrangeiras. A vila abobadada e neocorbusiana de Dolf Schnebli em Campione d'Italia, na fronteira italo-suíça (1960), pode ser considerada a iniciadora da resistência da arquitetura do cantão de Ticino contra a influência do Modernismo comercializado. Essa resistência encontrou eco imediato em outras partes da Suíça, como na igualmente corbusiana Casa Rotalinti de Aurelio Galfetti em Bellinzona (1961) e na assunção pelo ateliê 5, da maneira *béton brut* de Le Corbusier, como aparece em Siedlung Halen, construído na periferia de Berna em 1960 (fig. 362).

O Regionalismo de Ticino na atualidade tem suas primeiras origens nos protagonistas do pré-guerra do movimento racionalista italiano na Suíça, sobretudo o trabalho do italiano Alberto Sartoris e de Rino Tami, de Ticino. As principais realizações de Sartoris

Fig. 332. Scarpa, Galeria Querini Stampalia, Veneza, 1961-63.

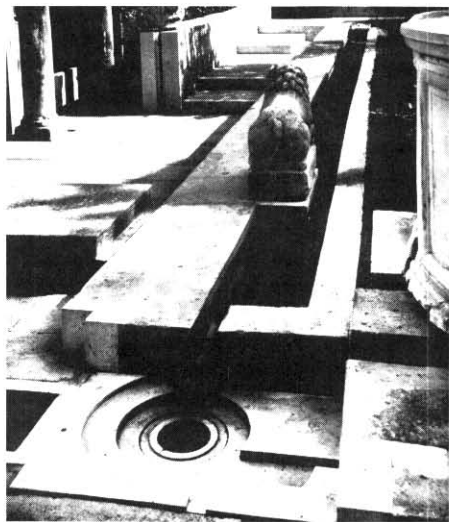




Fig. 333. Schnebli, Casa Castioli, Campione d'Italia, 1960.

foram construídas no Valais, principalmente uma igreja em Lourtier (1932) e duas pequenas casas com estrutura de concreto, erguidas em associação com a viticultura e que foram construídas entre os anos de 1934 e 1939, das quais a mais renomada é a residência Morand-Pasteur em Saillon (1935). A respeito da compatibilidade entre o Racionalismo e a arquitetura rural, Sartoris escreveu: "A arquitetura rural com suas características essencialmente regionais está perfeitamente à vontade com o Racionalismo contemporâneo. De fato, ela encarna na prática todos os critérios funcionais sobre os quais os métodos de construção modernos estão essencialmente fundamentados." Enquanto Sartoris era antes de mais nada um polemista empenhado em manter vivos os preceitos racionalistas durante a Segunda Grande Guerra Mundial e suas consequências, Tami foi principalmente um construtor, e os arquitetos de Ticino da década de 1960 tiveram a oportunidade de tomar sua Biblioteca Cantonal de Lugano (1936-1940) como uma obra racionalista exemplar.

A prática ticiniana de meados da década de 1950, exceção feita a Galfetti, estava mais direcionada para a obra de Frank Lloyd Wright do que para os racionalistas italianos do pré-guerra. A respeito desse período, Tita Carloni escreveu: "Ingenuamente, esta-

beleceemos para nós mesmos o objetivo de um Ticino 'orgânico', no qual os valores da cultura moderna deveriam interpenetrar-se de um modo natural com a tradição local." Sobre o Neo-racionalismo ticiniano do início da década de 1970 ele escreve:

Os antigos esquemas de Wright estavam ultrapassados, o capítulo dos "grandes encargos" para o Estado com boas intenções reformistas estava terminado. Tudo tinha que ser feito de novo, de baixo para cima: casas, escolas, restaurações didáticas menores, propostas para concursos como uma oportunidade para investigar e valorizar criticamente os conteúdos e as formas da arquitetura. Enquanto isso, o confronto cultural na Itália, o comprometimento político e o severo confronto com nossos próprios intelectuais, especialmente com Virgilio Gilardoni, significaram que os livros de história começaram a surgir em nossos bancos escolares e, acima de tudo, nos puseram diante do desafio de reavaliar, de forma crítica, toda a evolução do Modernismo, mais especificamente o das décadas de 1920 e 1930.

Como sugere Carloni, a força da cultura provinciana reside em sua capacidade de condensar o potencial artístico e crítico da região ao mesmo tempo que assimila e reinterpreta as influências de fora. Sob esse ângulo, é típica obra do principal discípulo de Carloni, Mario Botta, com sua concentração nas questões que se relacionam diretamente ao lugar específico enquanto adapta métodos e abordagens extraídos de fora. Educado formalmente com Scarpa, Botta teve a felicidade suficiente de trabalhar, embora por um breve período, tanto para Kahn quanto para Le Corbusier, durante o curto período em que eles realizaram projetos civis para Veneza. Obviamente influenciado por estes dois homens, Botta terminou por apropriar-se da metodologia neo-racionalista italiana como se fosse sua, mantendo ao mesmo tempo, através de Scarpa, uma capacidade incomum de enriquecimento artesanal de sua forma. Um dos mais exóticos



Fig. 334. Botta, casa em Riva San Vitale, 1972-73.

exemplos disso ocorre na sua aplicação do *intonaco lucido* (argamassa polida) nas laterais da lareira de uma granja reformada em Ligornano em 1979.

Duas outras características da obra de Botta podem ser vistas como críticas: por um lado, sua preocupação constante com o que ele denomina “construir o lugar”, e, por outro, sua convicção de que a perda da cidade histórica só pode ser compensada pelas “cidades em miniatura”. Assim, a escola de Botta em Morbio Inferiore é interpretada como um domínio microurbano – como uma compensação cultural para a evidente perda da vida cívica em Chiasso, a maior cidade dos arredores. As referências primárias à cultura da paisagem do Ticino também são evocadas por Botta em um nível tipológico, como na casa em Riva San Vitale, que se refere de forma indireta às tradicionais casas de campo de verão com formato de torre, chamadas “rocoli”, que antigamente eram abundantes na região.

Além destas referências, as casas de Botta funcionam como marcos na paisagem, indicadores de limites ou fronteiras. A casa em Ligornetto, por exemplo, estabelece a fronteira onde a cidadezinha termina e o sistema rural começa: sua principal abertura (um grande buraco “recortado”) afasta-se dos campos em direção à cidadezinha. As casas de Botta são freqüentemente tratadas como bunkers/belvederes, nas quais as ja-

nelas se abrem para vistas escolhidas da paisagem, ocultando o desenvolvimento suburbano voraz que ocorreu no Ticino desde 1960. Em vez de dispor de terraços no local elas “constroem o local”, de acordo com a tese propalada por Vittorio Gregotti em *Il territorio dell'architettura* [O território da arquitetura] (1966). Declaram-se como formas primárias, colocadas contra a topografia e o céu. Sua capacidade de harmonização com a natureza parcialmente agrícola da região emerge diretamente de sua forma e acabamento *analógicos*; ou seja, a partir do claro bloco de concreto de sua estrutura e do silo ou armações em forma de celeiro nas quais estão assentadas, estas últimas aludindo às estruturas agrícolas tradicionais das quais derivam.

Apesar desse gosto por uma sensibilidade doméstica ao mesmo tempo moderna e tradicional, o aspecto mais crítico da realização de Botta está em seus projetos públicos; em particular, nas duas propostas em grande escala que projetou em colaboração com Luigi Snozzi. Ambas são edifícios “viaduto”, e, enquanto tais, devem algo ao Salão do Congresso de Veneza, projetado por Kahn em 1968 e aos primeiros esboços de Rossi para Gallarate. O projeto Botta/Snozzi, de 1971, para o Centro Direzionale de Perugia, foi criado como uma “cidade dentro de uma cidade”, e as implicações mais amplas desse projeto são claramente oriundas de sua potencial aplicabilidade a muitos contextos das megalópoles mundiais. Se tivesse sido construído, esse centro, concebido como um “viaduto-megaestrutura”, teria firmado sua presença na região urbana sem comprometer a cidade histórica ou fundir-se com o caos dos desenvolvimentos suburbanos dos arredores. Uma clareza e uma adequação comparáveis predominaram em sua proposta para a Estação de Zurique em 1978, onde uma ponte de muitos níveis serviria não só para acomodar lojas, escritórios, restaurantes e estacionamentos, como também constituiria um novo edifício prin-

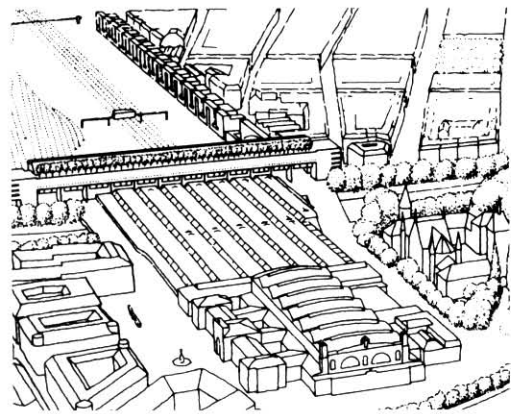


Fig. 335. Botta e Snozzi, projeto para a alteração da Estação de Zurique, 1978: o edifício original da estação (abaixo) e a ponte sobre as linhas.

cipal, enquanto algumas das funções originais seriam mantidas nos terminais já existentes.

Não é por acaso que Tadao Ando, um dos arquitetos japoneses mais dotados de consciência regional, tenha sua base de atuação em Osaka, e não em Tóquio, e que seus textos teóricos formulem, mais claramente do que os de qualquer outro arquiteto de sua geração, um conjunto de preceitos que se aproximam muito da idéia de Regionalismo crítico. Isto fica mais evidente na tensão que ele percebe como um elemento predominante entre a modernização universal e a idiosincrasia da cultura de raízes. É assim que o vemos escrever, num ensaio intitulado *Da arquitetura moderna, fechada em si, à arquitetura voltada para a universalidade*:

Nascido e criado no Japão, é aqui que produzo minha obra arquitetônica. E suponho que seria possível afirmar que o método que escolhi consiste em aplicar o vocabulário e as técnicas desenvolvidos por um Modernismo aberto e universalista, num domínio fechado de estilos de vida individuais e diferenciação regional. Parece-me difícil, porém, tentar expressar as sensibilidades, os costumes, a consciência estética,

a cultura diferenciada e as tradições sociais de uma determinada raça através de um vocabulário modernista aberto e internacionalista (...)

Por “arquitetura moderna fechada” Ando quer dizer a criação literal de encaves murados, em virtude dos quais o homem é capaz de recuperar e manter algum vestígio de sua intimidade anterior tanto com a natureza quanto com a cultura. Desse modo, escreve:

Depois da Segunda Guerra Mundial, quando o Japão entrou num ritmo de rápido crescimento econômico, os critérios de valores das pessoas mudaram. O antigo sistema familiar, fundamentalmente feudal, entrou em colapso. Essas transformações sociais como a concentração de informações e locais de trabalho nas cidades levaram à superpopulação de povoados agrícolas e colônias de pescadores (como também deve ter acontecido em outras partes do mundo). Populações urbanas e suburbanas excessivamente densas tornaram impossível preservar um traço que, no passado, foi por demais característico da arquitetura residencial japonesa: o contato íntimo com a natureza e a abertura para o mundo natural. Aquilo a que me refiro quando uso os termos “arquitetura moderna fechada” é uma recuperação da unidade entre a casa e a natureza, algo que as moradias japonesas perderam ao longo do processo de modernização.

Em suas pequenas casas com quintal, muitas vezes implantadas no interior de uma densa malha urbana, Ando usa o concreto de modo a enfatizar a tensa homogeneidade de sua superfície, e não o seu peso, uma vez que, para ele, o material mais apropriado “para realizar superfícies criadas por raios de sol (...) [onde] as paredes se tornam abstratas, são negadas, e se aproximam dos limites últimos do espaço. Sua realidade se perde, e só o espaço que encerram nos dá uma sensação de existência concreta”.

Enquanto a importância fundamental da luz é enfatizada tanto nos textos teóricos de

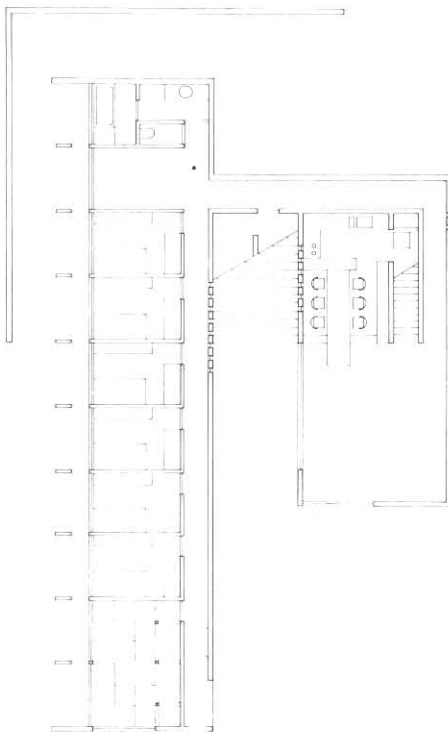
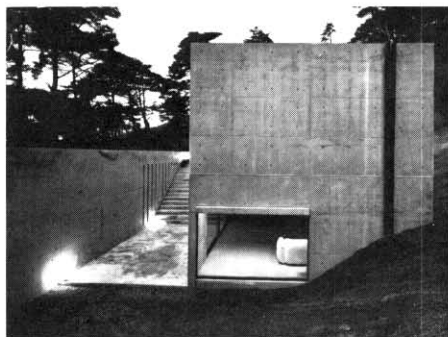
Kahn quanto nos de Le Corbusier, Ando vê o paradoxo da limpidez espacial que emerge da luz como algo particularmente inerente ao caráter japonês, e com isso explicita o significado mais amplo que atribui ao conceito de uma modernidade fechada em si:

Os espaços desse tipo são desprezados pelas atividades utilitárias do cotidiano e raramente se dão a conhecer. Ainda assim, são capazes de estimular a lembrança de suas formas mais intrínsecas, estimulando novas descobertas. É esse o objetivo daquilo que chamo de “arquitetura moderna fechada”. Esse tipo de arquitetura tende a alterar-se conforme a região na qual lança suas raízes, bem como a desenvolver-se de diversas maneiras específicas. Mesmo assim, ainda que fechada, estou convencido de que, enquanto metodologia, abre-se na direção da universalidade.

O que Ando tem em mente é o desenvolvimento de uma arquitetura em que a tatilidade da obra transcende a percepção inicial de sua ordem geométrica. A precisão e a densidade dos detalhes são, ambas, cruciais para a qualidade reveladora de suas formas quando sob a luz. Assim ele escreveu sobre sua casa Koshino, de 1981:

Com o tempo, a luz altera as expressões. Acredito que o material arquitetônico não acaba na madeira e no concreto, que têm formas tangíveis, mas que os ultrapassa de modo a incluir a luz e o vento que deleitam nossos sentidos. (...) Os detalhes existem como os elementos mais importantes para a expressão da identidade. (...) Para mim, portanto, o detalhe é um elemento que remata a composição física da arquitetura, mas, ao mesmo tempo, é um gerador de uma imagem de arquitetura.

Em seu artigo sobre o Regionalismo crítico dos arquitetos gregos Dimitris e Susana Antonakakis, intitulado “O traçado e o caminho” (*Architecture in Greece* [Arquitetura na Grécia], 1981), Alex Tzonis e Liane Lefaivre demonstram o papel ambíguo desempenha-



Figs. 336, 337. Ando, Casa Koshino, Osaka, 1981: vista e planta baixa.

do pelos *Schinkelschüler* na construção de Atenas e na fundação do Estado grego:

Na Grécia, o Regionalismo historicista em sua versão neoclássica já havia tido adversários antes do advento do Estado do bem-estar social e da arquitetura moderna. Isto se deve a



Fig. 338. Pikionis, pavimentação do parque na colina Philopappus, Atenas, 1957.

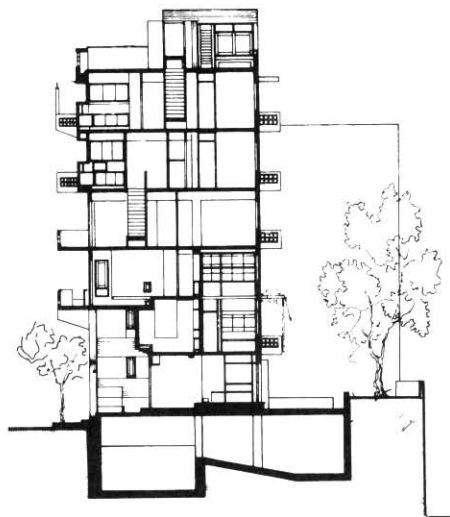
uma crise muito peculiar que eclodiu em fins do século XIX. Aqui, o Regionalismo historicista surgiu não só de uma guerra de libertação; emergiu a partir de interesses de desenvolver uma elite urbana separada do universo camponês e de seu “subdesenvolvimento” rural, e também para criar um domínio da cidade sobre o campo: daí o fascínio especial do Regionalismo historicista, baseado mais no livro do que na experiência, com sua monumentalidade evocando outra elite distante e desamparada. O Regionalismo histórico havia unido as pessoas, mas também as dividira.

As várias reações que se seguiram à proliferação do estilo Neoclássico nacionalista grego do século XIX iam do historicismo vernáculo dos anos 1920 ao Modernismo comprometido dos anos 1930, como se tornou manifesto na obra de arquitetos como Stamo Papadaki e J. G. Despotopoulos. Como aponta Tzonis, um movimento conscientemente regionalista surgiu na Grécia com as primeiras obras de Aris Konstantinidis (sua casa de Eleusis de 1938 e sua exposição de jardins de Kifissia, de 1940), e essa linha foi desenvolvida por Konstantinidis, na década de 1950, através de vários conjuntos habitacionais de baixo custo e dos hotéis que ele projetou para a organização nacional de turismo de Xenia, entre os anos de 1956 e 1966. Em toda a obra pública de Konstantinidis, há uma tensão entre a racio-

nalidade universal da estrutura travejada de concreto armado e a tatilidade autóctone da pedra nativa e do bloco usado para calafetagem. Um espírito regionalista muito menos equivocado impregna o parque e o passeio público que Dimitris Pikionis projetou para a Colina Philopappus em 1957, nas adjacências da Acrópole de Atenas. Nessa paisagem arcaica, como assinalam Tzonis e Lefavre,

Pikionis liberta uma obra arquitetônica do exibicionismo tecnológico e da presunção compositiva (tão típica da corrente principal da arquitetura dos anos 1950), um objeto completamente nu e quase desmaterializado, uma ordenação de “espaços feitos para a ocasião”, desdobrando-se ao redor da colina para prestar-se à contemplação solitária, à discussão intimista, ao pequeno grupo, à grande reunião. (...) Para criar essa extraordinária tessitura de nichos e passagens e situações, Pikionis identifica os componentes apropriados a partir dos espaços vividos da arquitetura popular, mas, nesse projeto, a ligação com o regional não é feita de emoções ternas. Numa atitude totalmente diversa, esses invólucros de eventos concretos são estudados com um frio método empírico, como se documentados por um arqueólogo. Sua seleção e posicionamento também não são feitos para despertar emoções superficiais. São plataformas a ser usadas em um sentido cotidiano, mas de modo a oferecer aquilo que, no contexto da arquitetura contemporânea, a vida de todos os dias é incapaz de prover. A pesquisa do local é a condição para atingir o concreto e o real, e para tornar a arquitetura novamente humana.

Tzonis vê a obra da sociedade de Antonakakis como uma combinação do caminho topográfico de Pikionis com o traçado universal de Konstantinidis. Essa oposição dialética parece refletir, mais uma vez, a cisão entre cultura e civilização assinalada por Ricoeur. Talvez nenhuma obra expresse essa dualidade mais diretamente do que seus apartamentos da rua Benaki, construídos em



Figs. 339, 340. Antonakakis, edifício de apartamentos na rua Benaki, Atenas, 1975. Corte transversal e vista.



Atenas em 1975, uma estrutura em estratos na qual uma rota labiríntica, extraída do vernáculo das ilhas gregas, é entretecida na trama regular da estrutura de suporte em concreto.

Como no caso das categorias usadas no capítulo anterior, todas em grande parte sobrepostas, o Regionalismo crítico é menos um estilo do que uma categoria crítica voltada para certas características comuns, que nem sempre podem estar presentes nos exemplos citados aqui. Essas características, ou melhor, essas atitudes, talvez possam ser adequadamente sintetizadas da seguinte maneira:

1) O Regionalismo crítico deve ser entendido como uma prática marginal que, embora crítica acerca da modernização, ainda assim se recusa a abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitetônico moderno. Ao mesmo tempo, a natureza fragmentária e marginal do Regionalismo crítico serve para distanciá-lo tanto da otimização normativa quanto da ingênua utopia dos primórdios do Movimento Moderno. Em contraste com a linha que vai de Haussmann a Le Corbusier, favorece a planta pequena e não a de grandes dimensões.

2) A esse respeito, o Regionalismo crítico manifesta-se como uma arquitetura conscientemente delimitada que, em vez de enfatizar a construção como um objeto independente, faz a ênfase incidir sobre o território a ser estabelecido pela estrutura erguida no lugar. Essa “forma do lugar” significa que o arquiteto deve reconhecer o limite físico de sua obra como uma espécie de limite temporal – o ponto no qual se interrompe o ato de construir.

3) O Regionalismo crítico favorece a realização da arquitetura como um fato *tectônico*, e não como a redução do ambiente construído a uma série de episódios cenográficos desordenados.

4) Pode-se afirmar que o Regionalismo crítico é regional na medida em que invariavelmente enfatiza certos fatores específicos do lugar, que variam desde a topografia, vista como uma matriz tridimensional à qual a estrutura se amolda até o jogo variado da luz local que sobre ela incide. A luz é sempre entendida como o agente básico por inter-

médio do qual o volume e o valor tectônico da obra são revelados. Uma resposta articulada às condições climáticas é um corolário necessário a tal especificidade. O Regionalismo crítico, portanto, opõe-se à tendência da “civilização universal” de privilegiar o uso de ar-condicionado, etc. Tende a tratar todas as aberturas como zonas delicadas de transição com capacidade de reagir às condições específicas impostas pelo lugar, pelo clima e pela luz.

5) O Regionalismo crítico enfatiza tanto o tátil quanto o visual. Tem consciência de que o ambiente pode ser vivenciado em outros termos, não somente através da visão. É sensível a percepções complementares como os níveis variáveis de iluminação, as sensações ambientais de calor, frio, umidade e deslocamento do ar, bem como à diversidade dos aromas e sons produzidos por materiais diferentes em diferentes volumes, e até mesmo às sensações variadas induzidas pelos acabamentos dos pisos, que levam o corpo a passar por mudanças involuntárias de postura, modo de andar, etc. Opõe-se à tendência, numa época dominada pelos meios de comunicação, a substituir a experiência pela informação.

6) Enquanto se opõe à simulação sentimental do vernáculo local, em certos momentos o Regionalismo crítico vai inserir elementos vernáculos reinterpretados como episódios disjuntivos dentro do todo. Além do mais, irá às vezes buscar tais elementos em fontes estrangeiras. Em outras palavras, vai empenhar-se em cultivar uma cultura contemporânea voltada para o lugar sem tornar-se, por isso, excessivamente hermético, tanto no nível da referência formal quanto no da tecnologia. A esse respeito, tende à criação paradoxal de uma “cultura mundial” de bases regionalistas, quase como se isto fosse uma pré-condição para a conquista de uma forma relevante de prática contemporânea.

7) O Regionalismo crítico tende a florescer naqueles interstícios culturais que, de um modo ou de outro, são capazes de fugir ao cerco da investida otimizadora da civilização universal. Sua aparência sugere que a noção herdada do centro cultural dominante, cercado por satélites dependentes e dominados, representa, em última instância, um modelo inadequado para a avaliação do estado atual da arquitetura moderna.