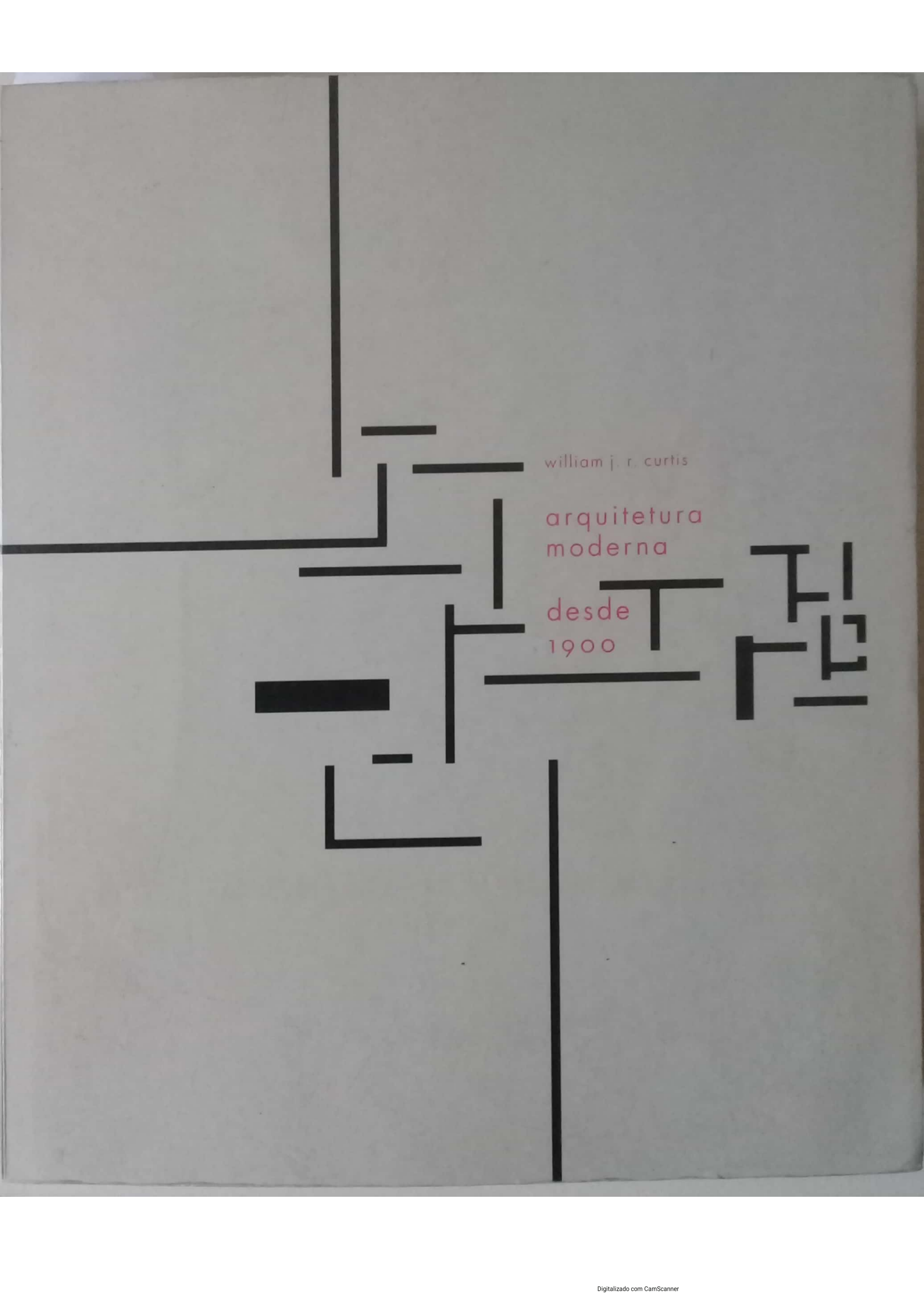




william j. r. curtis

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

o estilo internacional, o talento individual e o mito do funcionalismo

"Estilos, assim como idiomas, diferem na sequência de articulação e no número de perguntas que permitem ao artista fazer..."

Ernst Gombrich, 1960

No começo dos anos 1930, com olhar seletivo e discernimento, era possível examinar as produções da década passada e destacar um novo estilo. De Moscou a Milão, de Los Angeles ao Japão, edificações de diferentes funções, tamanhos, materiais, significados e poder expressivo podiam ser encontradas com óbvios aspectos em comum. Podia-se falar das características em comum em termos de motivos recorrentes, como janelas em fita, coberturas planas, modulações estruturais, planos horizontais em balanço, balaustradas metálicas e paredes internas curvas; ou podia-se definir as qualidades gerais do estilo através de aspectos mais abstratos, como a tendência recorrente, ao uso de volumes retangulares simples articulados por aberturas bem definidas, ou a ênfase em planos flutuantes e espaços interpenetrantes. No seu livro *The International Style* (1932; ver p. 239), Hitchcock e Johnson foram ainda mais longe ao tentarem delinear os princípios visuais essenciais do novo estilo (ênfasis no volume em vez da massa, regularidade, evitar a decoração arquitetônica etc.). Além disso, eles reivindicaram para este novo "Estilo Internacional" uma significância histórica maior.

"Sendo possível, agora, emular os grandes estilos do passado em sua essência e sem imitar sua superfície, o problema de se estabelecer um estilo dominante, o que o século dezenove se propôs em termos de historicismos alternativos, está chegando a uma solução... Existe agora um conjunto único de regras suficientemente bem definido para integrar o estilo contemporâneo como uma realidade, sendo ainda flexível o bastante para permitir a interpretação individual e encorajar o crescimento geral."

Os autores defendiam seu ponto de vista com uma seleção de fotografias em preto-e-branco de prédios em locais que iam da Califórnia à Tchecoslováquia. Esse método de apresentação minimizou a importância das diferenças de tamanho, cor e material. Mas os filtros intelectuais foram tão cruciais quanto os filtros fotográficos para estabelecer um panorama histórico. Hitchcock e Johnson estavam evidentemente decididos a honrar um estilo moderno legítimo, e por isso tendiam a ignorar excentricidades que não se encaixavam, como Wright ou o Expressionismo. Seus critérios também eram vagos. O conceito de "regularidade", por exemplo, nunca poderia fazer justiça à complexidade espacial da Casa Lovell, de Richard Neutra, ou do Pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe. A abordagem dos autores era forte no geral, no comum e no típico, mas fraca no pessoal, no prático e no particular.

Isso não significa a presença de uma certa homogeneidade de expressão nos anos 1920. Na verdade,

2 Pierre Chareau e
Henri Sauvage, Casa de
Bijvoet, Paris, 1928-31,
fachada

sugere que as principais inovações do período estavam em uma reorganização das estruturas espaciais e conceituais da arquitetura mais profunda do que se pode concluir das semelhanças óbvias de aparência. Grandes revoluções na história da arquitetura geralmente combinam novas formas e recursos técnicos com concepções espaciais que agregam uma visão de mundo alterada. Os volumes flutuantes, as camadas transparentes e as interpenetrações laterais que foram, de variadas formas, recorrentes na arquitetura moderna dos anos 1920 sem dúvida se baseavam nas ambigüidades do Cubismo e nos potenciais estruturais do concreto e do aço, mas estes também davam forma a sentimentos utópicos, ao explorar novas relações entre as pessoas, seus artefatos e a natureza.

Para compreendermos a vida interna do estilo de um período, precisamos nos aproximar e depois afastar de elementos comuns, vocabulários individuais e obras de arte únicas. Pode-se ter uma certa idéia do que divergências de estilo pessoal significam ao considerarmos duas edificações seminais dos anos 1920 que já foram analisadas neste livro: a Casa Cook, de Le Corbusier, de 1926, e a Casa Schröder, de Rietveld, de 1923-4. Estas duas têm mais em comum entre si do que qualquer uma delas tem, digamos, com uma moradia Expressionista ou Art Nouveau, então é razoável agrupá-las; mas ainda surpreende a diferença na ênfase espacial entre a caixa planar de Le Corbusier, com seu uso irregular de pilotis e divisórias ou paredes internas, e os planos explodidos de Rietveld, que se sobrepõem e avançam no entorno (um contraste que

exemplifica bem algumas das diferenças cruciais entre Purismo e De Stijl). Cada um dos projetos também reflete algo do seu meio ambiente, o primeiro tendo um certo toque parisiense (na escala, nas ferragens e na elegância), e o segundo lembrando uma paisagem holandesa regular e artificial com suas geometrias retangulares sobrepostas. Sem dúvida alguma, muitas distinções visuais mais sutis poderiam ser feitas entre os outros trabalhos de Rietveld e Le Corbusier a fim de caracterizar seus estilos pessoais. Aos poucos, se poderia até mesmo investigar o universo de significados de cada artista; em alguns níveis seria possível identificar temas em comum, relacionados com a espiritualização da máquina ou com a libertação de antigos condicionantes, mas caso se fosse mais além, talvez encontrássemos metáforas particulares contrastantes, origens das formas e posições ideológicas. Os últimos capítulos mostraram que uma variedade de ideais sociais foi expressa através de formas análogas durante os anos 1920.

Talvez 1927 tenha sido o primeiro ano de maturidade do novo estilo, quando formas já podiam ser previstas e problemas solucionados a partir de descobertas que cada vez mais se confirmavam. Foi o ano da Vila Stein/de Monzie em Garches, dos prédios da Bauhaus em Dessau, da Casa Lovell de Neutra na Califórnia, e do Clube dos Trabalhadores Zuyev de Goloosov em Moscou; foi também o ano de dois eventos simbólicos de importância internacional, o Concurso para a Liga das Nações em Genebra e a reunião das tendências de vanguarda no Weissenhofsiedlung, em

313 Hans Scharoun
residência para exilados
Weissenhofsiedlung,
Stuttgart, 1927

314 Le Corbusier
residência para exilados
Weissenhofsiedlung,
Stuttgart, 1927

315 Ludwig Mies
van der Rohe, edifício
de apartamentos
Weissenhofsiedlung,
Stuttgart, 1927



313



315

Stuttgart. O primeiro dos eventos mencionados agiu como um lembrete severo de que as novas formas ainda tinham um longo caminho pela frente antes de terem aceitação oficial; o segundo, que aparentemente era uma exibição de idéias habitacionais patrocinadas pela Deutscher Werkbund, foi uma afirmação de que finalmente se havia alcançado uma nova linguagem. Mesmo assim, os itens individuais nesse museu contemporâneo de arquitetura internacional exibiam consideráveis divergências de abordagem. A casa de Hans Scharoun era formada por curvas sobrepostas e tinha um caráter bastante "Expressionista" quando comparada com a disciplina estereométrica dos outros projetos. O prédio maior, de Le Corbusier, com seus pilotis, seu austero volume retangular, suas grandes vidraças, seu imaginário de navios de cruzeiro e sua demonstração quase obsessiva dos Cinco Pontos, diferia de Mies van der Rohe e seu bloco de apartamentos muito mais contido, fechado, pesado e planimétrico, com suas colunas estruturais se posicionando ao longo do eixo central. A casa menor de Le Corbusier era uma interpretação sofisticada do tema da Casa Citrohan, empregando planos coloridos diferentes, pilotis esbeltos e aberturas cuidadosamente controladas. Próxima a ela, a casa de Ludwig Hilberseimer se tornava uma pequena caixa sem vida.

Tais distinções tinham a ver, em parte, com diferenças de intenção e, em parte, com diferenças de função e tamanho. A partir de 1925, o estilo que tão freqüentemente havia sido pioneiro em pequenas vilas tinha cada vez mais que provar sua utilidade ao lidar com programas maiores e mais complexos. Os prédios da Bauhaus em Dessau foram um caso no qual a arquitetura empregou variações no sistema, com o objetivo de orquestrar uma variedade de funções e volumes. Outro caso, em uma escala ainda maior, foi o da Fábrica Van Nelle, em 1926-9, nos arredores de Roterdã, de Johannes A. Brinkman, Leendert Cornelis van der Vlugt e Mart Stam. As principais funções da produção – produção de tabaco, café e chá – foram dispostas em três oblongos conectados, cada um mais alto que o seguinte, de maneira que o prédio como um todo tivesse um formato escalonado. Os espaços internos estavam organizados em planta livre, sendo apoiados por uma grelha de colunas em cogumelo. As lajes de piso eram em balanço, de modo que as fachadas pudessem ser envidraçadas sem interrupção, para receber o máximo de luz e ar. A separação entre os volumes primários podia ser percebida, mas a forma como um todo foi unificada por faixas metálicas horizontais suspensas, que flutuavam por 276 metros sem qualquer apoio aparente. Esse crescendo envidraçado de linhas e planos sem peso



estava ligado lateralmente por dramáticas esteiras e passarelas transparentes se cruzando e indo até o depósito e os prédios de transporte ao longo do canal paralelo. Torres de escadas transparentes definiam pontos de foco verticais e podiam ser lidas como elementos discretos. O volume mais alto estava unido longitudinalmente por outra passarela envidraçada à principal ala de escritórios, curvada para se encaixar no perfil da rua de chegada e para prover uma acentuação adequada de seu significado honorífico. A composição era encimada por um pequeno recinto envidraçado, de formato quase circular, como se fosse uma peça de alta precisão de uma máquina de vidro; neste local, convidados podiam observar o grupo de prédios abaixo. Na ala principal curva, foi instalada uma cantina para que os trabalhadores pudessem se reunir enquanto os processos mecânicos de seu esforço coletivo continuavam, próximos a eles. A ênfase horizontal foi suavizada por verticais contendo elevadores e tubulação, mas tam-

bém detalhada a fim de dar a sensação de superfícies refletoras ou transparentes extremamente finas, em vez de qualquer sensação tradicional de volume.

Apesar do fato de que essas formas eram claramente baseadas em decisões funcionais relativas ao processo de fabricação, e apesar de que elas poderiam ser relacionadas aos fatos crus da construção com concreto e aço, a pragmática foi transcendida e idealizada, ganhando uma presença poética e expressiva. Aqui temos que lidar com questões muito mais profundas do que estilo, questões nas quais o estilo era apenas uma manifestação externa. Essas faixas envidraçadas flutuantes e os detalhes tensos resultaram de uma pesquisa sobre significados simbólicos mais profundos no processo mecânico e na esfera de trabalho. Isso nos remete ao panegírico de Lissitzky ao projeto dos irmãos Vesnin para o Prédio Leningrad Pravda, de 1924: "o prédio é característico de uma era que anseia por vidro, aço e concreto". Le Corbusier, reagindo à sugestão

316 Johannes A. Brinkman, Leendert Cornelis van der Vlugt e Mari Stam, Fábrica Van Nelle, Roterdã, 1926-9

317 Johannes Duiker e Bernard Bijvoet, Sanatório Zonnestraal, Hilversum, 1926-8

va transparência da Fábrica Van Nelle, pressentiu uma visão social de emancipação:

"As fachadas íngremes do prédio, seus vidros brilhantes e metais cinzentos se erguem ... contra o céu ... Tudo está aberto para fora. E isso é de enorme significância para todos aqueles que estão dentro, trabalhando em todos os oito andares ... A fábrica de tabaco Van Nelle em Roterdã, uma criação da era moderna, retirou da palavra 'proletário' todas as conotações anteriores de desespero. E essa deflexão do instinto de propriedade egoísta em direção a um sentimento pela ação coletiva leva a um feliz resultado: o fenômeno da participação pessoal em cada estágio do empreendimento humano."

O programa da Fábrica Van Nelle sugeriu um arranjo linear de blocos retangulares; o Sanatório Zonnestraal, em Hilversum (1926-8), de Johannes Duiker e Bernard Bijvoet, exigiu uma planta-baixa mais dispersa, já que suas funções principais eram um complexo médico, um bloco administrativo e pátios individuais lineares exigindo acesso direto para o exterior. O propósito principal do sanatório era tratar doenças oculares contraídas por membros do sindicato dos trabalhadores do diamante, e as formas clínicas da arquitetura moderna pareceram adequadas ao ethos e ao programa social. Os volumes principais estavam dispostos em uma planta-baixa em forma de borboleta, com a administração e os serviços comunitários na cabeça e as alas médicas nas asas. As funções individuais eram diferenciadas por variações na forma e na fenestração.



Tanto a Fábrica Van Nelle quanto o Sanatório Zonnestraal foram influenciados em parte pelas atitudes Elementaristas e Construtivistas que emanavam principalmente da União Soviética. Contudo, para compreender o quão diferentes essas edificações eram das obras russas do mesmo período, basta compará-las ao Clube dos Trabalhadores Zuyev de Golosov, na Moscou de 1927-8. Nesse caso, a retórica mecanicista do grande cilindro de vidro contendo as escadarias era mais evidente e menos controlada do que na Fábrica Van Nelle. Comparadas às superfícies planas e delgadas, as faixas horizontais interseccionadas eram sólidas, de aparência maciça. O arquiteto tentou explorar contrastes violentos de espaço e forma, e forçar uma combinação, de maneira quase brutal, de diferentes materiais do seu prédio, com a intenção de dramatizar diferenças funcionais e criar emotivos símbolos revolucionários e mecanicistas.

Comparada a qualquer um dos três exemplos supracitados, a Loja de Departamentos Schocken, de Mendelsohn, na Chemnitz de 1928-9, apresenta uma aparência suave e unificada. O sítio era triangular e os interiores, amplos, com uma grelha de suportes esguios; as escadas e os elevadores eram deslocados para os vértices do triângulo. A fachada era uma curva única e larga, com uma vitrine quase ininterrupta na base e janelas em fita contínuas nos níveis superiores. Não houve tentativa de articular as escadarias ou a circulação, ou de dramatizar as mudanças de volume ou material; em vez disso, havia uma *Gestalt* dinâmica, uma forma simples, ainda que viva, incluindo todas as partes e detalhes. Isso nos remete, é lógico, ao período anterior de Mendelsohn, da fusão de todas as partes em sua chamada fase "Expressionista", de seu método de conceber prédios como totalidades em esboços pequenos e dinâmicos. As faixas aerodinâmicas de Mendelsohn sugerem influência de alguns dos trabalhos pré-guerra de Hans Poelzig, e até mesmo da Loja Carson Pirie Scott, de Sullivan, em Chicago. A Fábrica Van Nelle pertencia a um universo diferente e se originava de um ramo diferente do movimento moderno – o universo da arte Elementarista, retangular e abstrata; apenas as superficialidades do estilo eram as mesmas.

Os volumes flutuantes e as ilusões de ausência de peso do Estilo Internacional estavam relacionados com as camadas de espaço sugeridas pela construção de concreto com balanços; um prédio como a Fábrica Van Nelle exigia ao menos um tratamento predominantemente horizontal. Mas os elementos do novo



318



estilo às vezes tinham que ser usados em prédios nos quais a função sugeria em uma forma basicamente vertical. Esse foi o caso do arranha-céu, onde o problema de manter a unidade era sério. Como ocorre com qualquer vocabulário reducionista, o ônus recaiu sobre uma expressão clara de volume, plano, linha e silhueta. Todo o peso visual de uma composição poderia ser alterado ao se avançar ou recuar levemente o vidro. No concurso do Chicago Tribune, a proposta de Gropius empregou sutis modulações de molduras retangulares, painéis verticais e planos horizontais em balanço, a fim de unificar a forma; as torres de vidro anteriores de Mies van der Rohe tinham a tendência de adotar a solução do envidraçamento total (de difícil execução na época), sendo que os painéis facetados foram tratados como flanges verticais anexadas às extremidades das lajes do piso. As torres de vidro de Le Corbusier na Cidade Contemporânea expressaram as lajes do piso como linhas delgadas (novamente, a solução do envidraçamento era pouco prática, mas adquiriu uma articulação vertical ao curvar o vidro para frente e para trás como vãos); o projeto de Howe e Lescaze para o arranha-céu PSFS na Filadélfia (1929-32) combinou habilmente articulações verticais e horizontais embaçadas em diferenças funcionais e estruturais.

Fábricas, arranha-céus, blocos de apartamentos, lojas de departamentos e clubes de trabalhadores eram, ao menos, funções especificamente "modernas". Eventualmente, porém, a nova arquitetura tinha que lidar com tarefas mais tradicionais, como monumentos cívicos e

edifícios de parlamentos, onde questões de tamanho, hierarquia e simbolismo eram cruciais. O concurso da Liga das Nações, de 1927, oferece uma intrigante visão da maneira como uma variedade de arquitetos modernos e "tradicionalistas" abordaram o mesmo sítio e programa "monumental". O prédio acolheria uma espécie de parlamento mundial, a fim de expressar idealismo internacional, e incluiria um gigantesco auditório, saguões, uma secretaria e um grande número de funções burocráticas de apoio. Sua localização seria próxima a Genebra, perto do lago. Os aspectos simbólicos e retóricos do problema eram centrais, e, entre as muitas propostas, havia algumas tentativas grosseiras de imaginários holísticos e globais na forma de prédios circulares, mandalas e afins. Finalmente, um esquema Beaux-Arts, um tanto desajeitado, foi escolhido (projetado por P.-H. Nénor), mas só depois de um interlúdio escandaloso, no qual Le Corbusier, que a princípio seria o vencedor, foi desclassificado com a justificativa de que ele não entregara os desenhos originais à tinta, mas cópias.

No projeto de Le Corbusier, o elemento mais importante, o salão de reuniões, estava localizado em um eixo dominante, e as funções de apoio da secretaria estavam dispostas como blocos laterais uniformes, contemplando a paisagem e o lago próximo. O volume do auditório derivava principalmente de considerações acústicas e tinha um perfil curvo; seria acessado gradualmente por uma grande entrada voltada para o lado do terreno, através de uma sequência de espaços de caráter fortemente cerimonial, ligados por um eixo.

318 Ilya Golosov, Clube dos Trabalhadores Zuyev, Moscou, 1927-8

319 Erich Mendelsohn, loja de Departamentos Schocken, Chemnitz, 1928-9

320 Hannes Meyer, projeto para o concurso da Liga das Nações, Genebra, 1927, desenho assimétrico

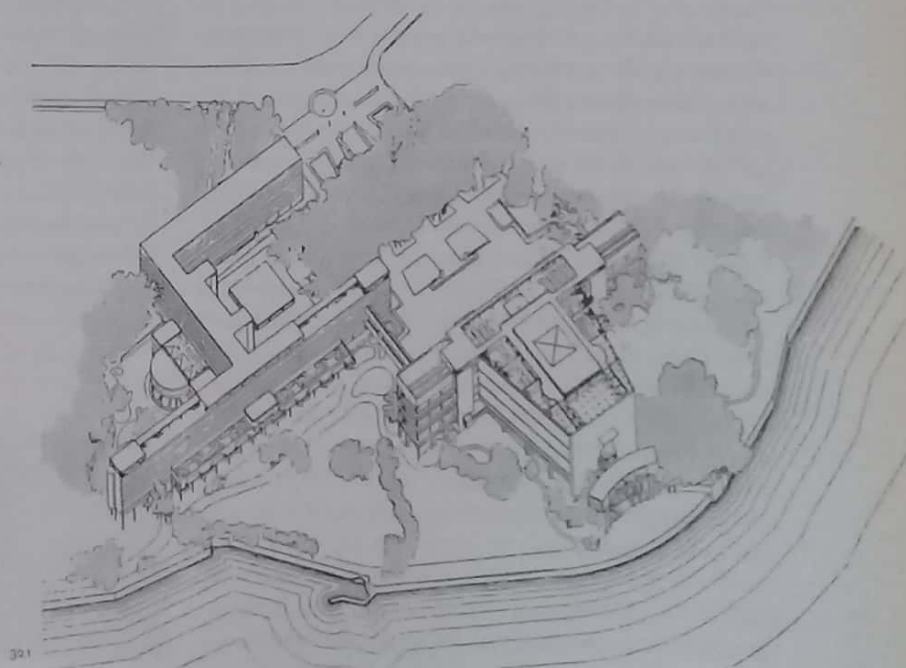
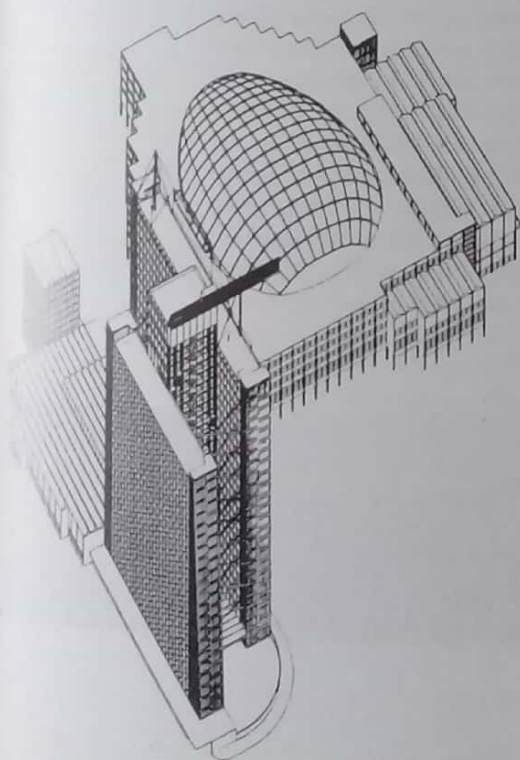
321 Le Corbusier, projeto para o concurso da Liga das Nações, Genebra, 1927, desenho assimétrico

Le Corbusier deu à fachada do lago do auditório um tratamento monumental, usando pilotis apoiando um pórtico curvo com um grupo de esculturas; esse elemento remetia ao contexto, como se transmitisse as deliberações da Liga das Nações para todo o mundo. A biblioteca era outro elemento cerimonial, e estava localizada no eixo transversal do esquema. A secretaria era tratada de forma mais neutra, com janelas longas, painéis de granito polido e com sacadas e pilotis permitindo a passagem e a circulação pela parte de baixo. A riqueza espacial do prédio de Le Corbusier surgiu da interação entre essas lajes horizontais "deslizantes" e a hierarquia predominante, com sua ordem clássica embasadora. Seu projeto sugeria uma máquina comunitária para funcionários esclarecidos e bem-intencionados, cuja vida seria alimentada diariamente através do contato com a natureza; era um palácio moderno para a elite mundial.

É intrigante comparar o projeto de Le Corbusier com a proposta de Hannes Meyer para o mesmo concurso. Kenneth Frampton caracterizou o contraste como sendo entre ideais "humanistas e utilitaristas". Meyer não confiava na utopia poética de homens como Le Corbusier, nem nos valores elitistas implícitos no programa. Em seu esquema, a secretaria era o elemento dominante e estava inserida em uma torre com trama estrutural aberta, uma celebração da en-

genharia, lembrando a admiração do arquiteto pelo Construtivismo russo. A ênfase deliberada na estética da fábrica e em objetos industriais "descobertos" certamente buscava ser um tipo de imaginário proletário, novamente seguindo o "código" da vanguarda russa. Não havia anseios sobre o que o arquiteto poderia ter considerado como um tradicionalismo plausível, fortalecendo uma interpretação honorífica da instituição. Meyer até mesmo minimizou a importância das características hierárquicas possíveis de seu esquema, ao projetá-lo todo sobre um módulo repetitivo e padronizado. Apesar das negações do simbolismo, essas formas foram carregadas com o tipo de conteúdo social que arquitetos da "Nova Objetividade" (p. 190) na Alemanha lutaram para expressar através de uma análise "honest" da função e da técnica; o esquema de Meyer pretendia refletir a imagem de um fórum igualitário e totalmente aberto: um mecanismo para atingir o consenso pelo povo e para o povo. O arquiteto falou de forma esclarecedora:

"Se as intenções da Liga das Nações são sinceras, então não é possível espremer uma organização social nova como essa na camisa-de-força da arquitetura tradicional. Nada de vestibulos com pilares para monarcas cansados, mas sim salas de trabalho higiênicas para os atarefados representantes do povo. Nada de corredores secretos para a diplomacia, mas sim cômodos abertos e envidraçados para as negociações públicas de homens honestos."



O contraste entre o projeto de Le Corbusier e o de Meyer, e entre as ideologias que eles articulavam, traz à mente alguns dos debates entre os chamados "formalistas" e "funcionalistas" da Rússia (Capítulo 12) e da Alemanha (Capítulo 11) da mesma época. Le Corbusier foi, mais tarde, muito criticado por arquitetos socialistas comprometidos com uma linha funcionalista por seu "utopismo" perigoso e por sua preocupação com o passado, e respondeu dizendo que via as aspirações mais profundas do homem de uma maneira que transcendia meras categorias de esquerda e direita. Seu projeto para a Liga das Nações foi uma celebração da sua crença em uma humanidade racional e esclarecida, aspirando a princípios abstratos de justiça e lei. A seus olhos, uma ênfase exacerbada nos aspectos utilitários do problema teria sido tão inadequada quanto uma ênfase exacerbada na autoridade através da retórica monumental. Ele procurou agregar alguns dos ideais mais elevados da instituição ao mesmo tempo em que ligava os rituais do parlamento mundial a uma experiência orquestrada de natureza – os picos altos ao sul, do outro lado de Lac Léman, e a barreira ao norte, as montanhas Jura. A comparação dos dois esquemas é muito valiosa, pois demonstra ênfases pessoais e ideológicas diferentes em edificações que mesmo assim poderiam receber o mesmo rótulo estilístico genérico.

Aqueles arquitetos que defendiam uma "Nova Objetividade", como Hannes Meyer, eram enérgicos ao se separar dos "tradicionalistas", que usavam vestígios de formas históricas, e dos modernistas, que dependiam do que era, de acordo com seus pontos de vista, um lirismo pessoal irrelevante. Em 1926, a revista ABC exibiu uma ilustração esclarecedora na qual estavam, lado a lado, a "Romântica Nacional" Prefeitura de Estocolmo de Ragnar Östberg, de 1909–23 (Fig. 147), a tradicionalista Estação Ferroviária de Stuttgart de Paul Bonatz, de 1911–27 (Fig. 349), e o projeto de uma casa De Stijl de 1923 (de Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren) feita de planos coloridos que se espalhavam pelo entorno. De acordo com os critérios do Estilo Internacional e a maioria das definições da arquitetura moderna, o último prédio mencionado anteriormente seria considerado "aceitável", e os dois primeiros, tabu; mas do ponto de vista da Nova Objetividade, tudo era um anátema, e, segundo a ilustração, tudo era errado.

Dessa maneira, ao juntar coisas que realmente se pareciam, e ao declarar que eram parte de um fenômeno unificado, os proponentes de um "Estilo Internacio-

nal" corriam o risco de ignorar diferenças consideráveis de inflexão visual e grandes distinções de intenção e ideologia. O movimento moderno tcheco, fundado no início dos anos 1920 pelo grupo Devětláti (incluindo arquitetos como Karel Teige, Josef Křížek e Josef Chochol), conseguia dar um alerta, já que foi platonista desde o início e contava numerosos grupos se degladiando em variantes que iam do "funcionalismo" ao "formalismo". Ideias radicais foram publicadas em revistas como *Saeba* e *Stavitel*, que serviam de fórum para debates relacionados com o papel social da arquitetura moderna e como formas de informação a respeito de avanços a leste e oeste da Tchecoslováquia. Não surpreende encontrar uma mistura de ideias tanto do Ocidente europeu quanto de fontes soviéticas. A variedade de posições teóricas era acompanhada por um certo pluralismo de vocabulários. A "Casa Doplá" de Otto Eisler, na Brno de 1926, empregou alguns dos "elementos constituintes" da arquitetura nova no aspecto externo, mas com uma planta-baixa em tanto compartimentalizada. A expressão arquitetônica moderna tcheca abrangia desde o drama construtivista policromático do Pavilhão da Cidade de Brno, de 1926, de Bohuslav Fuch, até as limitações da Loja Bata de Ludvík Kysela, em Praga, em 1928–9. No extremo puritano das opiniões estava o crítico Karel Teige, que, em 1929, atacou o projeto de Le Corbusier, também de 1929, para um "Mundaneum" (uma espécie de Acropolis da cultura mundial, dominada por um museu em forma de zigurate, tudo a ser construído em um sítio no alto de Genebra) com a justificativa de que este regressava a um platonismo idealista e a uma monumentalidade retrógrada. Foi no final dos anos 1920 que Mies van der Rohe (cuja luxuosa Casa Tugendhat de 1928–30 ficava em Brno, Fig. 369) também estava sendo perseguido por sua "espiritualidade" e por sua suposta falta de preocupação com os problemas da massa.

A arquitetura moderna nos anos 1920 também articulava uma variedade de visões na esfera privada.





revelando um leque de idéias para projetos de interiores, desde a vastidão dos ambientes clínicos e as lâmpadas nuas dos arquitetos da Nova Objetividade até o aço polido e os cromados de Mies van der Rohe. Em suas casas, Le Corbusier explorou contrastes entre paredes planas (algumas brancas, outras em tons uniformes de verde, marrom e azul), *objets-trouvés* (objetos achados) industriais (radiadores metálicos, maçanetas, torneiras), cadeiras Thonet de madeira vergada e objetos feitos à mão, como tapetes berberes geométricos, muito coloridos, do norte da África. Trabalhando em colaboração com Charlotte Perriand, ele desenvolveu toda uma linha de móveis em aço tubular baseada na tecnologia das bicicletas e adaptada ao corpo humano, nas posições sentado ou reclinado. A *chaise longue*, com estrutura esguia de aço e revestimento de couro, pode ter sido parcialmente inspirada pelo mobiliário de acampamento, mas seu formato sinuoso estava também em harmonia com a geometria curva do "plano livre". A arquiteta e designer Eileen Gray também

desenvolveu uma estética refinada para interiores, baseada em uma sensibilidade para os rituais íntimos da existência diária e também em justaposições sutis, com acabamentos exóticos inspiradas na arte vernacular e na era da máquina. Ela reuniu divisórias deslizantes (de inspiração oriental), trabalho modular em madeira, cadeiras leves com estofamento em couro (por exemplo, a cadeira "Transat"), superfícies laqueadas e tecidos tramados. A casa que Gray projetou para si mesma e para Jean Badovici em Cap Martin, em 1926-9, revelou "um controle tranquilo e flexível da ambiência visual", uma sensação de nuance humana e incidência espacial contrariando a manipulação estilística e a vacuidade do projeto meramente funcionalista.

O Estilo Internacional tinha alguns adeptos que entendiam apenas parcialmente os princípios básicos e que adotavam as formas como uma nova ornamentação externa. Em tais casos, formas modernas se tornaram um tipo de embalagem, uma aplicação cosmética, em vez de expressões de um significado mais profundo

ou o resultado disciplinado da atenção à disciplina funcional sugerida pela tarefa. Esse era um dos perigos de falar da nova arquitetura como um "estilo"; isso sugeria que um conjunto de fórmulas visuais poderia ser escolhido e então aplicado. O trabalho do arquiteto holandês Willem Dudok fornece um exemplo desse "estilismo" competente; ou então, na França, o trabalho de Robert Mallet-Stevens. Ambos foram capazes de fazer do reducionismo moderno uma espécie de simplicidade agradável, que, no entanto, carecia do conteúdo visionário transcendente do movimento moderno autêntico.

É lógico que, para o funcionalista intransigente, distinções como essas não eram relevantes; para ele, todo estilo era uma imposição falsa. Em 1929, o engenheiro-filósofo Richard Buckminster Fuller projetou uma casa de alumínio ao redor de um mastro central de instalações. Ele declarou que essa "Casa Dymaxion" era muito mais estreitamente relacionada à otimização funcional e tecnológica do que as produções cosméticas do movimento moderno, que ele rejeitara prontamente:

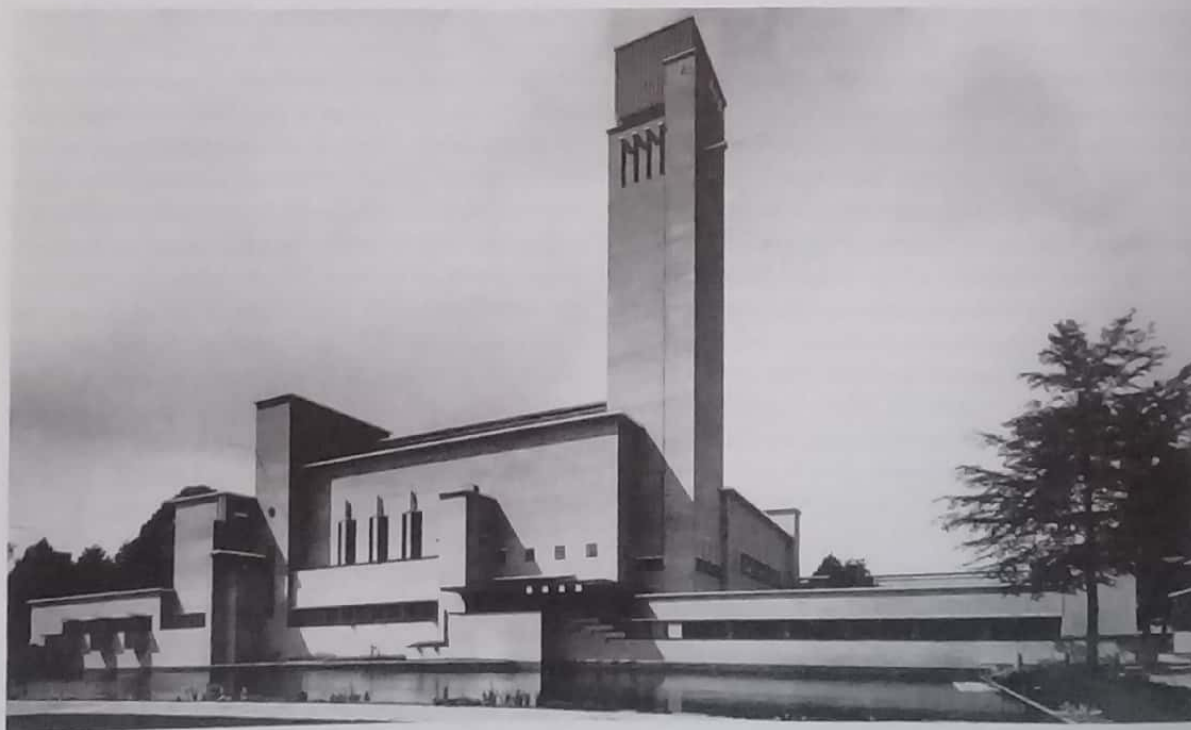
"O 'Estilo Internacional' ... demonstrou ser infectado por modismos e sem o conhecimento necessário dos fundamentos científicos da mecânica estrutural e da química.

A 'simplificação' do Estilo Internacional de então não tinha nada de superficial. Ele despia os adornos exteriores do passado e então vestia novidades formalizadas de uma pseudo-simplicidade, permitidas pelos mesmos elementos estruturais velados que haviam permitido a ornamentação Beaux-Arts descartada. O novo Estilista Internacional ergueu 'paredes de motivos rudes', com montagens de tijolos super-meticulosas e enormes, que não eram unidas por suas juntas, mas estavam, na verdade, encerradas dentro de tramas de aço escondidas e apoiadas por aço sem meios de apoio visíveis. De muitas maneiras ilusórias, o 'Estilo Internacional' ganhou um apelo sensorial dramático na sociedade, da mesma forma que um mágico ganha a atenção de crianças ..."

Por trás dessa opinião estava uma crença no uso "honesto" e na união da técnica com a função, sem a "imposição" de filtros simbólicos ou estéticos; e como uma crítica às instalações aparentes e à veracidade estrutural da arquitetura moderna, as críticas de Fuller poderiam ter fundamento. Mas como crítica arquitetônica, suas observações eram, francamente, equivocadas. Estas fazem lembrar que, apesar de toda a retórica usada nos anos 1920 sobre a "expressão honesta" da função, estrutura e tecnologia, o jogo tinha que continuar, se necessário, no campo das formas simbólicas, caso a pragmática fosse traduzida para a arte. Pode-se ir ainda mais longe e dizer que parte do poder expressivo da nova arquitetura estava na tensão entre os

324 - Willem Dudok
Prefeitura, Hilversum
1924-31

325 - Richard
Buckminster Fuller
Casa Dymaxion, 1929
móvel



fatos conhecidos, como, digamos, uma janela industrial ou uma coluna de concreto armado padronizada, e as associações simbólicas que elas evocavam. Fosse a pia na entrada da Vila Savoye de Le Corbusier um bom exemplo de instalação hidráulica ou não, ainda assim ela era uma instalação padrão cujo significado foi transformado pela justaposição com objetos-tipo a seu redor – os pilotis, as janelas industriais etc. –, cujas formas externas refletiam um ideal maior; os arquitetos modernos buscavam algum tipo de poesia de fatos diários transcendidos por idéias. No fim, dizer que a estrutura fora trabalhada “desonestamente” ou que as últimas instalações não foram incluídas ou projetadas pelos arquitetos, seria quase como reclamar para um arquiteto da Renascença que seu historicismo declarado de um protótipo antigo específico era “inexato”. Os arquitetos da era da máquina transformaram a matéria da produção industrial em formas e significados novos, mas de uma maneira que a “realidade” original de, digamos, um tijolo de vidro ou de um detalhe náutico, estaria entre as camadas de referência da forma final. O historiador William Jordy descreveu muito bem essa “objetividade simbólica”:

“O propósito da objetividade simbólica era alinhar arquitetura com a fatalidade geral da existência moderna, com aquela ‘ineloquência’ (lembrando o rótulo de Bernard Berenson) que caracteriza a imaginação moderna. Os objetivos da simplificação e da purificação no âmago do movimento, alimentando essa imaginação com uma moralidade de austeridade calvinista, na verdade resultaram de uma convenção difusa da parte de muitos projetistas e teóricos progressistas durante o século dezenove, a ponto de que a arquitetura deveria ser ‘honestá’, ‘verdadeira’ e ‘real’, especialmente com respeito à revelação do programa funcional, dos materiais e da estrutura. Durante os anos 1920 essa herança moralista adquiriu uma pureza anti-séptica e uma pobreza irreduzível, que, simbolicamente, se não de forma bastante literal, concorda com a moralidade da objetividade...”

Mas a objeção a slogans “funcionalistas” é ainda mais importante. Afinal até mesmo aqueles poucos arquitetos dos anos 1920 que se viam buscando uma arquitetura puramente funcional continuavam amarrados ao fato de que funções não geram formas por si só. Mesmo os programas de necessidades mais inequívocos podem ser respondidos de várias formas, e imagens *a priori* relativas à aparência final do prédio entrarão no processo projetual em algum momento. Assim, funções somente poderiam ser traduzidas em formas e espaços arquitetônicos através da imagem de um estilo, e nesse caso era um estilo de formas sim-



bólicas, que se referia, entre outras coisas, à noção de funcionalidade.

Alguns arquitetos rejeitavam tentativas simplistas de igualar a arquitetura moderna a qualquer estilo específico, não apenas porque isso era exclusivo demais, mas também porque eles desejavam enfatizar que valores arquitetônicos duráveis estavam além do alcance dos estilos. Rudolf Schindler criticou exatamente com esse argumento a exibição de 1932 no Museu de Arte Moderna que originou o livro “O Estilo Internacional” de Hitchcock e Johnson. Ele escreveu para Philip Johnson a respeito da mostra que estava por vir:

“Na minha opinião, parece que em vez de mostrar tentativas posteriores de uma arquitetura criativa, há uma tendência em se concentrar no assim chamado ‘Estilo Internacional’.

Se for esse o caso, não haverá lugar para o meu trabalho. Eu não sou um estilista, não sou um funcionalista e também não posso ser rotulado de qualquer outro modo. Cada uma das minhas construções lida com um problema arquitetônico diferente cuja existência tem sido totalmente esquecida neste período de mecanização racional.”

Se trabalhos variados e únicos dos anos 1920, tais como, digamos, a Escola ao Ar Livre de Johannes Duiker na Amsterdã de 1929–30, ou o Prédio Turun Sanomat de Alvar Aalto, de 1927, ou a Casa Lovell Beach de Rudolph Schindler, de 1923–6, continuaram a chamar a atenção anos após terem sido construídos, não foi tanto porque se valeram de alguma “roupagem” aceitável naquela época, mas pela sua vitalidade inerente como criações arquitetônicas, juntando idéias, formas e materiais a serviço de intenções singulares. A Casa de Vidro, na Paris de 1928–31, projetada para o Dr. Dalsace por Pierre Chareau e Bernard Bijvoet, foi outro trabalho do período que desafiava categorizações superficiais. Essa foi construída buscando combinar as funções de uma clínica e uma casa particular, no enclave sossegado de uma rua de Paris. Os principais materiais utilizados foram tijolo de vidro e esbeltos elementos estruturais de aço, elegantemente compostos em uma estética linear, remetendo às elegantes tramas de madeira e às divisórias da construção japonesa tradicional. A planta interna era complexa, refletindo a necessidade de separar o lar da profissão e de obter luz natural em um terreno urbano apertado ao mesmo tempo em que se preserva a privacidade. O tijolo de vidro foi usado de modo a funcionar como um véu, filtrando a luz cinza-prateada de Paris nos interiores, mas também ajudando a manter o mundo externo afastado. Vidro

laminado foi usado esparsamente, em pequenas faixas niveladas com o tijolo de vidro, ou então como uma camada separada. O espaço mais impressionante era a sala de estar/biblioteca de pé-direito duplo, com seus mezaninos suspensos, suas persianas ajustáveis, seus parafusos expostos e suas lajes finas de ardósia fixadas às pilastras. Fios passavam por tubos de metal, que iam do chão ao teto com tomadas conectadas diretamente a eles, e o calor era transmitido através de dutos nas lajes do piso, para então ser distribuída através de grelhas. É possível que o imaginário tenha sido inspirado nos corredores da Biblioteca Nacional de Henri Labrousse da metade do século dezenove, ou nas escadas de mão e salas de máquinas de navios. Sejam lá quais tenham sido exatamente as fontes, estas foram transformadas em uma elegante e translúcida máquina de morar, com uma sensação tranqüila de espaço. A Casa de Vidro era como um mecanismo elaborado ou um mobiliário com partes móveis (uma escada dobrável, painéis reguláveis, portas deslizantes), mas também trabalhava com definições ambíguas de materiais e com ilusões de recuo, profundidade e transparência. A Casa de Vidro ajudou a retomar o interesse por tramas metálicas e pela cultura da construção com transparências, e foi um grande passo em uma linha de experimentos com vidro e aço dos anos 1930 na França; mas foi também um trabalho poético, cheio de implicações sutis. Indo além dos temas mecanicistas óbvios, havia um envolvimento intenso com os rituais diários da moradia, com os aspectos táteis da experiência e com o poder metafórico do vidro, da pedra, do aço e da luz.

Materiais e suas associações devem ser considerados como parte da matriz de um estilo. As paredes rebocadas e pintadas de branco e as superfícies planares, tão freqüentemente empregadas nos anos 1920, tinham talvez a intenção de transmitir uma qualidade não-material, de sugerir o oposto do trabalho manual: a abstração da máquina. O brilho do vidro e a finura do alumínio também remetiam, dessa mesma forma, a aviões ou objetos produzidos em série. Volumes eram feitos para flutuar, limites deveriam ser dissolvidos – todos esses efeitos evocavam novas liberdades. Um estilo pode ser considerado um complexo de relações formais, nos quais certas atmosferas e significados estão em sua maioria bem colocadas; ele fornece um conjunto de convenções que, na obra de arte interessante e profunda, se unem de tal maneira que o convencionalismo é esquecido. Os pedantes podem insistir que arte abstrata e mecânica, que transatlânticos e valores

326 Johannes Duiker, Casa ao Ar Livre, Amsterdã, 1929–30

327 Pierre Chareau e Bernard Bijvoet, Casa de Vidro, Paris, 1928–31, fachada e pórtico da frente

328 Casa de Vidro, planta-baixa do primeiro pavimento

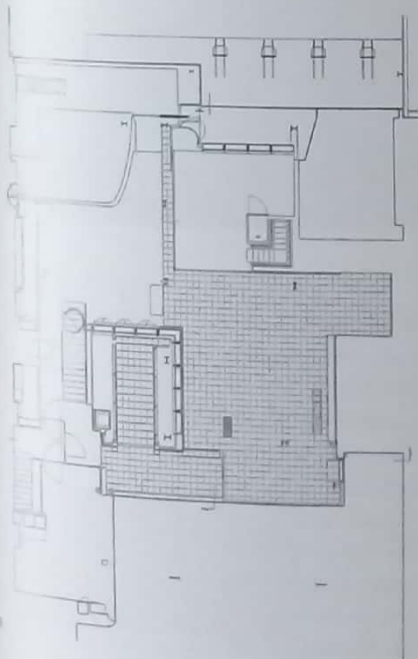
329 Casa de Vidro, vista através da sala de estar/biblioteca com pé-direito duplo, primeiro e segundo pavimentos



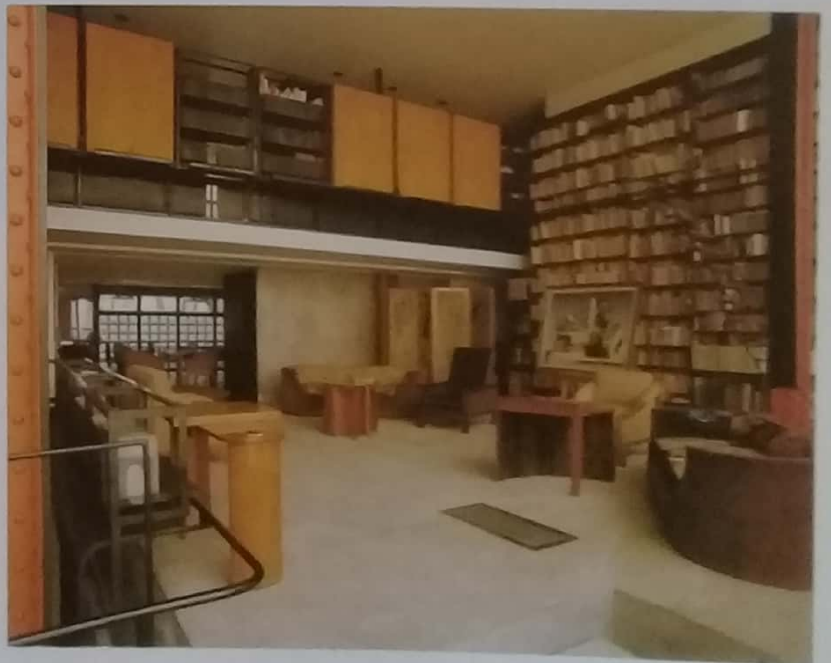
326



327



328



329



clássicos não possuem necessariamente uma conexão, mas quando eles visitam a Vila Stein/de Morige em Garches, essas dúvidas são dissipadas por uma sensação poética de inevitabilidade.

É um paradoxo das grandes obras de arte que elas devam anunciar, com força irrefragável, os imperativos de uma nova perspectiva e ao mesmo tempo invocar em um nível profundo os valores de momentos clássicos no passado. Essa é outra razão por que nunca é adequado caracterizar uma obra meramente em termos da fase do estilo, ligando-a a outras obras contemporâneas. Henri

Focillon sugeriu que "o tempo que oferece apoio à obra de arte não oferece definição nem ao seu princípio nem à sua forma específica". Essa sagaz observação soa especialmente pertinente em relação a duas obras-primas do movimento moderno: a Vila Savoye em Poissy, de Le Corbusier, de 1928-31 (à qual se dedica o próximo capítulo), e o Pavilhão Alemão em Barcelona (o Pavilhão de Barcelona) de 1928-9, de Mies van der Rohe.

O Pavilhão foi construído como uma estrutura temporária para a Exibição Internacional daquele ano, e tinha a função honorífica, para não dizer diplomática, de

330 Ludwig Mies van der Rohe. Pavilhão de Barcelona, 1928-9

331 Pavilhão de Barcelona

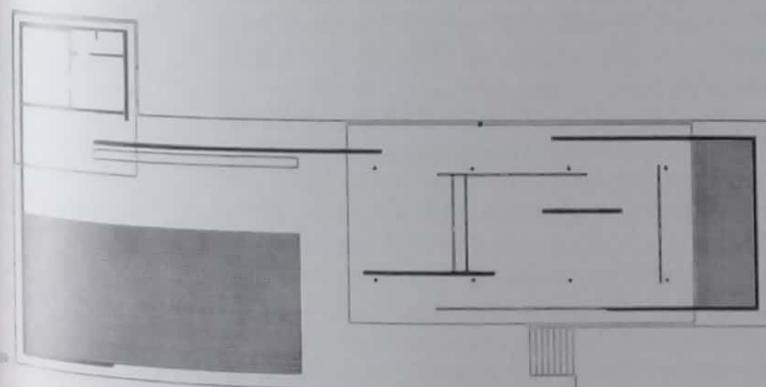
332 Pavilhão de Barcelona, planta-baixa

representar os valores culturais de uma nova Alemanha que ansiava em se distanciar de seu passado imperialista. A República de Weimar desejava projetar uma imagem de abertura, liberalidade, modernidade e internacionalismo. O Comissário Geral do Reich, Georg von Schnitzler, declarou que o prédio deveria "mostrar o que podemos fazer, o que somos, como nos sentimos e como vemos o dia de hoje. Não queremos nada, exceto clareza, simplicidade e honestidade". Mies van der Rohe escreveu sobre tal tarefa de forma esclarecedora:

"A era das exposições monumentais que dão dinheiro passou. Hoje julgamos uma exposição pelo que esta alcança no campo cultural.

As condições econômicas, técnicas e culturais mudaram radicalmente. É muito importante para nossa cultura e nossa sociedade, da mesma forma que é para a tecnologia e a indústria, encontrar boas soluções. A indústria alemã e, de fato, a indústria européia como um todo deve entender e completar essas tarefas específicas. O trajeto deve ir da quantidade à qualidade, do extensivo ao intensivo.

Ao longo desse trajeto, a indústria e a tecnologia se juntarão com as forças do pensamento e da cultura."



Aí havia reminiscências do programa ideológico da Deutscher Werkbund pré-guerra, e não surpreende descobrir que o projeto de Mies van der Rohe fosse uma síntese deliberada de forma e técnica, de valores clássicos e modernos. Como uma demonstração do poder da invenção estrutural moderna de criar efeitos espaciais sem precedentes, o prédio foi um *tour de force*. A fina laje de cobertura estava delicadamente pousada sobre oito colunas cruciformes de aço cromado: uma concepção que remetia à estrutura Dom-ino, mas com apenas um pavimento. Ainda que algumas das paredes fossem portantes, a *idéia* expressada era de independência dos planos de parede das funções tradicionais de suporte. Nesse contexto, a trama estrutural estava longe de ser um instrumento de padronização de baixo custo; era acompanhada de materiais caros – paredes de mármore e ônix, vidro corado anti-reflexivo, inox trabalhado e travertino. Essa estrutura simples, traveada e simétrica foi colocada em uma extremidade de um pódio elevado, em justaposição tensa com dois espelhos de água retangulares. Um contraponto foi criado ao se deslocar o eixo do espelho de água principal em relação ao pavilhão, e esse movimento visual foi reforçado pela maneira que as paredes foram lançadas, algumas sob a cobertura, outras se estendendo pelos arredores, todas livres em relação à grade de apoios. O sótão era branco e a junção com o topo das colunas era lisa, de modo que a laje de cobertura parecia flutuar paralela à água e ao chão. A planta-baixa do Pavilhão de Barcelona parecia uma pintura abstrata com linhas de peso variado, gerando um ritmo intenso de espaços e planos.

Até recentemente, a única maneira pela qual o Pavilhão de Barcelona era conhecido pela maioria era por fotografias em preto-e-branco, tiradas logo após o término de sua elaboração (o prédio foi desmontado logo após a Exibição). Essas fotografias o mostravam sob uma luz homogênea, com contornos nítidos e extremidades acentuadas por sombras. À medida que o olhar da câmera se afastava, o cromo, o vidro, a água, a pedra, o aço e o ônix fundiam suas identidades, os sólidos se tornavam lustrosos, os translúcidos se tornaram densos. Os interiores foram mobiliados com pesadas cadeiras de couro apoiadas por flanges cruzadas de aço cromado ("cadeiras Barcelona"). Suntuosas e luxuosas, os móveis foram agrupados formalmente, como antiguidades ou versões flexíveis de tronos. O Pavilhão de Barcelona tinha a função honorífica específica de ser uma câmara para o embaixador alemão receber o rei e a rainha da Espanha: era um "*Repräsentationsraum*". De resto, o



interior foi deixado desobstruído, uma demonstração, talvez, de um novo estilo de vida que deveria ter um apelo especial à elite industrial cultivada. Lembrando o Pavilhão da Deutscher Werkbund de 1914, havia uma estátua feminina clássica contemporânea (desenhada por Georg Kolbe) próximo a uma das piscinas. Isso conferia um toque de excentricidade aos rigores retangulares das formas modernas de Mies, mas era também uma lembrança ainda mais forte de que o prédio como um todo era orientado por um senso clássico.

O Pavilhão de Barcelona foi reconstruído nos anos 1980 de acordo com o projeto original, mas sem usar os elementos originais que haviam sido perdidos. O simulacro dá uma idéia da experiência original do prédio e ressalta até que nível as idéias arquitetônicas de Mies van der Rohe se baseavam nas características ambíguas dos materiais. Subindo pela plataforma, as superfícies de pedra cortadas com precisão estabelecem um ritmo majestoso, enquanto o jogo de luz sobre a água, o mármore, as camadas de vidro semitransparente e o aço inoxidável transmitem uma idéia de extrema leveza. A transição para o interior do prédio envolve diversas camadas (reais ou sensoriais), e neste processo se entende como as divisórias unem "recintos" internos e externos. Os pilares cruciformes cromados (com sua versão

revisitada de caneluras) acentuam verticalmente a luz, mas carecem de densidade tectônica; o mármore polido e as superfícies de ônix são também transparentes e refletivas. Os planos de vidro (verde, cinza ou preto) podem ser vistos todos de uma vez, desmaterializando-se sob a luz, embora, quando vistos obliquamente, surjam com uma pedra vítrea. A própria água se mistura com essas mudanças efêmeras de opaco para líquido, sendo tanto uma superfície espelhada quanto um plano semitransparente. Os desenhos formados pelos pontos de luz refletida se fundem com os veios do mármore e do ônix, enquanto ondulações ativam o cromo. O travertino rústico da base, dos bancos e de algumas das divisórias externas apresenta uma superfície nobre, que absorve as sombras e tem um efeito nobre ou mesmo clássico.

Nos termos do vocabulário evolutivo de Mies van der Rohe, o Pavilhão de Barcelona foi uma síntese das lajes horizontais flutuantes e estruturas moduladas que ele visualizara no projeto do seu Prédio de Escritórios de Concreto de 1922, e do tipo de planta-baixa com um eixo giratório que ele havia investigado com a Vila de Tijolos de 1923. Nesse intervalo de seis anos ele teve a oportunidade de testar variações de suas idéias – no monumento a Rosa Luxemburgo de 1926, nos projetos

do Weissenhofsiedlung de 1925-7, em diversas casas e nos pavilhões de exibição para produtos de vidro e seda que ele projetou em 1927. O Pavilhão de Barcelona reuniu todas essas descobertas em uma única declaração que, no entanto, não sofreu com uma sobrecarga de idéias. Na mente de seu criador, o pavilhão pode ter sido a mais pura representação do *Zeitgeist*: para Mies van der Rohe os mais importantes artefatos espirituais eram aqueles que traduziam "o desejo da época para o espaço".

Mas o Pavilhão de Barcelona, assim como a Casa Schröder, os prédios da Bauhaus ou as vilas de Le Corbusier, era também uma solução para problemas de expressão comuns e mais genéricos do período. Os historiadores já chamaram a atenção para a similaridade de sua planta-baixa com as pinturas de Mondrian; para a "fatalidade" dos materiais empregados (relacionando Mies tangencialmente à "Nova Objetividade"); para a simplicidade das superfícies das paredes, remetendo às justificativas de Berlage para superfícies bem proporcionadas e desadornadas de cima a baixo; para a originalidade e a riqueza da concepção de espaço, com seus planos suspensos, ilusões artísticas e ambigüidades. Não surpreende o fato de que Hitchcock e Johnson tenham selecionado a edificação como exemplar para o Estilo Internacional.

Contudo, as raízes da obra-prima de Mies van der Rohe são ainda mais profundas na história. Já foi dada atenção à sua admiração por Schinkel, manifestada principalmente em seus projetos neoclássicos dos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. Foi a redução da forma às mais expressivas geometrias simples e a redefinição radical dos tipos clássicos básicos que mais o inspiraram na obra do seu predecessor prussiano. Certamente é reconhecível uma concentração parecida de elementos clássicos essenciais no Pavilhão de Barcelona, especialmente em suas proporções impecáveis, sua sensação de repouso e sua reapresentação (em formas abstratas) da coluna elementar e do entablamento. Ele sintetizava a imagem de um templo sobre um pódio, mas lhe conferia a sensação de uma libertação sem peso, aprimorando-a com um novo tipo de espaço (transformado a partir de Wright e do Cubismo), e subvertendo sua solidez em superfícies ondulantes e matéria liquefeita. O Pavilhão de Barcelona mostrou que as "simplificações" da arquitetura moderna poderiam unir um imaginário de relevância contemporânea com uma reminiscência dos valores mais duradouros da arquitetura.