



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

# internacional, nacional e regional: a diversidade de uma nova tradição

“... uma fase clássica não pode durar muito. Ela só pode ser prolongada no duplo sentido de alastrar-se por mais e mais territórios e de ser trazida para influenciar mais e mais questões, num esforço de considerar completamente os novos princípios em todas as suas várias manifestações”.

Paul Frankl, 1914

Após períodos de inovações drásticas na história das formas, não é incomum existir uma fase de reflexão na qual os mitos de fundação são criados, as linhas de descendência são santificadas e as reivindicações de universalidade são feitas. Algo parecido aconteceu na arquitetura moderna na década de 1930, quando foram escritas várias histórias que contribuíram para o entendimento (e desentendimento) do movimento moderno por ele próprio. Inevitavelmente, os primeiros relatos reproduziram parte da retórica que os arquitetos modernos tinham empregado para promover e defender seus próprios trabalhos. Também, inevitavelmente, eles refletiam as preferências, lealdades e até mesmo as situações geográficas de seus autores. A construção das linhagens para a arquitetura moderna dificilmente poderia ser uma operação neutra; na verdade, era um exercício altamente preconceituoso de seleção do passado que dependia tanto da preferência pessoal (na maior parte não assumida) como das teorias sobre a natureza do desenvolvimento histórico.

Enquanto alguns escritores reiteraram explicações “funcionalistas” da nova arquitetura, outros preferiram se concentrar nos problemas da forma. No livro de um título levemente enganoso, *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932), Alberto Sartoris na verdade contribuiu com o debate sobre estilo, enquanto Emil Kaufmann (em *Von Ledoux bis Le Corbusier*, 1933) desenvolveu a noção das continuidades clássicas de longo alcance dentro do modernismo, chegando a insinuar a possível existência do valor arquitetônico “autônomo” que transcende o tempo. Hitchcock e Johnson (1932) enfocaram as características gerais do que eles entenderam ser um “Estilo Internacional”; enquanto Curt Behrendt, num livro chamado, sugestivamente, *Modern Building, its Nature, Problems and Forms* (1937), enfatizou a relevância social da nova arquitetura: o que ele chamou de “identidade entre a forma e o conteúdo da vida”.

As idéias sobre o histórico da arquitetura moderna também variavam. A obra *Pioneers of the Modern Movement* (1936), de Pevsner, destacou a rejeição do historicismo e um engajamento moral para se projetar com qualidade indo de William Morris até Walter Gropius. *The Brown Decades* (1931), de Lewis Mumford, ofereceu uma visão menos eurocêntrica, esboçando uma corrente norte-americana de autenticidade por intermédio de Olmsted e Richardson até Sullivan, Root e Wright; e Giedion (pelo menos em seus primeiros escritos) desenhou uma linha direta da era dos

455 Oscar Niemeyer,  
restaurante em Pampulha,  
Minas Gerais, Brasil,  
1943

*grands constructeurs* em ferro e vidro às estruturas de concreto armado, transparências e volumes flutuantes da arquitetura de sua época.

Nos escritos de Giedion dos anos 1930, o século dezenove surgiu como uma era dividida; o modernismo seria como uma resolução e síntese das contradições e antíteses iniciais. Criadores individuais como Le Corbusier ou Mies van der Rohe tomaram seus lugares em um processo histórico quase evolucionário. O sistema era exclusivo e tinha pouco espaço para o "Expressionismo" de um Mendelsohn, ou para o "Romantismo" das casas da Califórnia de Wright, dos anos 1920. As influências regionalistas ou clássicas na formação ou no desenvolvimento posterior do seleto elenco de "mestres modernos" eram ignoradas. As tradições nacionais eram menosprezadas, e uma figura como Aalto surgiu como um tipo de agente da abstração biomórfica. Giedion estava pouco interessado na União Soviética dos anos 1920, e a arquitetura moderna italiana dos anos 1930 era virtualmente um tabu. Ele estava inclinado a ver a questão do modernismo de uma maneira transnacional ou pancultural. Na época em que escreveu "Espaço, Tempo e Arquitetura" (1941), Giedion percebeu que os ideais defendidos por ele estavam sob risco de extinção na Europa. Talvez de olho nos Estados Unidos, o escritor estava preparado para apresentar a arquitetura moderna de maneira determinista, para não dizer em termos hegelianos, como a expressão da "verdade" inevitável do espírito revelado da era moderna.

Nos capítulos anteriores, foi dito o suficiente para sugerir que um fenômeno tão complexo quanto a arquitetura moderna não poderia ser reduzido a um único princípio gerador ou a uma descrição estilística exclusiva. Mesmo na sua fase de cristalização nos anos 1920, havia uma tensão essencial entre o comum e o individual, o universal e o único. Para compreender os padrões de invenção, extensão, reação, disseminação e absorção nos anos 1930, é necessário ir além das semelhanças óbvias de estilo até o nível dos tipos ocultos e das idéias informativas. É razoável postular um aspecto "universalizante" ao modernismo neste período, desde que nos livremos do preconceito ocidental e das suposições progressivas que se escondem por trás desse tipo de manifestação, e desde que também se leve em consideração a história nacional e regional com sua lógica própria e momento próprio. Nos anos 1930, havia uma espécie de "fertilização cruzada", na qual a arquitetura moderna era atraída por uma variedade de programas locais, nos quais se dava um caráter internacional às

preocupações regionais. Inventos modernos genéricos como a estrutura de aço, a estrutura independente de concreto, a fachada livre, os planos horizontais flutuantes e a parede plana foram disseminados pelo mundo inteiro, encontrando uma variedade de climas, sociedades, tecnologias, tradições, linguagens arquitetônicas e até mesmo definições variadas de modernidade. Às vezes, o novo simplesmente colidia com o velho, às vezes ocorria uma transformação mútua. As formas modernas romperam com o que tinha vindo imediatamente antes, porém permitiram que as subestruturas das culturas nacionais e regionais fossem compreendidas de novas maneiras.

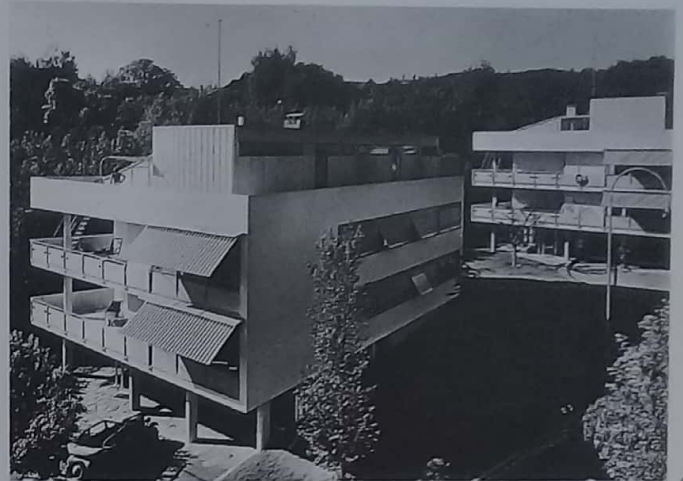
Como já foi visto em casos tão diversos quanto os da Itália, Finlândia e Grã-Bretanha, a razão para introduzir a arquitetura moderna variava consideravelmente. Às vezes, era um problema de preferência individual; às vezes, estava relacionada a métodos inteiros de "renovação" social e cultural. Às vezes, vinha ao encontro de necessidades ideológicas; a arquitetura moderna claramente tinha utilidade para ambos os Estados, o democrático e o fascista. Artistas individuais notáveis como Aalto e Terragni puderam até criar "microcosmos" de suas respectivas sociedades em suas obras de arte. O aspecto "universalizante" do modernismo também poderia ser interpretado de várias maneiras distintas, em resposta à herança clássica em um caso, ou à tradição vernacular, em outro. Paradoxalmente, esta mesma aspiração de "universalidade" poderia ser usada para favorecer as causas de identidades nacionais particulares, como aconteceu no Brasil.

Contrário ao mito de um desenvolvimento igual e uniforme, a arquitetura moderna dos anos 1930 às vezes respondia a nuances culturais e diferenças territoriais dentro de países individuais. Um caso interessante disso é dado pela Suíça. Se Genebra e a Suíça romanche estavam mais abertas à influência francesa, Zurique e as zonas industriais do norte estavam voltadas à Alemanha e, de certo modo, à idéia clínica de funcionalismo, que não poderia mais florescer sob o regime nazista, mas já tinha seus partidários suíços. Os Apartamentos Doldertal, de 1934-36, por Alfred e Emil Roth com Marcel Breuer, ofereceram uma competente, embora prosaica, interpretação dos temas de Estilo Internacional, como a caixa sobre pilotis ou o terraço em balanço, enquanto o Neubühl Siedlung, de 1932, de Max Haefeli, Werner Moser, Hans Schmidt e outros, assimilou a sobriedade da "nova objetividade" a um extremo puritano. O Hal-

len-stadion (estádio coberto) de Zurique, de 1938-39, de Karl Egender, revelou o que poderia ser alcançado quando um arquiteto abordava os problemas práticos de amplos espaços e luz natural de modo direto e despretenso. Com sua estrutura de concreto nua, seus enormes pilares internos de aço, suas esquadrias horizontais de vidro industrial e seus grandes beirais, ele elevou diretamente os fatos construtivos ao nível de arquitetura. Foi nesses anos que Sigfried Giedion, o historiador que também era secretário do CIAM, viveu e lecionou em Zurique, e isso ajudou a garantir uma gama de contatos internacionais e conexões para a comunidade arquitetônica de lá. Entretanto, ele não estava só ao refletir e escrever sobre a história e a direção contemporânea da arquitetura moderna, e em 1940 Alfred Roth publicou um livro intitulado *The New Architecture*, que reunia uma série de construções recentes sem insistir em um dogma estilístico exclusivo.

A Basileia, uma das cidades mais naturalmente cosmopolitas da Suíça, à força de sua história e situação geográfica, também era a mais católica em perspectiva arquitetônica, abrigando tanto as abnegações funcionalistas de Hannes Meyer quanto as extravagâncias místicas de Rudolf Steiner. Um substrato clássico pronunciado, prolongando influências francesas e alemãs, pode ser sentido na Igreja de Santo Antônio, de 1926, de Karl Moser (uma construção também notável por seu concreto armado), ou nos últimos trabalhos de Hans Bernoulli, que lembravam os de Auguste Perret. Se os setores culturais e educacionais eram relativamente conservadores (por exemplo, o classicismo sóbrio do Kollegengebäude, de Roland Rohn, de 1939, na Universidade), o setor industrial estava claramente aberto a experimentos estéticos e tecnológicos. Isso pode ser medido, por exemplo, pelos trabalhos realizados por Otto Salvisberg para a empresa Hoffmann-La Roche, incluindo um depósito com audaciosas colunas de concreto em forma de cogumelo e vidraças contínuas, em 1936-7.

Entre os mais audazes experimentos modernistas na Suíça dos anos 1930 estava a Igreja São João, de 1936, na cidade da Basileia, de Karl Egender e E. F. Burckhardt. Aqui o problema de construir uma igreja foi resolvido através de um vocabulário moderno "abstrato", combinando estrutura de aço, alvenaria e vidro. Os arquitetos suíços conseguiram selecionar seus modelos externos com certo distanciamento e critério, e a casa em Schnitterweg (1935), de Otto e



456

Walter Senn, pareceu combinar lições poéticas de Le Corbusier com um manejo delicado de treliças e tramas, sugerindo uma influência racionalista italiana. A conexão com o racionalismo italiano foi buscada de modo mais deliberado por Alberto Sartoris, que era arquiteto por profissão e também historiador. A maior parte de seus trabalhos foi construída em Valais, um cantão da Suíça que fala o idioma francês e faz fronteira com a Itália. Sartoris era amigo de Terragni e sentiu-se atraído por um certo "mediterraneísmo". Ele também percebeu rapidamente a possibilidade de um pacto amigável entre o funcionalismo, as disciplinas geométricas do modernismo e os princípios básicos da arquitetura vernacular rural (uma intuição que seria útil para uma geração posterior de arquitetos suíços instalados no cantão do Ticino, de idioma italiano [ver Capítulo 33]). Via de regra, a arquitetura moderna suíça dos anos 1930 não se envolveu de forma engajada com o problema do "regionalismo alpino", nem mesmo se dispôs a fazer afirmações de intensidade altamente poética. Suas marcas registradas eram o rigor técnico, a clareza funcional e a sobriedade formal.

A Suíça poderia ter ganhado uma arquitetura moderna pública de um certo caráter eterno se o projeto do edifício para a Liga das Nações de Le Corbusier, de 1927 (Capítulo 15), ou sua proposta Mundaneum, de 1929, ambos para perto de Genebra, tivessem sido construídos. Estes eram projetos concebidos na escala paisagística sinfônica de Lac Léman e dos Alpes, uma paisagem que despertava paralelos mediterrâneos para Le Corbusier. Até a pequena casa que ele projetou para



seus pais no lago em Vevey, em 1924, celebrava a visão mítica do sul voltado ao mundo clássico em seu pequeno pórtico de entrada no muro do jardim. O Mundaneum foi projetado para combinar uma visão moderna de uma Acrópolis com uma reinterpretação da visão pastoril de Rousseau, suas cores prismáticas e espaços ressoando com vistas épicas da água, das montanhas e do céu. A construção predominante do conjunto era o “Museu Mundial”, que parecia uma pirâmide escalonada se erguendo através de rampas ascendentes sobre uma geometria quadrada espiral. O acesso a esse monumento seria entre torres envidraçadas formalmente agrupadas. Mas o símbolo da cultura universal mundial de Le Corbusier não era para existir. Na verdade, o arquiteto teve mais sucesso com o Edifício Clarté, em Genebra, construído no início dos anos 1930, um elegante bloco retangular com estrutura de aço, longas sacadas, alguns cômodos com pé-direito duplo e entradas revestidas de pedras, e escadas com degraus e patamares com tijolos de vidros. Concebido como uma parte de um plano urbano maior para aquela parte de Genebra, o Clarté constituiu um verdadeiro manifesto da fabricação de aço – um nível de avanço tecnológico que teria sido difícil de igualar em qualquer outro país da época.

Mesmo em uma cultura que dava muito valor aos trabalhos dos artesãos e à engenharia de precisão, Robert Maillart era um caso a parte. Nos anos 1930, ele projetou uma série de requintadas pontes de concreto, que pareciam flutuar sobre a paisagem alpina. Estas foram despojadas aos “seus ossos estruturais” e atenuadas em sua forma geral. A Ponte de Salginatobel (1930),



457 Robert Maillart,  
Ponte Salginatobel,  
Schiers, Suíça, 1930

458 Pier Luigi Nervi,  
Hangar, Orvieto, Itália,  
1936, em construção

459 Eduardo Torroja,  
Hipódromo Zarzuela,  
Madri, 1935

perto de Schiers, era uma caixa oca, um arco triarticulado que se elevava levemente de um lado ao outro de uma ravina, vencendo um vão de mais de noventa metros. Se quisermos encontrar um paralelo com as formas estruturais de Maillart, é mais provável que as encontremos nas esculturas abstratas, ou então na natureza. Ele continuou a insistir na engenharia estrutural como uma arte, assim como uma ciência, contra os dogmas de um academicismo comprometido com o culto dos cálculos. Mais para o final da década, Maillart fez experiências com cascas de concreto armado, o que permitiu uma redução para a mais fina das superfícies planas. O Salão do Cimento construído para a Exibição Nacional de Zurique de 1939 era parabólico em seção e ficava sobre quatro finos pilares. Como uma lâmina curva sob máxima tensão, era completamente liso por dentro e por fora, sem nenhum tipo de nervuras.

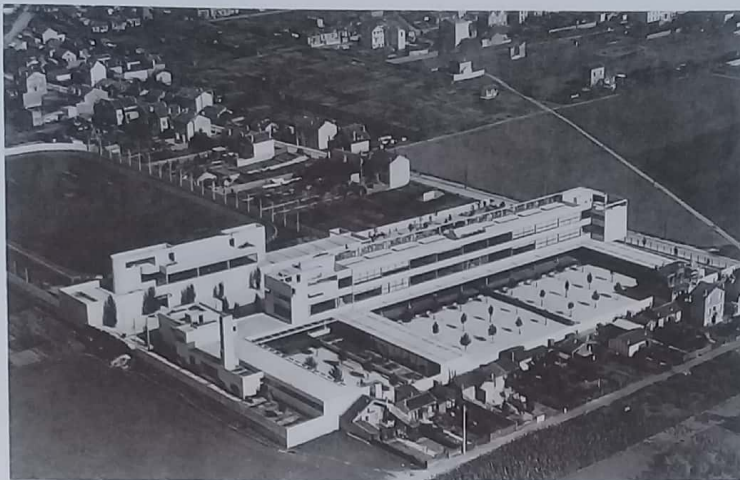
Em contraste, as séries de hangares para aeronaves projetados pelo engenheiro italiano Pier Luigi Nervi entre 1936 e 1939, para a Força Aérea Italiana, foram formadas por nervuras bidirecionais como uma treliça sustentada por pilares diagonais de seção variável. Nervi caracterizou sua solução como “um sistema estrutural unificado... em forma de abóbada”. As coberturas dos hangares, que venciam espaços ininterruptos de 35m de largura e mais de 100m de comprimento, ilustraram seu princípio geral de transmitir cargas mortas e vivas para as fundações com um uso mínimo de materiais. O

revestimento de azulejo foi aplicado como uma camada separada. Nervi, não menos que Maillart, via a estrutura como uma arte. Ele emulou a tensão visual das nervuras e arcobotantes góticos, assim como o princípio de ornamentar com caixões de exemplos clássicos da Antigüidade, como a cúpula do Panteão Romano construído no século dois. Nervi era um engenheiro com grande senso histórico, ele transpôs os mundos da tecnologia moderna e da Antigüidade no nível dos princípios, em vez de somente no nível das aparências.

Longe de ser totalmente “objetivo”, o engenheiro de alto padrão trabalha em parte com imagens *a priori*, e revela tanto um estilo pessoal como um caráter nacional. O engenheiro espanhol Eduardo Torroja levou adiante uma tradição artesanal mediterrânea de superfícies laminadas com cerâmica e de abóbadas em sela. As coberturas finas e onduladas de seu Hipódromo Zarzuela, próximo a Madri de 1935, tinham apenas dez centímetros de espessura e foram construídas com segmentos de hiperbolóides em finíssimas cascas. Os vãos enormes foram conseguidos combinando o princípio de balanço com curvaturas duplas que criavam a rigidez necessária sem recorrer às vigas. Parte disso refletia o sistema catalão de construção de abóbadas usado por Gaudí na virada do século. As idéias de Torroja foram absorvidas em vários países da América Latina e contribuíram, no decorrer do tempo, para uma cultura de engenharia expressiva baseada em meios tecnológicos limitados.



459



460

460 André Lurçat, Escola Karl Marx, perto de Paris, 1931-3

461 Jean Prouvé (com Eugène Beaudouin, Marcel Lods e Vladimir Bodiansky), Casa do Povo, Clichy, Paris, 1937-9

462 Le Corbusier, projeto para um Conjunto Agrícola, Cherchell, norte da África, 1942

A França dos anos 1930 oferece um verdadeiro estudo de caso de como o modernismo pode ser aceito por alguns setores de uma nação, mas não por outros. O campo dos projetos de monumentos e dos projetos cívicos permaneceu na maior parte nas mãos da tradição Beaux-Arts, que se tornou cada vez mais desgastada pela banalização do clássico, mesmo que às vezes esse tivesse o brilho de um Arte Decô (por exemplo, o Trocadéro, o Musée d'Art Moderne). Os experimentos com aço e vidro de Le Corbusier (Capítulo 18) pertenciam a uma classe própria, bem como a Casa de Vidro, de Chareau e Bijvoet, de 1928-31 (Figuras 327-9). A arquitetura moderna na França seguiu vários caminhos diferentes. Os chiques blocos de apartamentos e loja de departamentos de Michael Roux Spitz desenvolveram um aspecto aerodinâmico do Estilo Internacional, enquanto o conjunto residencial La Muette, em Drancy, de 1932, de Eugène Beaudouin e Marcel Lods, combinava sérias intenções sociais com uma abordagem um tanto grave da forma. A arquitetura moderna se transformou em um brinquedo de ricos em várias vilas à beira mar e em projetos de jardins, mas também estimulou invenções comerciais interessantes, como o projeto não executado de Oscar Nitzschké para a Casa da Publicidade, de 1935, com uma fachada em estrutura de aço, portando anúncios brilhantes e imagens projetadas.

Uma das construções mais investigativas e formalmente criativas na França do início dos anos 1930 foi a Escola Karl Marx, em Villejuif, de 1931-3, por André Lurçat. Este prédio radicalizou o programa para uma

instituição de ensino, não apenas por introduzir novos padrões de iluminação, aquecimento, ventilação e uso do espaço, mas também por abrir a planta-baixa e derubar as barreiras da velha ordem. A Casa do Povo, em Clichy de 1937-9, projetada pelo engenheiro e arquiteto Jean Prouvé (com a colaboração de Beaudouin, Lods e Bodiansky), também explorou a noção de transparência como um sinal de emancipação social, mas numa linguagem de vigas de aço, componentes móveis e vidro. Construída para a *Mairie* socialista de uma área da classe trabalhadora de Paris, a Casa do Povo combinava as funções de mercado, auditório e salão de baile. Diversos sistemas estruturais foram combinados e algumas partes eram móveis para permitir ajustes nos usos interiores. Assim como no aeroclube Roland Garros, de pouco antes, projetado por Prouvé, em Buc, a Casa do Povo trabalhou com uma estética direta de parafusos, juntas e conexões. A solução moderna "normativa" do esqueleto de aço foi adaptada para exprimir a noção de um instrumento igualitário. A construção de Prouvé uniu a tradição do racionalismo estrutural francês à cultura populista da fábrica. Pode ser que a expressão "brutal" da fabricação de peças metálicas tenha sido projetada para exprimir uma espécie de "realismo social". Mas apesar disso, a totalidade era composta com um grau de formalidade que a mantinha dentro das fronteiras das convenções institucionais. Era mais radical em seu conteúdo que em sua forma.

Quando o assunto do "regionalismo" era tratado na França dos anos 1930, normalmente era através de

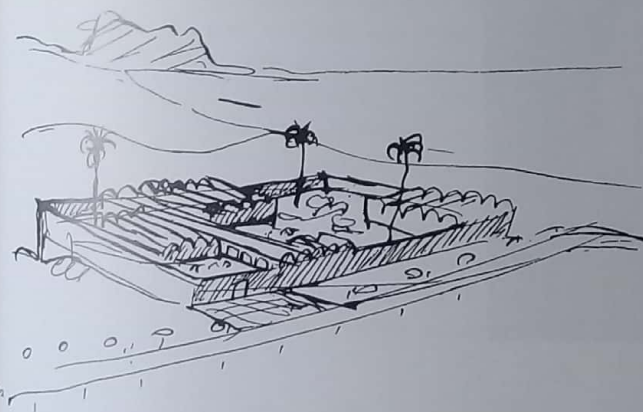


uma imitação óbvia dos estilos locais ou um pastiche das formas nativas dos países colonizados. O tipo de análise investigativa da mecanização e dos valores regionais abordados por Le Corbusier em suas obras francesas rurais, suas propostas para o norte da África ou suas evocações mais generalizadas de “culto ao camponês”, eram mais exceções que regras. Na sua leitura do vernáculo, Le Corbusier olhava para o tipo e para o princípio por trás do exemplo em particular, seja para o arranjo da planta-baixa, para o controle do sol ou chuva, ou para o uso de materiais. O aço e a alvenaria combinados da casa em Le Pradet, em Provença, de 1929–32 (Fig. 388), trataram o dilema de combinar os tipos “universais” de culturas centralizadas, urbanas e tecnocráticas com os tipos vernaculares que haviam surgido ao longo dos séculos em cada região através do

uso do trabalho artesanal e materiais locais, com resposta direta ao clima, à paisagem e ao estilo de vida.

O clima era um dos grandes modificadores da linguagem da arquitetura moderna internacional nos anos 1930. Durante esses anos, havia várias propostas para as colônias francesas ou áreas francesas de interesse que tentavam lidar com condições tropicais ou subtropicais de uma forma rigorosamente moderna. O projeto não executado de Paul Nelson para um hospital em Ismalia, no Egito (1936), se valeu da construção com laje e pilares esbeltos para obter interiores luminosos e arejados, protegidos do ofuscamento e dos raios diretos do sol por uma pele dupla ajustável de grelhas, palhetas e brises reguláveis. Michel Écochard, na Síria, e Louis Miquel, na Argélia, desenvolveram vocabulários harmonizados com o clima de suas respectivas localizações. Eles aprenderam com a tradição local, mas não recorreram à imitação direta das formas locais.

Uma visão grandiosa, associando uma utopia sindicalista e uma fusão hedonística com a natureza, estava implícita em vários projetos de Le Corbusier para localidades mediterrâneas nos anos 1930. As realidades do nacionalismo e colonialismo foram convenientemente colocadas de lado em favor de uma vaga idéia de destinos culturais, fundada em agrupamentos geográficos comuns e na mitologia de uma modernidade baseada no retorno à terra. Os projetos com abóbadas de Le Corbusier dos anos 1930 evocavam um “princípio feminino” e exploravam um campo intermediário entre o uso industrial e a abstração de fontes rurais e antigas, como as formas agregadas das edificações vernaculares com abóbadas da Tunísia, ou as repetições estruturais dos mercados romanos antigos. O projeto não executado para uma Propriedade Agrícola em Cherchel, na África do Norte, de 1942 (usando abóbadas baixas, paredes espessas, pátios e canais de água), foi concebido como um “recinto com paredes altas e vários jardins independentes irrigados no estilo árabe”. Le Corbusier explicou que era “contra um regionalismo retrógrado e passivo” e que seu projeto teria criado uma interação sutil entre sólidos, vazios, luz e sombra que era moderna, mas baseada nas “formas mais fundamentais da tradição mediterrânea”. Ele resumiu sua posição global e deu palpites importantes sobre a sua orientação pós-guerra quando declarou: “Ao construir de maneira moderna, encontramos harmonia com a paisagem, o clima e a tradição”.



O tema do “mediterraneanismo” era bem difundido nos anos 1930 e assumiu naturezas políticas e formas arquitetônicas bem diferentes. Alguns dos racionalistas italianos e seus equivalentes tradicionalistas abordavam a questão das “constantes mediterrâneas” dentro do contexto de um projeto imperialista no próprio Mediterrâneo. Porém, uma das construções mais bem-sucedidas em incorporar memórias marítimas antigas foi concebida bem fora dessa avaliação nacionalista. Estamos nos referindo à Casa Malaparte, no alto de um promontório rochoso sobre o mar Tirreno, perto de Capri, projetada por Adalberto Libero junto com seu cliente Curzio Malaparte entre 1938 e 1942. A casa era oblonga, de forma afunilada e de cor castanha avermelhada, e tinha uma escada cuneiforme que levava à plataforma no topo e era integrada ao volume principal da casa. O acesso à Casa Malaparte era através de uma trilha sinuosa de pequenos degraus de pedras talhadas das cristas pontiagudas da rocha. A leve distorção de horizontais e verticais, assim como o plano curvo branco no terraço (evocando uma vela), lançava o olhar em direção a um “infinito brumoso”, mas também aproximava o horizonte da composição. A Casa Malaparte sugeriu como uma construção po-

deria ser tratada como um acento na topografia, concentrando as linhas de força em uma paisagem mais ampla. As vistas para o exterior foram controladas para se vislumbrar as rochas e ondas à meia distância, ou se ver de perto detalhes geológicos. Malaparte era um escritor e um esteta insatisfeito com o regime fascista, e que havia sido preso; ele queria um verdadeiro retiro espiritual. Sua casa não deixava de ter uma certa metafísica, e até mesmo aspectos surrealistas, e foram estes que impeliram a herança do racionalismo italiano a uma intensidade incomum. A Casa Malaparte evocava simultaneamente uma escada ritual, uma plataforma cerimonial, um barco e uma bandeja sobre as rochas, mas sua extrema abstração resistia a qualquer leitura simplista e reafirmava sua presença e seu mistério como uma forma dinâmica, de escala ambígua, reagindo ao seu entorno. Embora não existam referências diretas ao classicismo na Casa Malaparte, sua planta-baixa era como a de uma pequena casa de Pompéia, enquanto as cores avermelhadas e o terraço a céu aberto evocavam uma ruína antiga suspensa sobre o mar.

Uma arquitetura moderna com toques mediterrâneos também foi desenvolvida em Barcelona e nos seus

463 Adalberto Libero e Curzio Malaparte, Casa Malaparte, Capri, 1938-42

464 Josep Lluís Sert com Luis Lacasa, Pavilhão Espanhol, Exposição Internacional de Paris, 1937



463



464

arredores nos anos 1930, mas neste caso ela se voltava aos problemas maiores e à necessidade de se encontrar um equilíbrio entre as forças da rápida urbanização e os requisitos de uma paisagem, um clima e uma cultura particulares. Na sua fase inicial, o movimento moderno espanhol era principalmente um esforço socialista e catalão com forte compromisso reformista. Ele foi abreviado quando Franco ganhou a Guerra Civil Espanhola em 1939, e depois disso insistiu em um estilo nacionalista reacionário fundado nos modelos reverenciados, como o Escorial. Desde o início, a arquitetura moderna espanhola se voltou para as questões regionais, mas sem ser claramente regionalista. Entre as personalidades-chave estavam Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé e Joan Subirana, que juntos ajudaram a fundar a ala espanhola da CIAM chamada GATEPAC (Grupo de Arquitetos para o Progresso da Arquitetura Contemporânea). Eles mantinham vínculos estreitos com Le Corbusier e estavam comprometidos a encontrar soluções urbanísticas viáveis para Barcelona. O Plano Diretor de 1933 para a cidade foi projetado para obter alta densidade, mas com um padrão de residências com baixa altura e com pátio – essencialmente uma transformação da tipologia urbana da grelha com pátios do século dezenove, de Cerdà. A “Casa Bloc”, de sete andares, projetada por eles e construída em 1933, era uma variante da moradia *à redent* de Le Corbusier, mas ajustada ao clima quente e à rica vegetação

mediterrânea. O Dispensario Central Antituberculoso, de 1934–38 (de Sert, Subirana e Torres), desenvolveu uma linguagem semelhante, tinha planta-baixa em L e usava uma estrutura de aço em armadura como um instrumento de promoção de saúde, no qual se aproveitava ao máximo a luz e a ventilação natural. Esta tecnologia “moderna” era associada à construção catalã tradicional usando abóbadas com azulejos de cerâmica.

O Pavilhão Espanhol na Exposição Internacional de Paris de 1937, de Sert e Luis Lacasa, também foi construído sobre a base de uma estrutura de aço, mas tinha um pátio coberto por um toldo de dupla espessura no seu centro e era atravessado por uma rampa sinuosa. Este foi o prédio que abrigou *Guernica* de Picasso e que procurava demonstrar ao mundo em geral os valores liberais da batalhadora (porém condenada) Segunda República Espanhola. A edificação dava uma idéia geral de um palco da Agit-Prop brilhantemente colorida. As estruturas externa e interna foram usadas para sustentar fotomontagens, pinturas, esculturas, mapas, estatísticas, diagramas e objetos que proclamavam um etos progressista e populista, no qual camponeses, proletários, soldados e artistas eram representados em pé de igualdade. A mensagem antitotalitária era suficientemente clara e foi dada ênfase extra através de um contraste imediato com a monumentalidade opressiva e com o realismo



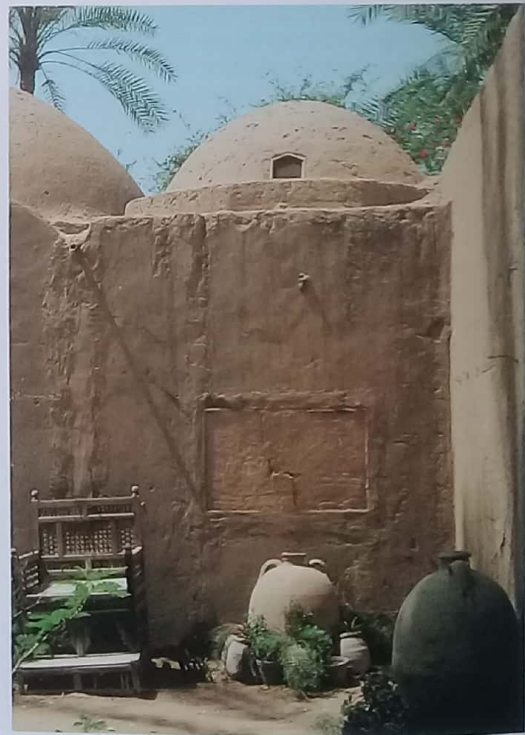
465

estatal dos pavilhões vizinhos, da Rússia e do Terceiro Reich. Ainda que a arquitetura e seus conteúdos resultaram em uma declaração de gênero “internacionalista”, também havia toques espanhóis: as rústicas esteiras do chão, as cores da bandeira republicana, o pátio com seu toldo, brises e glosias. Sert escreveu sobre seus ideais de uma “arquitetura meridional”, em que “novos materiais e sistemas de construção em uso universal” seriam ajustados para climas e condições naturais específicos, e princípios locais e mecanismos tradicionais – terraços, galerias, glosias, toldos etc. – seriam transformados em termos modernos. Aqui havia reflexos dos propósitos de uma geração catalã anterior, mas sem o imaginário Romântico Nacional e sem o vernáculo do folclore.

As formas da arquitetura moderna estavam mais predispostas a casar com algumas tradições locais do que com outras. O “mediterraneísmo” latente e o “helenismo” de certas obras de Le Corbusier dos anos 1920 não foram esquecidos por aqueles arquitetos gregos que, pouco antes do final da década, se voltaram contra o historicismo e adotaram a nova linguagem internacional. Eles tentaram “enraizar” tais características em hábitos sociais, padrões espaciais e paisagens de seu próprio país. Não foi tão difícil fazer analogias com os volumes cúbicos brancos e as coberturas planas da arquitetura moderna e vernacular das Ilhas Gregas. A Escola Primária nas Colinas Licabeto, em Atenas, projetada por Dimitris Pikionis em 1933, usou concreto armado, janelas de metal e argamassa caiada para criar formas planas simples cortadas por sombras intensas, mas também dispôs os elementos do projeto ao redor de um recinto de plataformas em forma de cascata pela colina abaixo, de modo a recordar

vagamente a topografia de uma cidade cicládica. A Escola Experimental do mesmo arquiteto, na cidade de Tessalonica de 1935, no nordeste da Grécia, tentou levar em consideração o clima mais chuvoso desta região norte, usando telhados e sacadas de madeira que lembram o vernáculo macedônico, embora aqui o “casamento” tenha sido menos bem-sucedido. Entre os outros arquitetos gregos que desejavam buscar algumas bases comuns entre a simplificação modernista e as raízes populares estavam Stami Papadaki e Aris Konstantinidis (por exemplo, a sua Casa Eleusis de 1938).

Ironicamente, o cubo caiado e a estrutura independente de concreto estavam destinados a permanecer juntos, não como parte de uma espécie de regeneração cultural, mas em uma forma desvalorizada, como o conjunto padrão do empreiteiro da construção civil e do empresário do mercado imobiliário nos anos pós-guerra. Já nos anos 1930, uma espécie de vernáculo litorâneo surgiu ao redor do Mediterrâneo, desde Telaviv e Alexandria até as “nouvelles villes” (as “cidades



466

465 Dimitris Pikionis,  
Escola Primária, Monte  
Licabeto, Atenas, 1933

466 Hassan Fathy,  
casa em adobe para um  
artista, Cairo, 1942

467 Sedad Hakki  
Eldem, Café Taslik,  
Istambul, 1947-8

des novas” construídas por colonizadores fora dos centros tradicionais) no Marrocos e na Argélia. Entre os arquitetos que criticavam muito esta situação estava o egípcio Hassan Fathy, que via o “Estilo Internacional” como apenas mais uma intromissão estrangeira na cultura já fragmentada e colonizada do seu próprio país. Longe de perceber o “modernismo” como um instrumento para uma liberação universal, críticos como Fathy o viam como uma força destrutiva que estava reduzindo o mundo todo a uma mesmice vazia. Ele também achava que as janelas amplas, as construções de concreto e as caixas soltas da arquitetura moderna não faziam sentido no calor extremo e em sociedades com uma longa e duradoura tradição no uso de pátio interno e em recursos de eficácia comprovada no controle da insolação e privacidade. A posição de Fathy era articulada através de um ideal “faraônico”: uma noção de voltar às bases da cultura egípcia no vernáculo do barro da parte meridional do país. Sua esperança era o resgate da arquitetura a partir do solo, encorajando os camponeses a construir por si mesmo, com formas e



467

técnicas que eram baratas e haviam resistido ao teste do tempo.

A luta para reconciliar modernidade e identidade nacional era central à obra e ao pensamento do arquiteto turco Sedad Hakki Eldem, que rejeitou um orientalismo superficial de cúpulas e arcos superpostos; e também uma importação acrítica do Estilo Internacional. Em vez disso, ele desejava dar vida nova a traços turcos básicos, mas em uma gramática arquitetônica moderna de uso amplo e baseada na construção de concreto armado. Ele estudou as construções em madeira nativa para identificar suas tipologias fundamentais, suas formas características e seus padrões de vida, e também buscou paralelos relevantes na arquitetura moderna, especialmente na obra de Frank Lloyd Wright e Auguste Perret. As oscilações de Eldem, buscando e se afastando de modelos nacionais e internacionais, podem ser acompanhadas ao longo da década de 1930, e devem ser compreendidas em oposição ao passado de dilemas mais amplos, tendo em vista a necessidade da República da Turquia de encontrar, por um lado, um equilíbrio seguro entre as forças da modernização e o secularismo, e por outro lado, o peso das tradições otomanas e islâmicas. Eldem escreveu em 1933:

“Embora os mesmos novos elementos e atitudes arquitetônicas sejam adotados e aplicados por muitas nações diferentes, quando se trata de idéias e ideais, eles todos procuram maneiras de manter, desenvolver e expressar as suas próprias identidades. E para isto, elas se voltam para as tradições, se comprometem com um novo ideal, ou tentam sintetizar os dois”.

Foi na década seguinte (em construções como o Palácio da Justiça de Istambul, de 1948, ou o Café Taslik, de 1947-48) que ele foi bem-sucedido, exatamente nessa síntese de estrutura de concreto, gramática extraída de exemplos de madeira e certas constantes de tradição local (visíveis no monumento e na semelhança do vernáculo), em forçar uma linguagem própria que poderia ser usada em pequena ou grande escala. Estas obras de 1940 eram edificações incontestavelmente “modernas”, mas com caráter e sobriedade distintamente turcos.

A arquitetura de Erich Mendelsohn executada no Mandato Britânico da Palestina (ou “Eretz Israel”, como os colonizadores judeus preferiam chamar), do meio para o final da década de 1930, incorporou uma tentativa semelhante de parceria do “novo ideal” com a tradição – na verdade com várias tradições, já que Mendelsohn via a ordem emergente do Oriente

Médio em termos de uma mistura do racionalismo ocidental moderno com o misticismo oriental antigo, ou até mesmo em termos de reunir os judeus e árabes em uma mesma entidade política e cultural semita. Em um âmbito menos nebuloso, havia o clima, a geografia, a paisagem e os materiais, e é impressionante o quão rapidamente Mendelsohn se deu conta da necessidade de construções voltadas para dentro, áreas externas sombreadas, paredes grossas, aberturas pequenas e exteriores protegidos. Até 1935, ele tinha estabelecido alguns dos termos de sua síntese israelita na Casa Weitzman, em Rehovot (com terraços voltados para brisas e pomares, mas com um pátio ligado ao jardim), e em vários projetos para Jerusalém (a Casa Schocken, a Biblioteca Schocken, o Anglo-Palestine Bank) que usaram sóbrios volumes cúbicos revestidos externamente com pedras locais de cor de mel. Em contraste, os interiores eram espaços claros e com uma luz filtrada e fria, como se a “transparência” da década de 1920 tivesse sido virada de fora para dentro.

Já no início da década de 1930, estava havendo uma explosão na construção civil em cidades litorâneas como Telaviv e Haifa que seguia as diretrizes gerais do Estilo Internacional. Arquitetos europeus recém chegados (muitos deles da Alemanha) trouxeram os planos brancos, as janelas amplas e os apoios de concreto da nova arquitetura. Alguns sionistas viam nisso a evidência de uma “nova sociedade”, ou ao menos um novo começo (“um apartamento livre de memórias passadas”, como o historiador Julius Posener colocou); outros eram mais cáusticos e se referiam a Telaviv como “Bauhaus à beira-mar”. Enquanto havia construções individuais notáveis (como a Casa Engel, de 1933, de Zeev Rechter, que inspirada em fontes corbusianas e italianas), também havia um padrão geral que estabelecia ruas, praças e junções usando o vocabulário das construções simples, com cobertura plana, sacadas de concreto e corredores arejados. Quando Mendelsohn chegou em 1934, ele se surpreendeu ao descobrir imitações diretas de suas próprias construções em Berlim.

Mendelsohn estava tão pouco interessado em repetir os truques sancionados pelo Estilo Internacional quanto em seguir o ecletismo orientalista de arquitetos como Alexander Baewald, que muitos anos antes tinha tentado misturar várias influências do Oriente Médio. Foi ambição de Erich Mendelsohn fazer uma grande síntese Ocidente-Oriente – uma fusão do novo



468

468 Erich Mendelsohn  
Biblioteca Schocken  
Jerusalém, 1934-6

469 Erich Mendelsohn  
Hospital e Faculdade  
de Medicina Hadassah,  
Monte Scopus, Jerusalém,  
1934-9

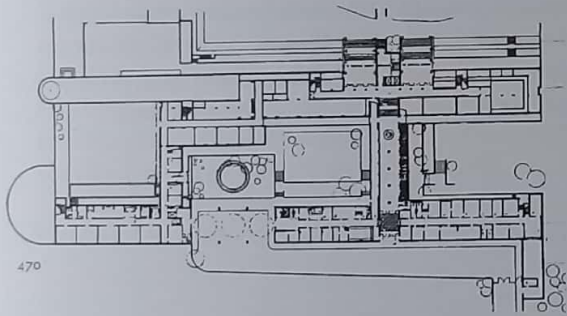
470 Hospital e  
Faculdade de Medicina  
Hadassah, planta-basão  
do térreo

471 Hospital e  
Faculdade de Medicina  
Hadassah, Ala das  
Enfermeiras

e do velho, regional e universal – e reconciliar o mundo da ciência com o da revelação. Sua chance veio com o contrato para construir o Hospital e Faculdade de Medicina Hadassah, no Monte Scopus (1934-39), a leste de Jerusalém, em um local épico, com uma grande vista do grande divisor geológico que contém o Rio Jordão. Mendelsohn organizou a construção como uma série de barras paralelas correndo de leste a oeste, um arranjo que deixou vários espaços residuais entre as alas, alguns deles com características de pátios, outros mais abertos, permitindo um panorama da paisagem do deserto. O hospital visto a distância era como uma rocha longa e baixa, perfurada aqui e ali por pequenas aberturas. Na verdade, era uma edificação com estrutura independente revestida de pedra, e a entrada principal era marcada com um pórtico com pilastras esbeltas e uma laje de cobertura com três cúpulas baixas protuberantes, vistas de baixo como côncavas e com a forma de lentes. Estas cúpulas colocaram em movimento um tema circular que seria redescoberto em outro lugar da construção, quando se caminhava aos poucos (e um pouco a esmo) pelo terreno através de uma série de “camadas” de luz de intensidade e tipo variado: nas clarabóias, nos espelhos de água, no fuste circular que alcançava a altura total das escadas, e nas sacadas curvas na última estrutura da sequência, a Ala



469



470

das Enfermeiras. Estas sacadas eram toques delicados, até mesmo femininos, em contraponto à geometria retilínea.

O complexo do Monte Scopus de Mendelsohn era um parente de algumas de suas primeiras obras européias que também usavam lajes longas e baixas unidas por torres de circulação. A obra reiterou suas preocupações principais com espaço, luz, movimento e tranqüilidade interna, mas evitou qualquer jogo excessivo de dinamismo. Como suas outras obras em Jerusalém, o complexo era sóbrio e comedido, e sombreado no exterior mas luminoso por dentro. Era uma cidade moderna da ciência da cura e da pesquisa, mas apesar disso abstraiu características da Cidade Velha que não estava distante: os cubos amarelo-castanhos das pedras e das edificações, os muros da cidade e seus portões, as ruas, praças, quadras, os pavilhões independentes, as fachadas contínuas, e os diferentes tamanhos e profundidade das aberturas. Havia até mesmo algumas semelhanças (provavelmente involuntárias) com o Muristan da Jerusalém Antiga, um hospital antigo erguido sobre fundações romanas. Mendelsohn não era cego para a riqueza e relevância do patrimônio arquitetônico ao seu redor, transformando-o para se adequar a suas idéias; a fachada da Ala das Enfermeiras, por exemplo, lembrava as proporções e a privacidade de um convento. O pórtico com as três cúpulas abstratas era uma forma simbólica de certa complexida-

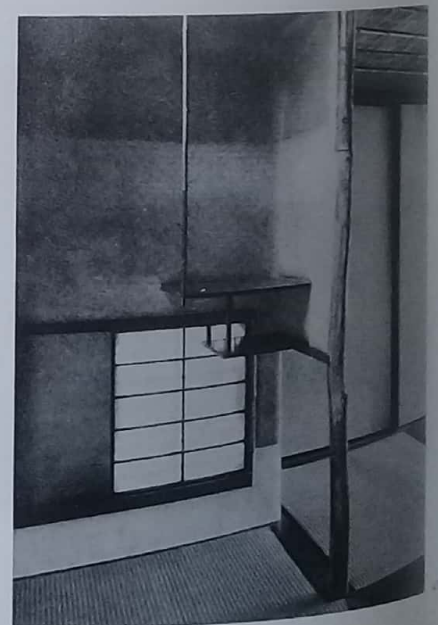




de, já que era ao mesmo tempo um abrigo, uma entrada tripartida e um gesto moderno embasado na tradição. Além dele, no eixo do vão principal, havia um único espelho de água circular com uma superfície calma, que reiterava o tema circular. Quem sabe esse fosse o símbolo de unidade de Mendelsohn das três grandes civilizações fluindo de uma única fonte? Ele escreveu sobre o Hospital do Monte Scopus: “Ninguém que o considerar à luz da austeridade e serenidade monumental das maiores criações espirituais desta parte do mundo – a Bíblia, o Novo Testamento e o Alcorão – será desapontado”.

O movimento moderno na Palestina ocupada por britânicos tinha o caráter de uma ampla transformação social. Em contraste, a arquitetura moderna na África do Sul era propriedade estética de uma pequena elite. Não havia uma tradição consolidada para aumentá-la ou rejeitá-la, embora nos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial Herbert Baker houvesse feito uma síntese viável das fontes locais, do vernacular mediterrâneo e do Artes e Ofício inglês. A África do Sul ficava longe dos centros inovadores e era culturalmente dependente da Grã-Bretanha (que carecia de um movimento moderno próprio até a década de 1930). Em meados da década de 1920 começaram os contatos com desenvolvimentos de vanguarda na Europa. Rex Martienssen, provavelmente o mais interessante dos arquitetos sul-africanos, viajou para a Holanda e França, chegando até a estabelecer um diálogo com Le Corbusier. No início da década de 1930, Martienssen era co-fundador do grupo Transvaal, e abriu um escritório com John

Fassler e Bernard Cooke. Juntos eles projetaram várias obras de alta qualidade, dentre elas, os Apartamentos Peterhouse e a Casa Funerária em Joanesburgo (1934–35), que refletiam uma variedade de influências da Europa, especialmente as de Gropius e Le Corbusier, mas que também possuíam lógica e força próprias oriundas da combinação ingênua de várias funções em um local urbano e do controle rígido de proporção e detalhe. A composição foi coroada por um majestoso solário curvo lembrando o da Vila Savoye, e a forte luz solar da África do Sul proporcionou cortes significativos de sombra nos vazios recortados nos tenso planos das paredes. Martienssen entendeu os reflexos clássicos e mediterrâneos nas obras de Le Corbusier, e celebrava na sua própria arquitetura as qualidades sensuais do clima, da vegetação e da paisagem sul-africanas. Seu talento intelectual incomum assegurou uma firme base de princípios em suas atividades como criador e educador. Seus escritos sobre sítios arquitetônicos da Grécia Antiga (publicado mais tarde como *The Idea of Space in Greek Architecture*, de 1956) revelaram seu interesse por elementos básicos como a plataforma e a parede, e pelo drama espacial relacionando os templos com seus entornos mais amplos. Ele se deu conta que a arquitetura moderna deveria incorporar princípios artísticos, bem como uma revolução em tecnologia, em atitudes sociais e em formas.





472 Rex Martiensen  
com John Fossler  
e Bernard Cooke,  
Apartamentos Pelerhouse  
e a Casa Funerária,  
Janesburgo, 1934–35

473 Vila Imperial  
Katsura, Quioto, século  
dezanove, detalhe de  
construção de madeira

474 Sutei Horiguchi,  
Casa Okada, Tóquio,  
1933, vista do terraço

No Japão, o estabelecimento de um movimento moderno era inseparável de um processo mais amplo de modernização tecnológica e institucional envolvendo uma ambivalência considerável em relação à influência ocidental. Obras ecléticas como o Museu Hyokekan, de Katayama Toyu, na Tóquio de 1908 (que combinava o francês do século dezanove com o paladianismo inglês), se sobressaíram, em toda a sua autoconsciência angustiada e estrangeira, em um cenário em que edificações vernaculares e religiosas continuavam a serem construídas em estilos tradicionais e com trabalhos artesanais que remontavam há séculos. Até mesmo métodos importados de construção (especialmente aqueles que substituíam tijolos por madeira comum) eram às vezes vistos com suspeita. Em 1909, o arquiteto Chinto Itoh, que tinha mergulhado nos estilos antigos da Ásia Oriental, defendia que o Japão deveria se purificar, se livrar de imagens ocidentais nocivas e reavivar suas próprias tradições. Ele reivindicava que uma nova linguagem surgiria automaticamente assim que formas verdadeiramente nativas fossem cruzadas com métodos importados de construção. Um ano mais tarde, Yashukura Ohtsuka apresentou um argumento contrário, de que o Japão deveria aceitar os modelos visuais ocidentais, mas modificá-los às condições, artes e meios de construção locais. Ambos tinham essencialmente o mesmo objetivo: a criação de um estilo moderno especificamente japonês.

A própria arquitetura moderna ocidental deveu bastante à estética japonesa. Frank Lloyd Wright ha-

via se interessado pela disciplina do design japonês enquanto formava sua própria linguagem arquitetônica, mas seu Hotel Imperial em Tóquio de 1912–23 acabou sendo altamente ornado e maneirista. Apesar da influência clara dos protótipos japoneses, ele exerceu uma influência local limitada. Mesmo depois da conclusão do hotel, arquitetos japoneses “progressistas” estavam seguindo ansiosamente o Art Nouveau, duas décadas após ela ter sido descartada pela vanguarda européia. O Escritório Central do Telégrafo de Tóquio, de 1926, de Mamoru Yamada, ainda tinha um ar vagamente secessionista. Foi através de publicações como *International Architektur*, de Gropius, e *Deuvre Complète*, 1910–29, de Le Corbusier, e relatórios detalhados sobre tendências como De Stijl e Esprit Nouveau que a arquitetura moderna ocidental se tornou gradualmente conhecida no Japão. Estrangeiros como Bruno Taut apontaram afinidades entre a simplicidade modular das formas nativas e o reducionismo do projeto moderno.

Em meados da década de 1930, o embrião de um movimento moderno japonês existia, e não era apenas uma cópia das manifestações ocidentais iniciais. No seu projeto para a Casa Okada e jardins de 1933, por exemplo, Sutei Horiguchi mesclou os planos finos da nova arquitetura com as características tradicionais de leveza e imaterialidade. O jardim, com seus leves desníveis e espelhos de água retangulares continuando os padrões e as dimensões dos tatames de palha no interior, se relacionava tanto com exemplos históricos, como a plataforma para ver a lua da Vila Imperial Katsura, quanto com a arte moderna abstrata. O Pavilhão Japonês na Exposição Internacional de Paris de 1937, projetado por Junzo Sakakura, voltou a expor a estrutura de aço leve (que Sert tinha identificado como uma norma “universal”) de maneira que remetia à modulação, às proporções e à delicada carpintaria da tradicional construção japonesa. Sakakura e Kunio Mayekawa haviam trabalhado no ateliê de Le Corbusier no final da década de 1920 e levado para casa uma compreensão dos princípios ordenadores em vez de apenas os efeitos superficiais. Eles ajudaram a estabelecer o suporte intelectual para uma arquitetura moderna distintamente japonesa, mas seus esforços foram minados severamente pelo surgimento de um nacionalismo extremo (que ironicamente, se voltou para modelos clássicos ocidentais) e depois pela eclosão da guerra.

Entre os arquitetos estrangeiros interessados em uma síntese “Oriente-Occidente” estava Antonin Ray-



mond, um tcheco-americano que ajudou a supervisionar o Hotel Imperial e que estabeleceu seu escritório no Japão em 1920. A sua casa pessoal em Tóquio, de 1924, lembrava a geometria do Templo Unitário de Wright, enquanto os espaços interiores e detalhes misturavam o imaginário mecanicista a sutilezas japonesas, especialmente nas divisórias e treliças. No início da década de 1930, Raymond se voltou para uma expressão direta da estrutura de concreto (de uma forma que lembrava Perret e as obras locais em madeira) em sua busca por uma síntese válida do Oriente-Occidente moderno. Algo do gênero foi alcançado na Residência Fukui na Baía de Atami em 1935. Em 1936, Raymond começou a trabalhar no “Dormitório Golconde”, no Retiro Aurobindo na colônia francesa de Pondicherry, no sul da Índia. Neste caso, ele ajustou um vocabulário moderno às condições tropicais. A obra tinha uma estrutura de concreto armado, e a “fachada livre” foi interpretada como um anteparo contínuo de brises reguláveis, uma imagem de abstração vibrante, mas tranqüila. A cobertura foi construída como uma casca dupla de concreto para isolamento térmico, e as divisões internas foram feitas com gelsias de madeira para permitir a circulação do ar. Além da idéia básica de uma membrana climática ajustável às condições tropicais, o Dormitório Golconde possuía uma tranqüilidade inspiradora e realçada por uma luz interior suave, uma mistura de materiais direta, mas sutil, e uma conexão vital com os ritmos diários e sazonais da natureza. Raymond declarou modestamente que um arquiteto deveria “lidar diretamente com as condições provenientes do próprio trabalho e de sua localização”.

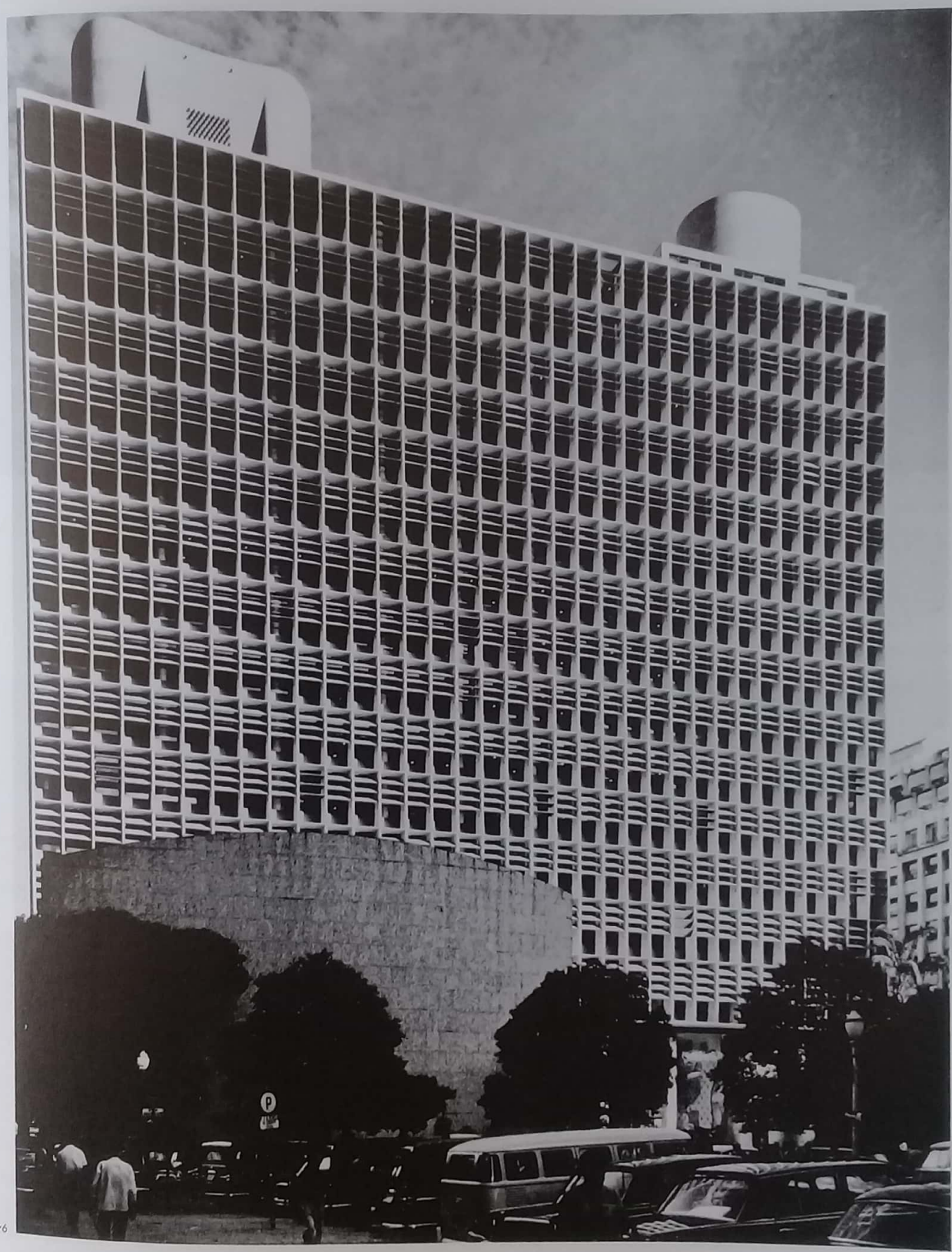
As implicações culturais mais amplas de um “modernismo tropical” foram desenvolvidas em países como o Brasil, onde um ideal de progresso nacional foi combinado com uma busca por “origens nacionais” não copiando o passado, mas revigorando padrões espaciais básicos adequados ao clima quente e à paisagem suntuosa. A idéia de que o Brasil deveria expurgar as formas “estrangeiras” importadas no século dezenove ganhou impulso na década de 1920, especialmente nos escritos de Gilberto Freyre, que defendia uma expressão artística “brasileira” autêntica e baseada no entendimento total dos aspectos tangíveis e intangíveis de um estilo de vida nacional. Desnecessário dizer que muito disso era mítico, mas é no mito que o significado arquitetônico baseia-se em parte.



Embora as primeiras tentativas rumo à arquitetura moderna tenham sido feitas na década de 1920, o evento decisivo no que diz respeito ao futuro do modernismo brasileiro foi a reversão da decisão inicial do júri que dera o contrato do Ministério da Educação no Rio de Janeiro para arquitetos tradicionalistas. Esta iniciativa foi tomada pelo próprio Ministro da Educação (Gustavo Capanema) em 1936. Em vez disso, ele desviou essa tarefa crucial, que simbolizava a orientação da nação após a revolução de 1930, para uma equipe de arquitetos modernos que incluía Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira e Affonso Eduardo Reidy. Estes, por sua vez, convidaram Le Corbusier para ser o arquiteto consultor. A obra resultante foi uma das tentativas mais antigas de prover um arranha-céu prismático totalmente envidraçado com um anteparo protetor de *brises-soleil*. Na prática, o Ministério foi uma demonstração do modo como uma estrutura de concreto poderia ser transformada em uma grelha com ventilação natural: as janelas foram feitas para serem reguláveis à mão e a planta livre usou divisórias que não alcançavam os tetos. Mas também foi uma afirmação dos materiais locais e da arte brasileira moderna. Paredes sólidas e chãos foram revestidos de granito nacional ou azulejos faiança no estilo português, enquanto as curvas complexas incorporavam um ritmo sensual e refletiam a exuberância do Barroco brasileiro do século dezoito. Os pilotis que sustentavam a superestrutura no espaço chegavam a dez metros de altura, permitindo que o ar passasse por baixo do edifício e enquadrando vistas do paisagismo

475 Antonin Raymond,  
"Dormitório Galconde",  
Aurabindo Ashram,  
Pondicherry, 1936-48

476 Lúcio Costa, Oscar  
Niemeier e outros (com  
Le Corbusier), Ministério  
da Educação, Rio de  
Janeiro, 1936-45

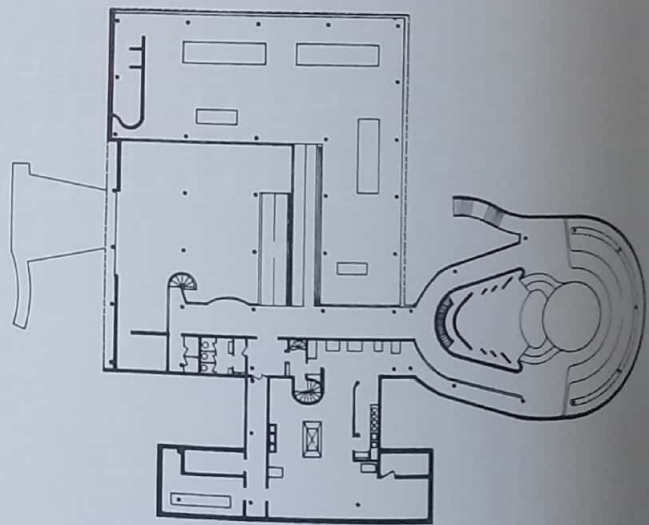


476



tropical projetado por Roberto Burle Marx em um estilo que misturava abstração biomórfica e uma variedade de plantas nativas.

A arquitetura moderna brasileira das duas décadas seguintes expandiu este repertório formal e metafórico. Oscar Niemeyer assumiu o princípio da planta livre e o empregou com vivacidade inigualável, até mesmo explodindo as curvas além dos limites do edifício como rampas dinâmicas, marquises em balanço, divisões convexas e côncavas. O Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939 (projetado por Niemeyer com Lúcio Costa e Paul Wiener) era uma caixa perfurada e elevada por pilotis, com uma rampa de acesso curva e transições fluidas de uma parte à próxima. O Cassino de Niemeyer em Pampulha, em 1942–43, traduziu a idéia de movimento seqüencial em uma série de piruetas sintonizadas com a função “do estilo de vida luxuoso e extravagante” da edificação. Enquanto as partes externas eram sóbrias e revestidas de granito juparaná e travertino, as partes internas eram delicadas e luxuosas, acabadas com vidro colorido, cetim e azulejos. As rampas e os níveis giravam através da estrutura até as roletas, pista de dança e bares. Um caráter levemente teatral foi realçado pela maneira em que as curvas eram usadas para diferenciar as rotas dos apostadores daquelas dos funcionários. A Igreja da Pampulha (1943), também projetada por Niemeyer, tinha esbeltas cascas para-

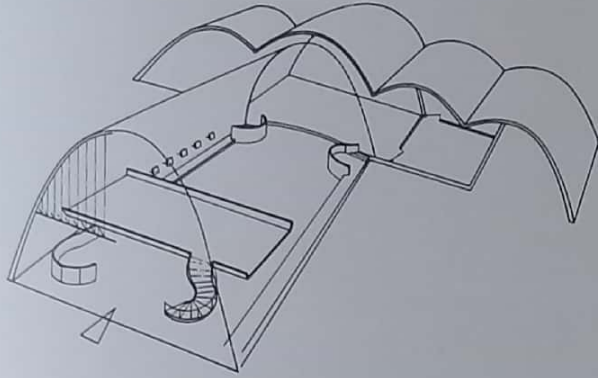


477 Oscar Niemeyer,  
Cassino da Pampulha  
(atualmente, Museu  
de Arte da Pampulha),  
Pampulha, Minas Gerais

478 Cassino da  
Pampulha, planta-baixa

479 Oscar Niemeyer,  
Igreja de São Francisco  
de Assis, Pampulha,  
Minas Gerais, 1943,  
desenho axonométrico

480 Igreja de São  
Francisco de Assis



bólicas e mosaicos coloridos brilhantes. De um modo que refletia a reação poética de Le Corbusier à paisagem brasileira e à vista aérea dos rios (“a lei da sinuosidade”), Niemeyer declarou sua paixão pelas formas sinuosas e orgânicas:

“Ângulos retos criados pelo homem, duros e inflexíveis, não me atraem. O que chama minha atenção são as curvas sensuais, livres; curvas que encontro nas montanhas do meu país, na sinuosidade dos seus rios, nas nuvens do céu e nas ondas do mar. Todo o universo é feito de curvas...”

No Brasil, a arquitetura moderna foi adotada pelo governo para simbolizar políticas “progressistas” de centralização e industrialização, e também para refletir uma preocupação antiga com os modelos “universalizantes” de cultura, derivados do Iluminismo Europeu. Algo semelhante ocorreu com a arquitetura moderna do México, embora a sua introdução precise ser entendida no contexto da revolução de 1910 e da rejeição decorrente dos modelos culturais estrangeiros “impostos”, como aqueles da Belle Époque francesa. O México possuía uma vanguarda ativa nas outras artes nas décadas de 1920 e 1930, bem representada pelas obras dos pintores “muralistas”. Especialmente, Diego



Rivera associava uma visão marxista de emancipação e harmonia com a natureza a uma evocação das supostas "Idades de Ouro" anteriores à chegada do colonialismo. A absorção gradual e quase inconsciente das continuidades profundamente arraigadas nas mentes das gerações seguintes dos arquitetos modernos mexicanos pode ser entendida à luz de uma mitologia nacional "inclusiva", unindo cidade e país, novo e velho, internacional e nativo.

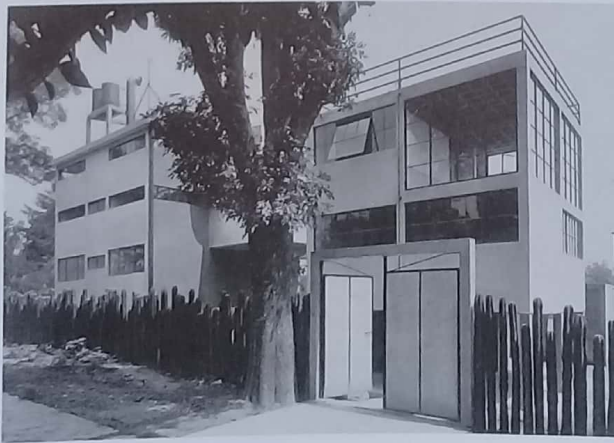
O papel de pai da arquitetura moderna mexicana coube a José Villagran Garcia, nascido em 1901, e cuja visão misturava funcionalismo com um interesse em arte abstrata moderna e teorias da percepção. Villagran era professor, além de arquiteto praticante, e ajudou a formar o ponto de vista da próxima geração, incluindo de figuras como Mario Pani ou Enrique Del Moral, que chegariam à notoriedade alguns anos depois da Segunda Guerra Mundial (Capítulo 27). O Instituto de Higiene de Popotla, de 1925, de Villagran, era um edifício utilitário direto, enquanto seus projetos escolares da década de 1930, fizeram uso extensivo da fabricação padronizada. Entre seus alunos mais brilhantes estava Juan O'Gorman, cujo estúdio para Diego Rivera, de 1929–30, foi inspirado no Ateliê Ozenfant de Le Corbusier e em fontes Construtivistas russas, porém possuía uma vitalidade crua própria, com seus volumes estruturais quase exagerados, cores arrojadas, clarabóias industriais e escadas espirais de concreto.

Enquanto a arquitetura moderna era absorvida pelo programa nacional de modernização na década

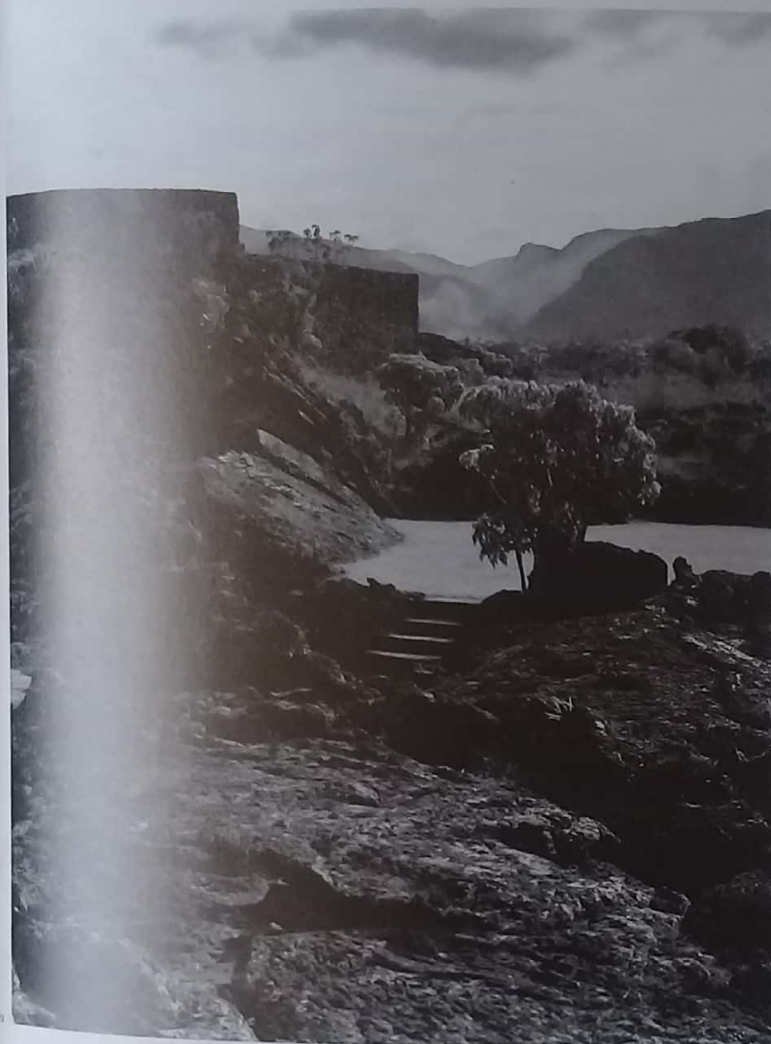
de 1930, e conseqüentemente usada como instrumento de planejamento social na construção de clínicas, moradias e escolas, ela também desempenhou um papel de revelar novas percepções de vernáculo e tradições pré-colombianas. Aqui, uma das figuras-chave foi Luis Barragán, que era mais atraído pelos aspectos poéticos e espirituais do modernismo do que por seus aspectos técnicos e funcionalistas. As primeiras casas projetadas por ele no final da década de 1920 em Guadalajara, sua cidade natal, foram inspiradas em fontes andaluzas e marroquinas, e construídas ao redor de pátios em estilo neocolonial. Aos poucos, Barragán assimilou os ensinamentos da arquitetura moderna (especialmente de Le Corbusier e Mies van der Rohe), o que lhe permitiu fazer uma simplificação radical do seu vocabulário. Sua obra na Cidade do México, executada de meados a fins da década de 1930, pertencia claramente ao Estilo Internacional, mas ele logo ultrapassou este vocabulário escasso e planar em direção a uma arquitetura de maior peso visual, textura e presença emocional, epitomizada nos seus projetos de paisagismo do El Pedregal, ao sul da Cidade do México, na metade da década de 1940. Aqui, Barragán criou uma arquitetura de planos retangulares abstratos, paredes de rocha vulcânica e espelhos de água sucessivos, que reuniu uma percepção moderna de espaço com uma metamorfose de tipos mexicanos tão recorrentes como a sala ao ar livre, a plataforma e o interior secreto. A abstração moderna deu a Barragán meios para reinterpretar memórias pessoais e investigar o passado em vários níveis.

481 Juan O'Gorman, casas-estúdio em San Angel, Cidade do México, 1929–30, esquerda, vista dos fundos do estúdio para Diego Rivera; direita, estúdio para Frida Kahlo

482 Luis Barragán, paisagismo em El Pedregal, Cidade do México, 1945–50



481



Em contraste com a lenda de um Estilo Internacional uno, uniforme e inevitável, o cenário que surgiu na década de 1930 foi de disseminação, no qual os paradigmas recém criados e que tinham uma aura de modernidade e universalidade eram simultaneamente estendidos e criticados, e nos quais usos e significados novos foram encontrados para gerar idéias e princípios gerais. Ainda que a nova arquitetura tenha encontrado oposição e rejeição violenta em alguns redutos, em outros lugares ela foi bem-vinda e adotada como uma base apropriada para expressão cultural. Às vezes os clichês do modernismo eram absorvidos em certos lugares pelos usos comuns do vernacular urbano. Embora as soluções prototípicas para moradia tenham recebido várias interpretações regionais para clima quente e frio, as plantas grandiosas e utópicas para as cidades novas ficaram no papel, e teriam que esperar pelo surgimento da Índia pós-colonial ou do Brasil pós-guerra para serem realizados. Na escala da edificação ou do paisagismo individual, várias obras de grande força foram alcançadas, o que despertou mitos sociais mal dissimulados. Basta lembrar as formas persistentes e os significados múltiplos de construções como Taliesin Oeste, de Wright, o Pavilhão Suíço, de Le Corbusier, a Vila Mairea, de Aalto, o Crematório do Bosque, de Asplund, ou o Hospital do Monte Scopus, de Mendelsohn, para percebermos que a década de 1930 teve sua cota de obras eternas.

Quando a Primeira Guerra Mundial estourou, em 1914, a fase pioneira da arquitetura moderna tinha pertencido, principalmente, a várias cidades e centros industriais europeus e norte-americanos. No tumulto da década de 1920, o modernismo cristalizou suas formas básicas, ampliou sua diversidade funcional e geográfica, e serviu a uma variedade de visões sociais e projetos ideológicos para a renovação de um amplo espectro político. Gradualmente, símbolos e estilos iniciais perderam força à medida que as novas formas tomaram seus lugares. Na década de 1930, a expansão, ampliação e diversificação continuaram, enquanto se faziam conexões com outras tradições – recentes ou antigas – e lugares distantes eram alcançados, como a África e a Ásia, a América Latina e o Oriente Médio. Apesar dos obstáculos da reação política e do tradicionalismo, a arquitetura moderna se estabeleceu com amplos alicerces. De fato, esta era uma nova tradição com muitas correntes intelectuais e territoriais que continuaria a ser desenvolvida e transformada no mundo pós-guerra.