

The background features a complex, abstract geometric pattern of black lines and shapes. A prominent vertical line runs down the left side. A horizontal line crosses the middle. Various other lines and rectangular blocks are scattered across the page, some overlapping, creating a sense of depth and movement. The overall style is minimalist and architectural.

william j. r. curtis

arquitectura
moderna

desde
1900



C981a Curtis, William J. R.
Arquitetura moderna desde 1900 / William J. R. Curtis ; tradução Alexandre
Salvaterra. – 3. ed. – Porto Alegre : Bookman, 2008.
736 p. : il. ; 24,5 cm.

ISBN 978-85-7780-081-0

1. Arquitetura – História. I. Título.

CDU 72.03

Catálogo na publicação: Juliana Lagôas Coelho – CRB 10/1798



a continuidade de tradições mais antigas

"Afinal de contas, a arquitetura é uma arte, e desde tempos imemoriais tem sido considerada como uma das maiores. Belas construções, como o Partenon, por exemplo, o Panteão, Chartres ou St Paul's, têm emocionado os homens mais profundamente do que quaisquer outras coisas, à exceção das maiores obras-primas da pintura e da escultura. Mas quem se comoverá, exceto por ressentimento, com construções como as que Herr Mendelsohn produz na Alemanha ou M. Le Corbusier na França, ou por construções de aço e tijolo que fingem ser de concreto, construções cobertas por aço e vidro, construções que parecem não seguir princípio algum que não o de contradizer tudo que já foi feito antes? Sugiro que nossos modernistas estão errados nos seus princípios."

Reginald Blomfield, 1932

348 Joze Plecnik,
reforma do Castelo de
Praga, 1921-35, base
do mastro da bandeira

Os primeiros historiadores e propagandistas da arquitetura moderna tendiam a retratá-la como o único estilo verdadeiro da época e relegar à lata de lixo histórica aqueles que se desviavam dela. Embora esse exercício historiográfico sem dúvida tivesse uma função purgativa útil, ele refletia um retrato histórico distorcido e encorajava uma visão preconceituosa da qualidade arquitetônica. Em seus primeiros dias, o movimento modernista, como qualquer outro movimento jovem, era minoria. A maioria das construções realizadas, digamos, no ano de 1930, eram continuações de tradições e vernáculos mais antigos. É útil se lembrar desse pano de fundo pluralista ao se considerar a própria importância das produções de vanguarda. Além disso, a inclinação determinista dos escritores supracitados tendia a dar a impressão de que uma construção que não podia ser classificada de acordo com as novas tendências devia ser inferior. Mas o fato de que uma edificação pudesse ser uma transformação de formas Góticas (o projeto de Hood para o Chicago Tribune, por exemplo) não garantia sua inferioridade mais do que o uso do novo estilo garantiria sua qualidade. Nessa conjuntura, é preciso dizer que os escritores que se opunham à arquitetura moderna às vezes adotavam táticas semelhantes ao se oporem automaticamente a qualquer coisa nova.

Apesar de arquitetos modernos tão diferentes como Wright, Le Corbusier e Mies van der Rohe expressarem uma visão da vida contemporânea com novas idéias de espaço e abandonarem as vestimentas dos "estilos" do século dezenove para consolidarem sua versão dos fundamentos de "estilo" em geral, ainda assim eles foram profundamente inspirados pela tradição. Wright merece ser levado a sério quando afirma que sua obra era dedicada "a uma causa conservadora, no melhor sentido da palavra" e insiste que "em nenhum momento ela envolve a negação da lei e da ordem elementares inerentes a toda grande arquitetura". A declaração de Le Corbusier de que o passado era o seu único mestre verdadeiro (feita no auge de sua experimentação modernista em 1929) não é surpreendente quando se leva em consideração os temas de "Por Uma Arquitetura" e as metamorfoses de idéias tiradas da história em suas criações efetivas. Mies van der Rohe, não menos que esses dois, tratava o passado como uma fonte de princípios e inspirações a serem refinadas em uma linguagem moderna. É isso para falar apenas de três grandes arquitetos dentre muitos que fizeram uma reavaliação radical da tradição. A distinção entre "modernistas" e "tradicionalistas", portanto, pode acabar sendo enfa-



tizada em excesso. Não creio que seja exagero sugerir que as obras importantes da arquitetura moderna transcendiam as preocupações do período para se tornarem parentes duradouros de outras construções importantes do passado, que, da mesma forma, em sua própria época, fizeram muito mais do que modificar tendências ou meras convenções de estilo do período.

Seja como for, o óbvio ainda precisa ser dito: a Vila Savoye e os edifícios da Bauhaus não empregavam ordens clássicas, arcos ou abóbadas nervuradas; eles faziam parte do mesmo agrupamento geral por características que o Edifício Chrysler, de Van Alen, ou os projetos de Edwin Lutyens, para Nova Délhi, não tinham. Na época em que o movimento moderno surgiu pela primeira vez, suas diferenças com relação a outras arquiteturas eram identificadas com muito mais facilidade do que as suas similaridades. Estava claro que isso era algo novo e que tanto a sua aparência externa como a sua anatomia eram profundamente diferentes daquelas de seus antecessores; logo, não era apenas uma mudança de roupagem estilística. Além disso, os “modernos” acabaram vencendo, no sentido de que seus esquemas foram geralmente os adotados ao redor do mundo. Isso não foi resultado de alguma lei divina do progresso; na verdade (como começamos a ver), as razões para adotar as novas formas no lugar das tradições preexistentes variavam consideravelmente de lugar para lugar. Quaisquer que sejam as qualida-

des duradouras de algumas edificações dentro dessas tradições preexistentes, suas formulações pareciam cada vez menos relevantes para as condições culturais inconstantes e para as metas de algumas das gerações seguintes. Talvez seja esse o cenário depois de qualquer grande revolução na sensibilidade, coisa que o movimento modernista certamente foi.

Todo o tema do “tradicionalismo” sem dúvida foi influenciado pelo fato de que posições tradicionalistas eram frequentemente usadas pelos regimes totalitários na década de 1930 para banir a arquitetura moderna (Capítulo 20). Costuma-se negligenciar o fato de que várias obras de qualidade notável foram realizadas no entreguerras, e, embora talvez pareçam se originar de um período anterior, possuíam, no entanto, um valor intrínseco. Dentre essas certamente se incluiria a Estação Ferroviária de Stuttgart (1911–14, 1919–27), de Paul Bonatz e Friedrich Scholer (o edifício que foi explicitamente rejeitado pelos arquitetos da Nova Objetividade em sua revista ABC em 1926, Fig. 322). Aqui a estação ferroviária foi tratada como uma tipologia de edifício cívico, com uma fachada e bilheteria de alvenaria e galpões ferroviários de aço e vidro na parte de trás. Os exteriores foram feitos em um estilo arrojado e vagamente Românico, usando grandes superfícies de cantaria, arcadas arredondadas e pilastras simplificadas. No interior da bilheteria, Bonatz recorreu a faixas de alvenaria colorida, enquanto que nos galpões as

vidraças foram detalhadas para criar impressionantes divisões paralelas de planos suspensos. Bonatz foi um dos críticos mais clamorosos do Weissenhofsiedlung em Stuttgart, sendo da opinião de que as formas rebocadas e pintadas de branco eram impraticáveis, assim como simbolicamente inapropriadas, uma postura que lhe custou caro na literatura histórica posterior que fazia a apologia do modernismo.

Outro efeito de tratar a história da arquitetura moderna como uma espécie de esteira rolante (como os primeiros historiadores costumavam fazer) foi o de que os “sobreviventes” das fases “pioneiras” mais antigas também tendiam a ser relegados. O Art Nouveau, por exemplo, foi uma fase temporária para indivíduos como Behrens e Le Corbusier, mas seus efeitos perduraram ao longo de boa parte da década de 1920 em lugares tão variados como Maiorca e Buenos Aires. Um artista importante como Gaudí ainda estava amplian-

do o seu estilo pessoal até a época de sua morte em 1926. Frank Lloyd Wright era “aceitável” no esquema sancionado, já que estava “antecipando” idéias modernas de espaço e forma (isto é, até 1910); mas quando se tornou estranhamente romântico e exótico em suas obras californianas da década de 1920, ele não mais se encaixava no cenário preordenado e teve de ser considerado como um “anacronismo”. Com a necessidade de se definir um modernismo exclusivo, muito foi feito para confinar um estilo a um momento e um momento a um estilo. Na verdade, uma variedade de opiniões permaneceu aberta, e essas com frequência eram continuadas com convicção. Afinal de contas, Auguste Perret prosseguiu com seu estilo pré-guerra com pouco impacto das obras seminais da “arquitetura branca dos anos 1920”, ainda que em paralelo a elas. De fato, a Igreja de Notre Dame, em Le Raincy, de 1924, foi o resultado lógico de tudo que Perret havia buscado para o concreto armado durante as três décadas anteriores (veja abaixo).

A literatura histórica e crítica sobre a arquitetura naturalmente reflete a idéia de um autor do que é “significante”. O “Expressionismo” raramente era mencionado na literatura inicial sobre a arquitetura moderna, talvez porque o bizarro ou o emocional por trás de algumas obras rotuladas com esse termo não estava de acordo com o gosto pessoal dos historiadores, ou talvez porque a tendência de buscar um *Zeitgeist* unificador na essência da cultura moderna fez com que buscassem um único estilo moderno “autêntico”. Uma obra como a Torre Einstein, de Mendelsohn, encaixava-se de modo estranho nesse esquema de coisas, enquanto uma criação curiosa como o Goetheanum em Dornach, próximo a Basiléia, na Suíça, de 1925–8 (projetado por Rudolf Steiner, o fundador da antroposofia), simplesmente teve de ser omitida completamente. E isso apesar do fato de que ambas as obras foram inspiradas por conceitos revolucionários e poderiam ser colocados lado a lado de muitas das que estavam dentro dos limites mais seguros e supostamente mais “racional” do “Estilo Internacional”. Os historiadores possivelmente mostraram mais uma vez como podiam ser influenciados pelos preconceitos de artistas, pois vários dos arquitetos que eram “seguros” haviam passado pelo Expressionismo e o rejeitaram como uma fase juvenil antes do seu desabrochar amadurecido.

O Goetheanum era o quartel-general do Movimento Antroposófico Mundial de Steiner e possuía um auditório para peças místicas e congressos. Ele substituiu

349 Paul Bonatz e
Friedrich Scholer, Estação
Central, Stuttgart, 1911–
14, 1919–27

350 Rudolph Steiner,
Goetheanum, Dornach,
segunda versão, 1925–8



uma construção anterior à guerra (também projetada por Steiner), que havia sido feita quase que inteiramente de madeira e que havia sido destruída em um incêndio. Combinando duas cúpulas sobre uma planta radial/poligonal, esse prédio dos primórdios foi concebido como uma espécie de cosmograma, marcando o centro de energia da antroposofia como um sistema de crenças e idéias. Havia alusões inconfundíveis a estupas orientais e temas de montanhas do mundo, e algumas dessas imagens poderiam ter sido mantidas hermeticamente no projeto posterior de Steiner, que era feito inteiramente de concreto, com facetas “mineralógicas” elevando-se até uma cobertura curva. De fato, o mineral e o vegetal pareciam se fundir nas formas bizarras de Steiner. O fluxo das superfícies e o dinamismo dos elementos no Goetheanum precisam ser compreendidos à luz da intuição de Steiner de que todos os fenômenos estavam em uma transição de um estado para outro, de que todas as coisas tangíveis e visíveis eram a expressão externa de processos internos e invisíveis. Na parte de trás do terreno ficava uma curiosa abstração de uma árvore, um totem virtual, uma alusão, talvez, às teorias de Goethe sobre as origens das espécies de plantas. Embora a articulação das silhuetas e aberturas do Goetheanum não tenha sido apropriada e a expressão geral em certos lugares fosse forçada e teatral, os espaços internos conseguiam evocar uma esfera sobrenatural através do jogo de luzes sobre superfícies de concreto aparente, e sugeriram algum equivalente visual à idéia de transformação do material para o espiritual. Steiner pode ter sido influenciado pelas idéias de Kandinsky sobre a espiritualidade das formas guiadas pela “necessidade interior” (uma noção com suas próprias ressonâncias teosóficas), pelo imaginário dos Alpes e de cristais de Bruno Taut, e até mesmo por certos preceitos formais do Art Nouveau.

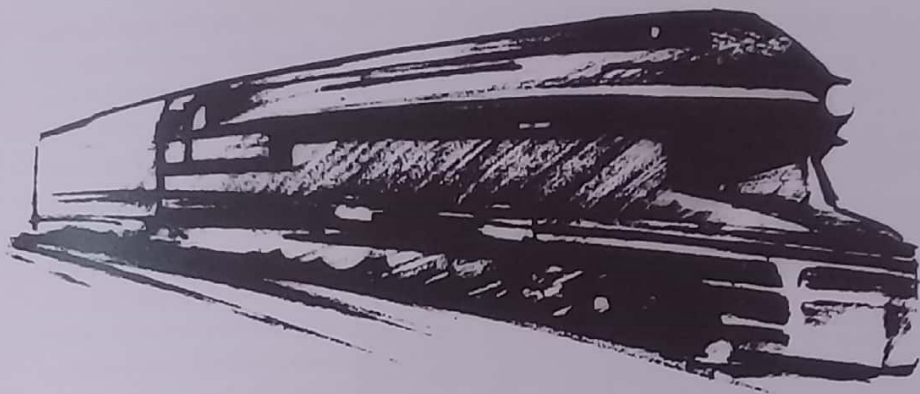
Apesar do próprio Art Nouveau ter sido um fenômeno de relativamente pouca duração, sua influência continuou em obras que enfatizavam o “orgânico” e a abstração de formas naturais. A Torre Einstein teria sido inconcebível sem esse legado, assim como teriam sido alguns edifícios importantes de Expressionistas holandeses como De Klerk. Contudo, houve outras correntes que se originaram, em parte, do Art Nouveau. Entre essas estava o estilo de projeto chamado “Arte Decô”, nome dado em consequência de sua aparição na *Exposition des Arts Décoratifs* em 1925. Essa combinação vaga de tendências exóticas e muito decorativas estava em desacordo com o fundamentalismo e

o rigoroso tom moralista da nova arquitetura, mas ela alcançou seu desabrochar máximo (e breve) por volta da mesma época. Nas artes decorativas são lembradas as vidrarias de Lalique ou os interiores brilhantes nos quais os motivos neo-egípcios, as geometrias em V e as indulgências exuberantes com materiais lustrosos tiveram alguma função. O jardim projetado por Gabriel Guevrekian em 1927 para a Vila Noailles na Riviera Francesa, em Hyères, baseava-se em uma estética análoga, tratando canteiros de tulipas como um tabuleiro de xadrez dentro de um perímetro triangular e lidando com o conjunto como se fosse uma peça de bijuteria projetada no solo. O “Arte Decô” quase não apresenta uma entidade estilística coerente, e havia relativamente pouco valor arquitetônico duradouro nele; no entanto, obras de riqueza considerável como o Edifício Richfield em Los Angeles (de Morgan, Walls e Clements), de 1928, ou a Fábrica Hoover em Londres, de 1935 (de Wallis Gilbert and Partners), sem mencionar o Edifício Chrysler em Nova York, de 1928–30, por William van Alen, estavam todas relacionadas a correntes do Arte Decô. Em cada um desses edifícios, uma estrutura de planejamento axial da Beaux-Arts era vestida de materiais modernos e superfícies de paredes decoradas de forma elaborada e coloridas. A atitude por trás de tais formas estava realmente distante dos ideais de desmaterialização, “honestidade” e puritanismo que eram inerentes às superfícies planas, brancas e suaves e às superfícies rígidas do Estilo Internacional. O ornamento era envolto e elaborado em fitas policromáticas e contrastes violentos de textura, e o estilo era empregado com frequência e ostensivamente ao serviço da

351 Wallis Gilbert and Partners, Fábrica Hoover, Perivale, Londres, 1935

352 Raymond Loewy, esboço para um trem aerodinâmico, 1930





352

propaganda comercial – para atrair, deleitar e persuadir. O estilo desfrutou de popularidade no desenho de coisas tão diversas quanto cinemas e torradeiras. Havia uma notável falta daquele elevado espírito industrialista que havia impulsionado os mais profundos pensadores do movimento modernista. O Arte Decô serviu como uma ponte pseudo-intelectual entre o modernismo e o consumismo. Isso também valia para o estilo “moderno aerodinâmico” predominante no desenho industrial nos Estados Unidos no final da década de 1920 e no início da década de 1930. As leis de mercado da obsolescência e da moda foram recebidas aqui com menos angústia do que nas posições morais da corrente modernista principal.

Isso nos leva a uma outra questão sobre o movimento modernista que se aplica, possivelmente, a outros novos sistemas de formas: ele corria o risco de se tornar difícil para a compreensão e aprovação do público. Apesar de ter sido uma doutrina embaixadora central a idéia de que o arquiteto era de alguma forma especialmente dotado de uma habilidade para intuir as aspirações da comunidade, o gosto da maioria permaneceu ligado a imagens tradicionais e associações costumeiras. Esse problema de comunicação foi exacerbado pela própria postura da vanguarda, com o seu desdém arrogante pelo clichê e pelo convencional. Não é tão estranho que os júris dos concursos do Chicago Tribune, da Liga das Nações e até mesmo do Palácio dos Soviéticos tenham votado do modo como votaram. Havia incerteza sobre a capacidade das novas formas de refletirem as crenças geralmente aceitas.

A questão é ainda mais clara no que diz respeito às casas de famílias. A nova arquitetura era propriedade cultural de alguns redutos isolados da boemia da classe média alta ou de burocracias de planejamento em grande escala com uma visão progressista. O gosto do “ho-

mem comum” na década de 1920 estava francamente mais à vontade com imagens derivadas do movimento Artes e Ofícios, que havia sido fundamentado em velhas noções de habitação. Algumas das críticas feitas à aparência de “fábrica” e à falta de calor psicológico, que se tornaram parte da rejeição nazista da arquitetura moderna (Capítulo 20), não eram tão diferentes das reclamações feitas por muitos honestos proprietários de casas de outras partes do Ocidente na mesma época. Longe de serem percebidas como elementos de uma nova linguagem universal de projeto, as criações que se originavam da Bauhaus ou do Purismo tinham mais chance de serem vistas como emblemas de um grupo esnobe. Levava mais de duas décadas para o imaginário do “moderno” se popularizar e, por assim dizer, se vernacularizar; e quando isso aconteceu, muito do significado original e do impulso polêmico havia sido perdido. Talvez uma confusão desse tipo fosse inevitável, dadas as premissas da vanguarda; obcecada com a idéia de que uma grande decadência estava em andamento, a vanguarda acreditava que era seu dever resgatar os valores das formas superiores e instalar novos protótipos radicais. O divórcio em relação às convenções óbvias era intrínseco a esse processo.

Se este fosse um livro sobre a arquitetura de todo o século vinte em vez do estudo das tradições da arquitetura moderna em seu cenário cultural, seria necessário dedicar alguns capítulos a fenômenos como a continuação do historicismo Gótico na década de 1930 nos Estados Unidos e o ressurgimento do neoclassicismo no Mundo Ocidental durante a década de 1930 (e não apenas sob o manto de regimes autoritários). É presumível também que uma cobertura representativa se preocuparia com uma variedade de estilos “neocoloniais” estéticos que se proliferaram antes da chegada do modernismo, por exemplo, na América Latina. Porém, os objetivos deste



353

353 Ralph Adams Cram, Rice University, Houston, Texas, Prédio de Administração, 1912

354 Henry Bacon, Memorial a Lincoln, Washington DC, 1911-22, visto à esquerda do obelisco

livro são outros, de modo que é necessário selecionar alguns exemplos-chave de “tradições diferentes da modernista”, em uma tentativa de explicar por que as formas “históricas” foram empregadas, e para que fim.

Na maioria dos países da Europa ocidental, nos Estados Unidos e na União Soviética, o “gosto oficial” contra o qual a vanguarda lançou seus ataques geralmente era derivado do ecletismo do século dezenove. Como mostrado pelo arranha-céu norte-americano, a miscelânea de estilos na verdade era capaz de suportar uma ampla gama de alusões e significados. Em 1929, o ano em que a Vila Savoye foi projetada em Paris, a construção de importantes prédios de faculdades nos Estados Unidos ainda estava completamente comprometida com os modelos Neogeorgianos e Neogóticos. Para a vanguarda, isso parecia ser uma prova adicional do sentimentalismo retrógrado; contudo, em uma situação na qual formas modernas sequer eram conhecidas, isso dificilmente era uma crítica justa. Mesmo se a arquitetura moderna fosse conhecida, não se sabe se ela teria sido empregada em um contexto no qual eram procuradas associações com conhecimentos do passado e com tradições. O caso da Rice University, perto de Houston, Texas (1912), projetada por Ralph Adams Cram em um estilo “Gótico-Bizantino” eclético, é esclarecedor nesse aspecto, pois ele sugere uma atitude com relação ao design claramente predominante para contratos institucionais até a Segunda Guerra Mundial. A própria reflexão de Cram sobre o dilema do estilo revela a perda de uma base sólida para a escolha de formas, mas mostra também como o arquiteto podia buscar uma solução simbólica apropriada para uma tarefa e terreno específicos ao analisar vários períodos da história da arquitetura:

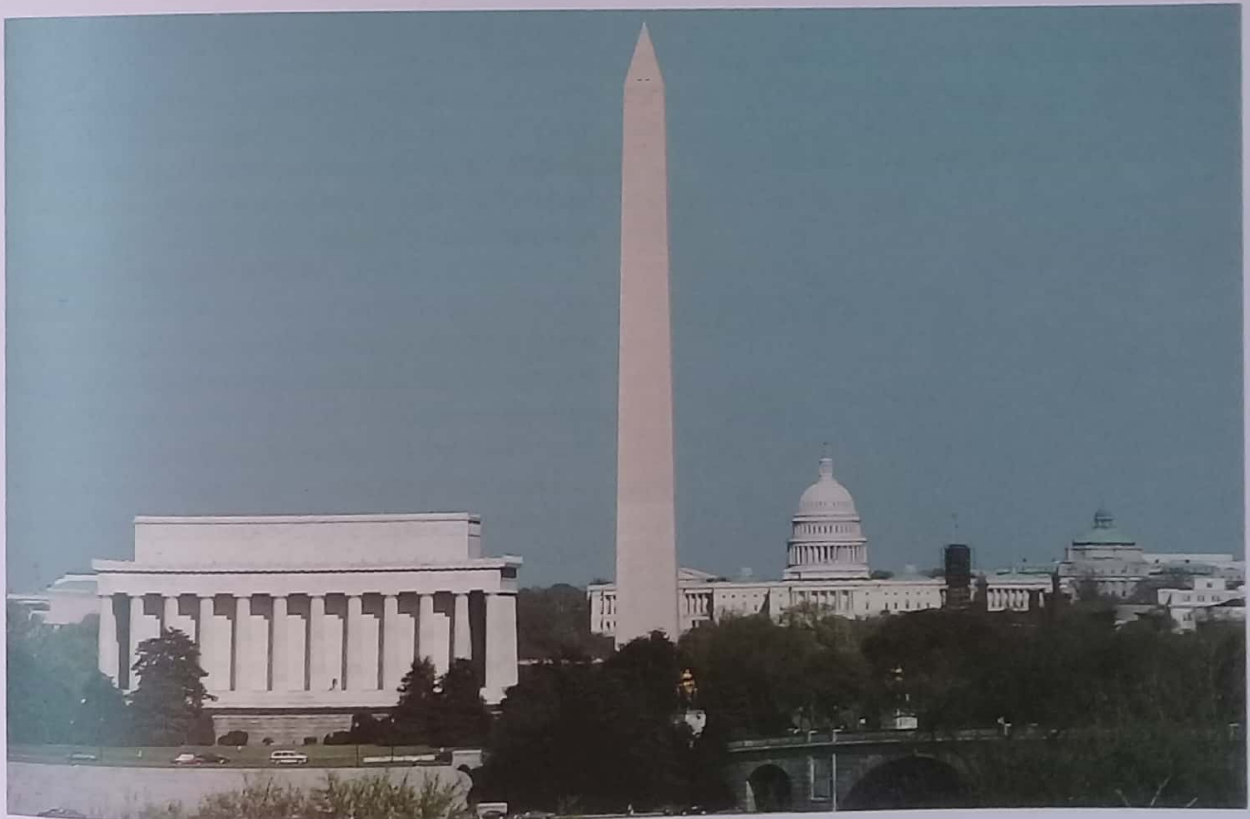
“Havia aqui uma situação completamente nova. Havia sido muito fácil determinar a base estilística de West Point e desenvolver suas plantas-baixas, pois seus condicionantes eram bastante precisos. Foi igualmente fácil no caso de Princeton, pela mesma razão, e no caso da Sweetbriar College na Virgínia, que na época estava em andamento, cuja história, tradição e estilo arquitetônico predeterminavam o caminho a ser seguido. Mas o que fazer aqui, quando não havia ponto de apoio? Um terreno plano e tedioso, sem precedente histórico ou estilístico (nem mesmo o do Velho México do qual o Texas havia sido um posto de fronteira há tantas gerações atrás); nenhuma idéia proposta pelo Reitor ou pelos conselheiros. Cavalos selvagens não nos teriam forçado a usar o ‘Estilo Missionário’, na época tão injustamente popular; o Barroco Indígena-Espanhol tampouco tinha algo a ver com as associações etnológicas ou históricas do Texas; o Colonial Puritano e o Cavalheiro Georgiano da costa do Atlântico estavam igualmente em desacordo com a serenidade e o clima do lugar. O estilo funcional modernista ainda não havia se destacado e não era mais do que uma nuvem do tamanho da mão de um homem no horizonte estético; além disso, de qualquer forma nós não o teríamos escolhido no que diz respeito a qualquer conotação cultural... Queríamos algo que fosse belo e, se possível, com o espírito do sul e com certo caráter de continuidade com o passado histórico e cultural. Evidentemente a única coisa a se fazer era inventar algo que se aproximasse de um novo estilo (embora não muito novo) e desenvolver uma desculpa psicológica para ele...”

Eu tinha viajado muito pelas terras mediterrâneas e estava familiarizado com os seus ‘documentos’, arquitetônicos, de modo que reuni mais uma vez todos os elementos que pude do sul da França e da Itália, da Dalmácia, do Peloponeso, de Bizâncio, Anatólia, Síria, Sicília e Espanha e me incumbi da tarefa de criar um novo estilo mensurável que, apesar de construído sobre uma base clássica, deveria possuir o romantismo Gótico, qualidade pictórica e integridade estrutural.”

De fato, Cram estava argumentando em favor do “caráter”: a aparência de uma construção seria planejada a partir de um amálgama “relevante” de estilos, fontes, imagens e detalhes históricos. De acordo com esse ponto de vista, instituições de ensino, monumen-

ros públicos, igrejas, memoriais, túmulos ou prefeituras exigiam alguma continuidade de simbolismo em vez de uma ruptura radical. Mas a questão não era tão simples, pois raramente havia convenções inequívocas orientando a aparência de qualquer tipo de construção. O Memorial a Lincoln, em Washington, DC, projetado em 1911 por Henry Bacon e finalizado em 1922, oferece um caso interessante dessa luta para uma representação apropriada. As formas da solução de Bacon teriam sido inconcebíveis sem a tradição preexistente do classicismo Beaux-Arts dentro dos Estados Unidos, que se originou de Richard Morris Hunt e Charles Follen McKim. Contudo, o contexto neoclássico preexistente de Washington – sem mencionar as várias associações morais e políticas ligadas a formas clássicas dentro da tradição norte-americana – também deve ser levado em consideração. A idéia de um memorial a Lincoln havia sido formulada pela primeira vez logo após a sua morte, mas foi apenas no século vinte que se iniciaram debates para se encontrar um terreno e um arquiteto. O primeiro foi escolhido dentre um conjunto seis alternativas, o segundo pela recomendação de Daniel Burnham, que já havia estado envolvido com o replanejamento do National Mall de Washington – a

esplanada do Capitólio – de acordo com princípios de planejamento clássicos. O projeto deveria inserir-se na concepção de Washington como uma espécie de nova Roma no centro de um império emergente. O monumento deveria ficar situado no eixo principal, com o Capitólio e o Obelisco de Washington, e ser uma eventual ligação visual entre essa grande avenida de associações presidenciais e o Cemitério de Arlington do outro lado do Potomac. O esquema adotado evitava uma abóbada, para não desviar a atenção da abóbada do Capitólio, e era uma caixa neogrega baixa, horizontal e elegante em um monte elevado. Ele era um cruzamento entre um templo e um túmulo, e foi feito com os mais puros mármore brancos do Colorado. O ático inferior era sustentado por um átrio de colunas dóricas bem definidas, enquanto o friso e o entablamento estavam entalhados com símbolos dos estados e sua unidade. No interior, a escultura feita por Daniel Chester French de Abraham Lincoln sentado se voltava para o eixo principal sobre um longo lago refletor (inspirado no Taj Mahal) em direção ao Monumento a Washington e ao Capitólio mais além. Em termos simbólicos, a meta era refletir a pureza do caráter de Lincoln, ancorar sua posição histórica em relação aos



354

seus grandes predecessores presidenciais e celebrar os ideais condutores da União. A síntese desses protótipos clássicos específicos não se encaixava em um procedimento ortodoxo simples; ainda assim, a fusão possuía valor arquitetônico. É intrigante especular como essa edificação pôde lidar com essa gama de evocações e emoções sem referências à antiguidade clássica e aos reaproveitamentos norte-americanos do classicismo do último século e meio. Como será mostrado na terceira seção deste livro, o movimento modernista acabou tendo que resolver problemas retóricos análogos, às vezes voltando aos precedentes antigos, mas sem reaproveitamentos óbvios do vocabulário histórico.

Os arranha-céus de Nova York da década de 1920 são prova de que os esquemas da Beaux-Arts continuaram no entreguerras nos Estados Unidos, mesmo quando o decorativismo completo do classicismo estava ausente. Assim como o Edifício Chrysler representava uma tentativa de criação de um imaginário popular para a arquitetura comercial moderna, o Capitólio de Lincoln, Nebraska, de 1921–32, projetado por Bertram Goodhue, incorporava um esforço de forjar uma linguagem democrática e populista de uma monumentalidade pública no contexto provincial norte-americano. A torre central, com sua abóbada dourada e fustes abstratos, podia ser vista a quilômetros de distância através da paisagem plana, e em estilo era um híbrido entre o tipo de verticalidade cristalina sugerida por Sullivan e (posteriormente) Saarinen e alguns recursos genéri-

cos de representação pública. O complexo como um todo foi lançado com uma planta-baixa hierárquica e simétrica da Beaux-Arts, enquanto que a iconografia dos detalhes pretendia evocar temas locais relacionados com a agricultura dos prados. A construção de Goodhue representava uma tentativa de simplificar o ecletismo e de certo modo “modernizá-lo” (Hitchcock o chamou de “uma espécie eclética de semimodernismo”). Um estilo similar seria absorvido por numerosos edifícios federais de pequena escala da década de 1930, tais como agências de correios e tribunais.

A mitologia modernista pressupunha que era a ordem natural das coisas o fato de que o revivalismo e o ecletismo devessem ser substituídos pelas formas “mais verdadeiras” da arquitetura moderna. Porém, o arquiteto esloveno Jozef Plečnik seguiu na direção oposta, associando-se inicialmente a tendências vienenses de vanguarda na virada do século, desenvolvendo depois uma complexa linguagem metafórica enriquecida pelo classicismo e por estilos regionais nas décadas de 1920 e 1930. Plečnik estudou com Otto Wagner na década de 1890, e sua Casa Zacherl em Viena, de 1903–5, possuía uma sinceridade arrojada que a diferenciava das incrustações historicistas de uma geração anterior, enquanto também a distanciava do esteticismo da Sezession; como a obra de Wagner da época, a casa tentava evocar as realidades construtivas e sociais da metrópole moderna. A ênfase de Plečnik passou gradualmente para uma transformação alusiva de fragmentos históricos, que revelava sua luta para definir o caráter sincrético e até mesmo reservado das identidades da Europa Central que ressurgiam após a dissolução do Império Austro-Húngaro.

No início da década de 1920, Plečnik foi convidado por Tomáš Masaryk, o presidente da recém-fundada República Democrática Tcheca, a converter o Castelo de Praga, um local do *ancien regime* Habsburgo, em um símbolo democrático, consolidando a nova ordem política. O arquiteto imaginou uma espécie de acrópole pan-nacional, inserida nos baluartes como uma série de jardins, calçadas, monumentos e alinhamentos históricos relacionando as lutas recentes pela libertação nacional com eventos e lendas tanto do passado tcheco como do eslovaco. Plataformas, pátios, degraus e portões foram tratados como uma seqüência ascendente, na qual novos emblemas foram justapostos com fundações escavadas e vistas sobre a cidade abaixo. No projeto original de Plečnik, o “Jardim do Paraíso” era como um platô ao ar livre. Em uma extremidade,

355 Bertram Goodhue,
Capitólio, Lincoln,
Nebraska, 1921–32

356 Jozef Plečnik,
reforma do Castelo de
Praga, 1921–35, o
“Salão Plečnik”, 1926–8





uma escadaria levava até um monumento aos mártires nacionais, um obelisco acompanhado por uma chama eterna simbolizando a liberdade. Em uma passarela no pavimento superior, uma pirâmide de tamanho indefinido era vista contra a paisagem de Praga. Havia outros incidentes curiosos. Uma gigantesca base de pedra cilíndrica, semelhante a uma fatia de uma coluna dórica, harmonizava-se com a geometria circular de lances de escadas na forma de anfiteatros em miniatura ou suas inversões. Dois mastros de bandeira gêmeos, feitos de troncos de coníferas morávias, ficavam diante do “Salão Plecnik”, cujos lados mais elevados eram “divisórias” abertas definidas por colunas clássicas sobrepostas que deixavam a luz penetrar. Em outro local, uma viga de granito polido de seção oval flutuava horizontalmente acima do solo, enquanto uma edícula de metal dobrado revestindo uma escada parcialmente enterrada lembrava um perfil iônico. A criação idiossincrática de Plecnik parecia funcionar

com regras e correspondências próprias. Ela fundia política e alegoria, classicismo e folclore regional, e tradições requintadas e simplórias, em uma espécie de viagem pelo tempo.

Plecnik evitou cair na narrativa trivial ao manter uma disciplina geral e ao transformar referências históricas em uma nova estrutura poética. Ele fazia experiências arquitetônicas poderosas com o espaço, visualizando o presente e o passado sob perspectivas controladas. Um número limitado de formas geométricas assumiu identidades diferentes e levou adiante os temas dominantes. Elementos clássicos básicos como colunas, molduras, pedestais, capitéis, edículas e anfiteatros receberam papéis, tamanhos e combinações surpreendentes, algumas vezes se fundindo com formas de importância local. As fontes passaram por uma metamorfose, adquirindo novas identidades multivalentes em objetos que ressoavam entre si. O todo estava permeado por uma intensidade que o distanciava do bairrismo do historicismo superficial. Plecnik revelou aqui um método para trazer à luz as memórias históricas de um lugar; suas passarelas nas margens do rio de sua própria cidade, Ljubljana (construídas na década de 1930), possuíam um aspecto imaterial, evocando inclusive um passado esloveno idealizado. Essas obras, concebidas na mesma época em que o movimento modernista estava se desenvolvendo na Europa central, combinavam um simbolismo topográfico e cultural com uma abstração hermética: elas unificavam idéia, material e mito.

O Romantismo Nacional defendia a idéia de que a arquitetura deveria incorporar identidades culturais regionais e nacionais (veja o Capítulo 8). Curiosamente, métodos análogos para mesclar o importado com o nacional às vezes eram usados em países que haviam sido colonizados, e cuja “cultura oficial” era, portanto, em grande parte imposta por estrangeiros. Quando se analisa a arquitetura executada por europeus em suas colônias africanas e asiáticas nas primeiras décadas do século, se encontram casos de construções que unem idéias ocidentais cosmopolitas com idéias locais e nacionais. Às vezes o resultado era um “orientalismo” falso, praticamente uma caricatura da herança vernacular ou monumental de outro povo; às vezes era um ecletismo efetivo ajustado ao clima e ao lugar. Além das questões de expressão estética, havia inevitavelmente questões complexas a respeito da posição relativa da cultura colonizadora e da colonizada. Mesmo quando se fazia alusão ao passado local, não era necessariamente

mente com os motivos mais nobres em mente. A Índia britânica de logo após a virada do século oferece um caso intrigante dessas ambigüidades e ambivalências. No período que levou à fundação de Nova Délhi como a nova capital do país em 1911, havia debates acalorados sobre a questão de uma expressão arquitetônica apropriada. Havia aqueles que defendiam a reutilização de formas ocidentais (um pouco modificadas para lidar com o clima), uma abordagem que fora usada ao longo do século dezanove. Mas havia também aqueles que defendiam o apoio de estilos e artesãos indianos locais, e que viam aqui uma oportunidade para o revigoramento das tradições locais que, de fato, haviam desaparecido ou estavam em declínio.

As principais edificações públicas que coroavam a planta-baixa urbana de Nova Délhi foram projetadas por Edwin Lutyens e Herbert Baker. Em graus variados, elas eram híbridos de formas clássicas ocidentais e indianas de vários períodos. Lutyens precisou ser persuadido sobre as virtudes da arquitetura indiana, mas sua Casa do Vice-Rei (o mais importante monumento público da nova cidade), projetada em 1912 e finalizada em 1931, era uma solução eclética de grande perspicácia e habilidade que equivalia a um emblema “inclusivo” – uma peça monumental de diplomacia, unindo-se simbolicamente com as diversas Délhis antigas e com certas camadas do passado arquitetônico indiano. A tarefa política neste caso não era nada menos do que a autenticação da autoridade da soberania britânica. Lutyens se baseou em uma gama de associações e sím-

bolos imperiais, dentro tanto das tradições orientais como das clássicas, para alcançar o que considerava ser o tom correto. A Casa do Vice-Rei foi posicionada no final de um eixo de cinco quilômetros na Colina Raisina, e evocava protótipos barrocos como Versalhes, Blenheim e o Hospital Greenwich, com seu foco central e alas simétricas. O vocabulário era uma fusão de fontes e referências: dispositivos clássicos para a organização da planta-baixa e a fachada foram cruzados com as saliências protetoras de pedra (*chajjas*) da tradição indiana, para criar uma ampla faixa de sombra. O arenito vermelho e cor de mel era de Délhi, enquanto que as bacias voltadas para cima e saliências sulcadas sugeriam inversões perspicazes de recusos típicos da Mongólia ou Rajput. A própria abóbada – indicando o *axis mundi* do poder britânico na Índia – era uma mistura engenhosa de dois arquétipos de autoridade: o Panteão romano e uma estupa budista, como aquela em Sanchi (c. 100 a.C.). Lutyens foi capaz de descobrir analogias e paralelos entre formas de culturas e períodos diferentes e então transformar essas “gramáticas” em uma declaração de sua autoria que consolidava a situação política diante dele. De acordo com as opiniões críticas modernistas típicas, esse procedimento deveria ter acabado em uma “fórmula morta” ou em uma mera reunião de citações, mas Lutyens foi capaz de dar vida nova a formas antigas.

Outra área na qual soluções tradicionalistas tendiam a serem preferidas em vez de soluções modernas era a do projeto de igrejas, já que esse era um contexto

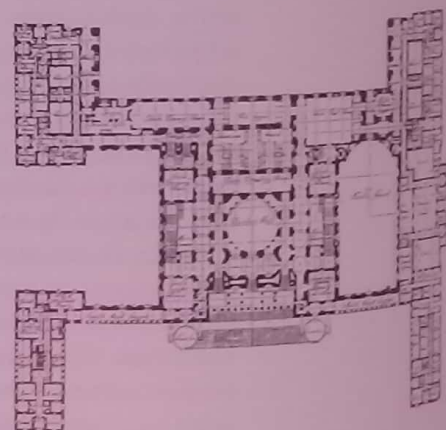
357 Edwin Lutyens, Casa do Vice-Rei, Nova Délhi, 1912-31

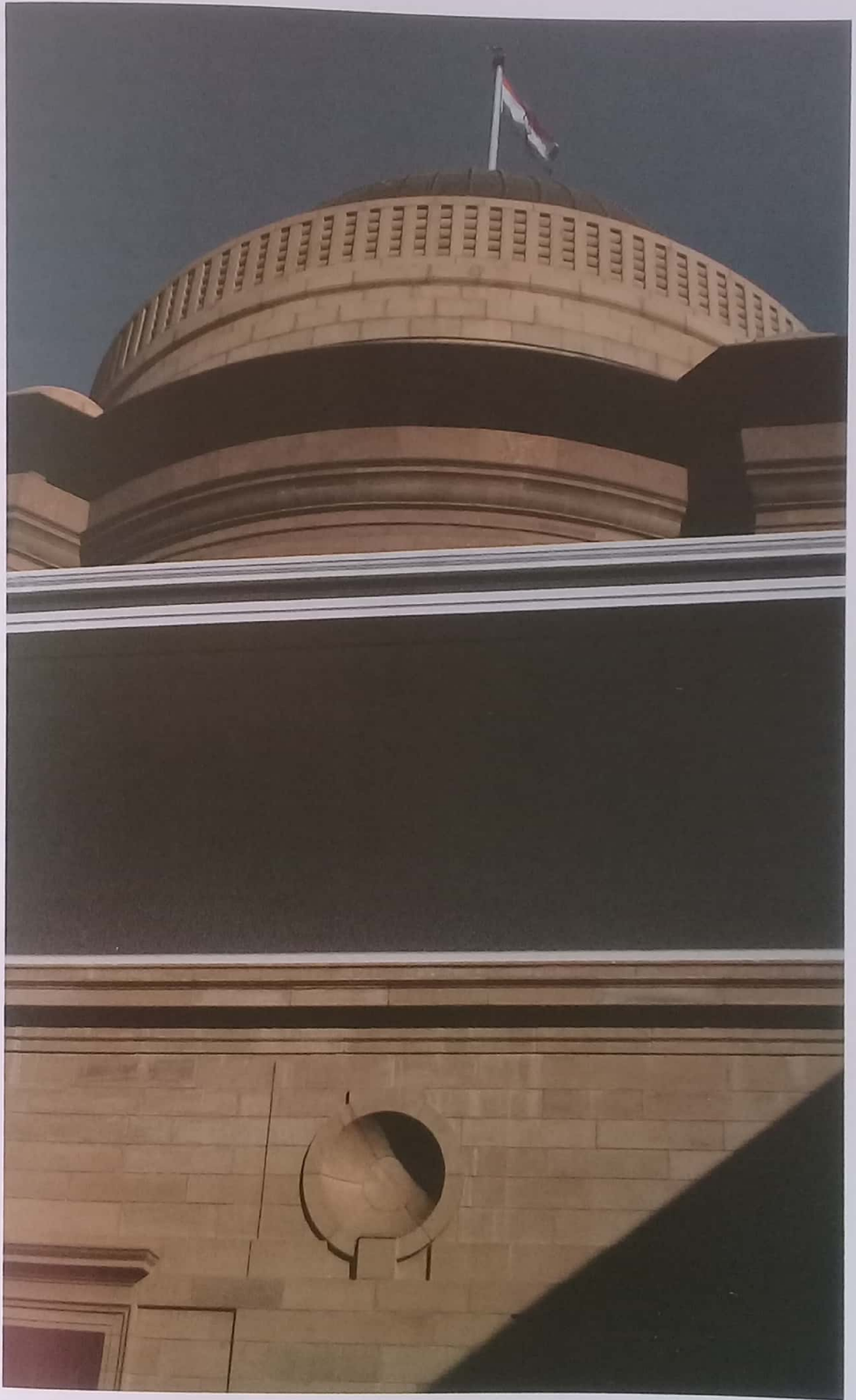
358 Casa do Vice-Rei, planta-baixa

359 Casa do Vice-Rei, abóbada vista da escadaria descoberta



357





359

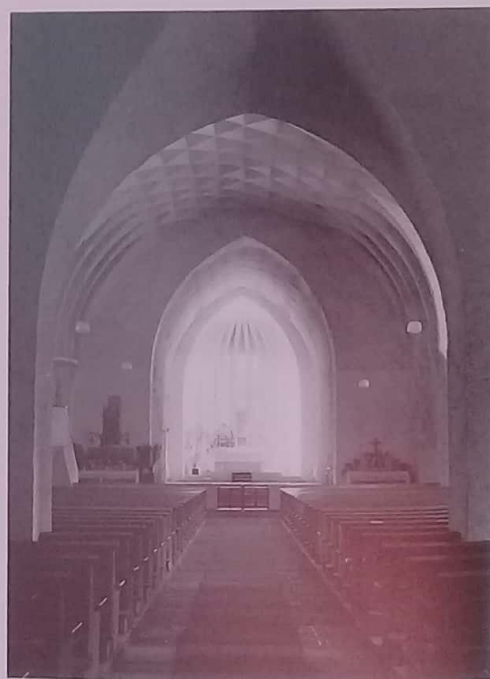


360

que exigia uma certa fidelidade ao imaginário convencional. Alguns dos resultados mais poderosos foram alcançados ao se reduzir os modelos tradicionais. A Igreja da Guarnição de São Martin em Nova Délhi, projetada em 1928 por um dos antigos sócios de Lutyens, Arthur Gordon Shoosmith, baseava-se no passado nesse sentido generalizado. As paredes de tijolos acabadas, a torre gasta e as bicas reguladas evocavam uma imagem marcial, algo entre um forte e uma abstração de uma igreja do interior: um posto avançado do protestantismo em uma terra estrangeira. As aberturas foram deixadas pequenas para manter afastada a forte luz do sol, e a alvenaria foi tratada sem floreios ornamentais de qualquer tipo. O interior caiado também foi despojado ao máximo, restando estrutura mínima de pilastras, paredes e abóbadas lisas, estando o conjunto submetido ao mesmo rigor nítido do exterior. A Igreja da Guarnição impunha sua presença austera ao observador através do seu volume bem definido, de sua silhueta forte e da ação de luz e sombra nos materiais usados de uma maneira econômica e lógica. O resultado foi uma obra de uma certa qualidade atemporal (vagamemente similar a alguns dos memoriais de guerra de Lutyens); utilitária, porém séria. Havia muito que seria admirado por uma geração posterior de arquitetos indianos educados na severidade poética das construções

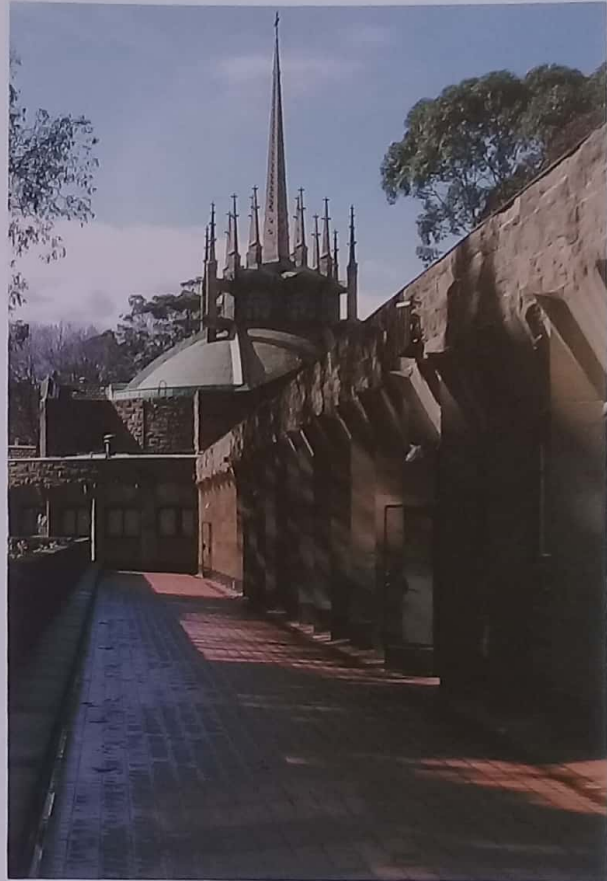
de tijolos e concreto de Louis Kahn, em Ahmadabad, mais de trinta anos mais tarde. A Igreja da Guarnição é uma daquelas construções que fazem os debates sobre “modernidade” e tradição parecerem supérfluos.

Enquanto os historicismos públicos da arquitetura Gótica criados nas primeiras três ou quatro décadas do século vinte geralmente eram parentes fracos de seus antecessores do século dezenove (que, de qualquer forma, foram rejeitados pelo dogma modernista), a herança das formas medievais e princípios estruturais continuou a ser transformada de vários modos. A notável Igreja Grundtvig de Jensen-Klint, fora dos limites de Copenhague (projetada em 1913, mas não completada até 1940), fornece um exemplo de uma reinterpretação vigorosa que atinge uma ordem e uma integração novas (Fig. 151). Na Alemanha e na Áustria da década de 1920, houve várias fusões de formas tradicionais e modernas que aspiravam a um contexto evocativo para liturgia, culto ou funeral: elas nos remetem a obras como o Crematório de Clemens Holzmeister em Viena, de 1922–3, a Igreja Dinamarquesa em Berlim, de Otto Bartning, de 1922, ou a Igreja de Dominikus Böhm em Neu-Ulm, de 1927. Esses projetos geralmente se baseavam no interesse Expressionista por motivos alongados e na ênfase formal com a intenção de evocar uma atmosfera. Em termos tecnológicos, eles eram conservadores, especialmente quando comparados a expressões de concreto armado tais como a Igreja de São João de Montmartre, de Anatole de Baudot, de 1897–1905 (Fig. 69).



361

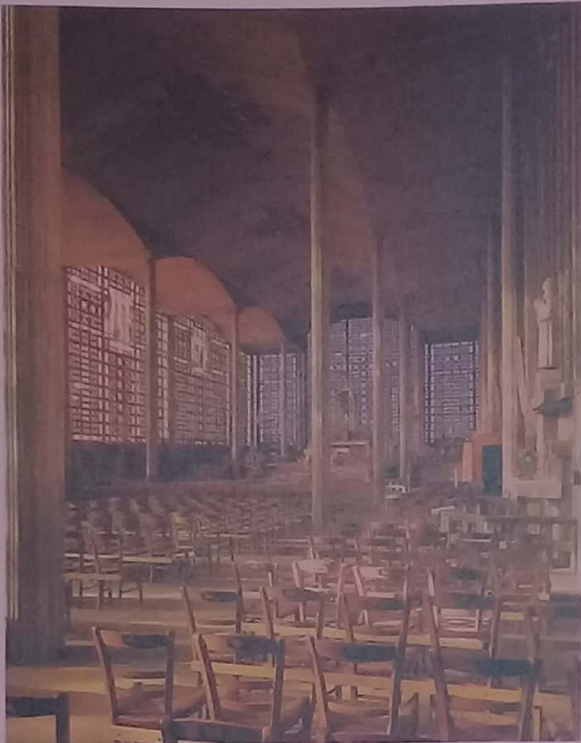
A Newman College, de Walter Burley Griffin, em Melbourne, Austrália, de 1915–18, era mais ousada em espírito do que esses exemplos alemães e austríacos, mas não menos influenciada por protótipos medievais. Griffin trabalhou no estúdio de Frank Lloyd Wright e era um importante contribuinte da Escola dos Prados, mas, em 1912, havia ganhado o concurso para a nova capital da Austrália, Canberra, com um projeto que previa um Parlamento piramidal, transparente e quase cristalino, no ápice de uma planta urbana triangular. Embora o Parlamento não tenha sido construído, vários dos princípios de Griffin foram adotados para o leiaute da nova cidade, uma concepção “orgânica” fundindo uma monumentalidade não-autoritária com um ideal de uma Cidade Jardim de baixa densidade. A faculdade de Melbourne pegou alguns dos mesmos temas institucionais e concepções estruturais, uma vez que eram um híbrido de pensamento básico modernista, motivos Góticos abstratos e metáforas vagamente geológicas. Nervura e abóbada, botaréu e pináculo, ornamento e fuste angular foram reinterpretados em termos que claramente deviam algo à abstração de formas naturais de Wright, até mesmo quando invocavam uma espécie de racionalismo estrutural expressivo. O refeitório foi coberto com uma abóbada nervurada de concreto coroadada por uma clarabóia e uma cruz afunilada; foi utilizada alvenaria em outros lugares do projeto, mas com um leve exagero de blocos e juntas. As silhuetas pontiagudas e as formas introspectivas da construção de Griffin possuíam uma aura e significados próprios,



362



SECTION B-A · SOUTH-ERLY SIDE OF WATER AXIS ·
GOVERNMENT GROUP ·



364

(como os caixões profundamente clássicos de suas abóbadas) que parecia gratuito, até mesmo equivocado.

Como sugerido no Capítulo 8, diversas correntes de classicismo estavam em andamento nas primeiras duas décadas do século vinte, incluindo algumas que contribuíram para a formação da arquitetura moderna. Nas décadas de 1920 e 1930, o classicismo não desapareceu, mas assumiu muitas roupagens novas, das mais literais às mais abstratas, dentro e fora do movimento modernista. Nesse sentido é interessante nos voltarmos à obra do arquiteto sueco Erik Gunnar Asplund, cuja Capela do Cemitério do Bosque, de 1918–20 (Fig. 164), fornece mais um exemplo da reinterpretação inventiva dos tipos clássicos. A Biblioteca Pública de Estocolmo de Asplund, de 1920–8, teve como modelo vários temas derivados do neoclassicismo e da tradição do design de bibliotecas do século dezanove. A sala de leitura foi situada sobre uma planta-baixa arredondada e expressada como um cilindro centralizado que se erguia de uma caixa retangular; uma fórmula com numerosos antecedentes que incluía, em última análise, o vocabulário geométrico despojado do arquiteto francês do século dezoito Claude-Nicolas Ledoux (por exemplo, a Barrière de la Villete, de 1784–9). Tivesse sido um arquiteto menor, Asplund poderia ter produzido um mero pastiche, mas ele conseguiu revigorar formas mais antigas com suas próprias intenções e metáforas expressivas. Seu vocabulário pode inclusive ter sido parcialmente inspirado em um imaginário fisiológico: no caso da biblioteca, a seção original emergia de uma espécie de crânio reconstituído – uma idéia que o arquiteto presumivelmente achou apropriada para uma sala de leitura, reflexão e lembrança. Da mesma

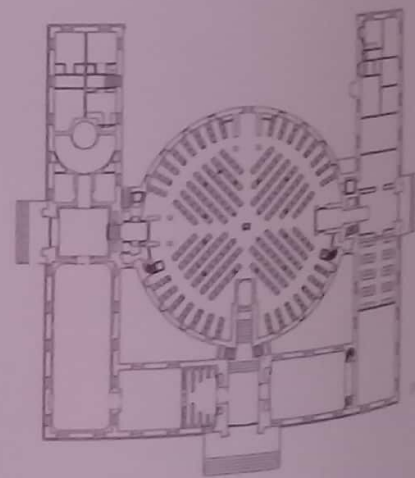
364 Auguste Perret, Notre Dame, Le Raincy, 1922–3

365 Erik Gunnar Asplund, Biblioteca Pública de Estocolmo, 1920–8, planta-baixa

366 Biblioteca Pública de Estocolmo

refletindo ao mesmo tempo idéias tradicionais, como o claustro ou o tipo de entrada dividida por uma coluna encontrada em Vézelay (a igreja de peregrinação do século doze em Borgonha).

A Notre Dame de Auguste Perret, em Le Raincy, 1922–3, sugeria como materiais modernos como o concreto armado podiam ser usados para reinterpretar tipologias tradicionais de igrejas, mas sem abandonar uma ligação reconhecível com o imaginário tradicional. Nesse caso, nave central, naves laterais, colunas e abóbadas estavam todas presentes, porém reelaboradas de acordo com a lógica e as dimensões de um sistema estrutural incomum. No mesmo espírito, o exterior dispensava completamente as paredes, sendo construído com anteparos de concreto perfurados através dos quais a luz era filtrada. O resultado foi uma obra que mesmo assim não se encaixava em uma categoria estilística específica, que não era nem “Gótica”, nem “clássica”, mas que, no entanto, baseava-se na tradição no nível de princípios geradores. Nesse aspecto ela poderia ser comparada com a Igreja de Santo Antônio, na Basílica, de 1926, de Karl Moser, que também funcionava com uma estrutura moderna de concreto armado, mas que se prendia a elementos de outro sistema de construção





366

maneira, o uso dessas formas moderadas e urbanas pode ser visto no contexto de uma reação geral contra o medievalismo do Romantismo Nacional, um retorno a valores iluministas mais “universais” e uma tentativa de consolidar um ethos social-democrata. Nada podia estar mais distante da retórica imperialista da Nova Délhi de Lutyens, embora ambos os arquitetos tenham bebido nas mesmas fontes clássicas. Asplund iria absorver os usos do Estilo Internacional na Exposição de Estocolmo, de 1930, apenas para fundi-los com as estruturas embasadoras do classicismo em suas obras notáveis da década seguinte.

A França e a Grã-Bretanha em geral foram menos afortunadas nesse sentido com seus arquitetos “tradicionalistas” e clássicos no período de cerca de 1910 até 1940. O acadêmico francês P.-H. Nénor, por exemplo (mencionado no Capítulo 15 com relação à Liga das Nações), era completamente dotado de toda a pompa erudita da respeitabilidade da Beaux-Arts, mas carecia de um talento para síntese original, como ficou suficientemente claro com sua versão da Liga das Nações que foi construída na década de 1930. O mesmo poderia ser dito do arquiteto britânico Reginald Blomfield, que era um de vários expoentes de um classicismo elegante da Beaux-Arts importado da França por volta de 1910. Suas fachadas amplas na Regent Street, de 1922, por exemplo, eram releituras sem inspiração de motivos derivados de Palladio e Sansovino. É compreensível, analisando-se, que uma geração mais jovem tenha sentido a necessidade de mudar; é inclusive discutível que Perret, Behrens e Wright (em uma geração) e Le Corbusier, Mies van der Rohe e Aalto (em outra) possuísem uma percepção mais profunda dos princípios do classicismo do que suas contrapartes eruditas que faziam uma referência mais evidente ao passado.

Ainda assim, Blomfield se tornou um dos principais porta-vozes da posição “tradicionalista”. Em um debate que ocorreu em 1932 entre ele e o modernista Amyas Connell, Blomfield afirmou que a nova arquitetura estava destinada a terminar em barbarismo por causa de sua ênfase na função e sua falta de preocupação com as grandes lições do passado.

“Me separo dos modernistas não por sua recusa da ornamentação Gótica e ordens clássicas ou da ornamentação sem sentido, ou por seu uso do aço e do concreto armado ou de qualquer outro material adequado para construção, mas porque eles insistem em considerar a arquitetura não mais como uma arte, mas como um ramo da engenharia.”



Contra isso, Blomfield estabeleceu a posição do “tradicionalista” (que ele conseguia expressar melhor em palavras do que em sua própria arquitetura):

“... a civilização é antiga e complicada demais para uma mudança total. Ela remonta a milhares de anos, e em todos esses anos o homem tem desenvolvido certas preferências ou preconceitos instintivos, se preferir, que se encontram no fundo da consciência. Eles podem ser reprimidos por algum tempo, mas eles inevitavelmente terão mais uma vez o seu papel...”

É de se suspeitar que se Blomfield tivesse passado menos tempo levando os *slogans* do “funcionalismo” ao pé da letra e mais tempo examinando as verdadeiras obras da arquitetura moderna, ele poderia ter compreendido que sua posição não era tão drasticamente oposta aos arquitetos “modernos” como ele imaginava. Afinal de contas, uma das principais mensagens de “Por Uma Arquitetura” havia sido de que é necessário voltar aos sinais primordiais do passado clássico para resolver o problema da arquitetura moderna. A diferença entre Le Corbusier e Blomfield está, é claro, não apenas na divergência de seus respectivos talentos e de seus modos particulares de interpretar a história da arquitetura, mas também em suas atitudes com o mundo contemporâneo. Le Corbusier pode ter argumentado que o *único* modo de usar as lições do passado de forma proveitosa era repensá-las em termos do presente; Blomfield, por outro lado, apresentou a posição acadêmica, que exigia uma aderência mais estrita à linguagem clássica, mas que era capaz de conduzir à esterili-

307 Reginald Blomfield,
Regent Street, Londres,
1912

dade, visto que não havia transformações suficientes de precedentes. O classicismo não era apenas uma questão de estilo e, como sempre, as invenções mais autênticas eram aquelas que injetavam um novo significado e vitalidade formal na herança de princípios, tipos e idéias embaadoras clássicas.

O debate Connell/Blomfield foi um caso isolado de uma espécie de caricatura das visões “modernista” e “tradicionalista” que ocorreram nas décadas de 1920 e 1930. Infelizmente, essa atmosfera polêmica pouco ajudou a esclarecer a verdadeira relação entre a arquitetura moderna e o passado, ou entre a arquitetura tradicional e a modernidade. A questão teve pouca ajuda dos primeiros escritores sobre o movimento modernista, Hitchcock, Pevsner e Giedion (cujas obras seminais apareceram em 1932, 1936 e 1941, respectivamente), uma vez que eles deram mais peso à noção de que a nova arquitetura era de fato completamente nova. Essa atitude era totalmente compreensível dado o contexto histórico e, de certo modo, se tornou a linha oficial deixada para a geração que ficou famosa após a Segunda Guerra Mundial. Sua emergência ocorreu sob o manto da nova tradição cujos *slogans* de modernidade eles compreendiam, mas cujas sutilezas com relação à tradição eles com frequência não conseguiam captar. O caminho para o passado mais distante estava, então, temporariamente fechado.

Muito além de meras questões de estilo arquitetônico, a luta entre o tradicionalismo e o modernismo era sintomática das tensões entre o avanço do novo e a manutenção do antigo em várias áreas da vida social e política. Ela exacerbou as linhas defeituosas entre o rural e o industrial em alguns países, entre mitologias nacionais e influências internacionais em outros. A arquitetura moderna rompeu com convenções existentes e tentou substituí-las, mas essa foi uma ruptura que várias facetas do conservadorismo achavam difícil de aceitar. Na década de 1930, o modernismo algumas vezes se viu em curso de colisão com as forças da reação política, mas, de qualquer forma, passou por transformações e revisões próprias, exigindo uma maior sensibilidade para as continuidades de culturas locais e para as demandas da tradição. Uma das ironias do período é que, exatamente no momento em que catalogadores e curadores estavam tentando fixar os termos do “Estilo Internacional”, os proponentes da arquitetura moderna estavam passando para outras coisas.