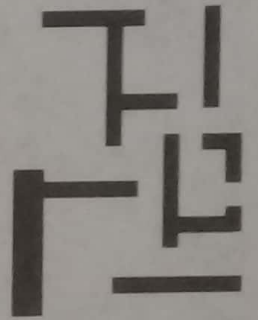


william j. r. curtis

arquitectura
moderna

desde
1900

T





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

3 a busca por novas formas e o problema do ornamento

"... toda a base das visões sobre arquitetura que hoje prevalecem deve ser substituídas pelo reconhecimento de que o único ponto de partida possível para nossa criação artística é a vida moderna."

Otto Wagner, 1895

Há um antigo debate na história da arquitetura quanto à primazia relativa de invenções formais e estruturais. De um lado estão aqueles que vêem grandes revoluções no estilo como resultado de novos materiais ou métodos de construção; de outro, há aqueles que argumentam que as mudanças nas visões de mundo ou nas intenções estéticas adaptam as técnicas a seus objetivos de expressão. Quando se trata da emergência da arquitetura moderna, ambas as posições são verdadeiras, embora o capítulo anterior deva bastar como advertência contra o determinismo. A trama de ferro ou aço e os programas de necessidades comerciais sugeriram algumas direções, mas também foi devido à existência de arquitetos que conseguiram ver esses dados brutos como relevantes na busca pela nova arquitetura que a Escola de Chicago alcançou seus resultados. Também não devemos esquecer que dois dos maiores trabalhos do período, a Marshall Field Store e o Edifício Monadnock, foram executados com meios estruturais relativamente conservadores.

As condições econômicas e culturais que permitiram que tudo isso ocorresse no Meio-Oeste norte-americano não encontraram um equivalente direto na Europa, mas havia algumas áreas de sobreposição. Os estágios pioneiros da arquitetura moderna tomaram diversos caminhos, mas todos eles dividiram uma repulsa a usos arbitrários e pobres do passado e a formas culturais mortas. Já em 1873, Friedrich Nietzsche havia escrito um ensaio, "O Uso e Abuso da História", sobre a necessidade da Europa de se livrar de sua bagagem histórica e de liberar um potencial interior reprimido. Por volta da virada do século, repetidas vezes encontramos o tema da renovação após um período de suposta corrupção e decadência; repetidas vezes se ouve o grito de ordem de que um homem novo e moderno está surgindo, cujo caráter é melhor intuído por um vanguardista. Assim, ao reunir os fragmentos do mundo arquitetônico anterior à Primeira Guerra Mundial em um panorama maior, é essencial equilibrar os contextos locais e as intenções individuais com suas contribuições separadas para uma nova tradição. Aqui temos que lidar não com um único caminho revolucionário, mas com as bases experimentais rumo a certo consenso posterior.

Uma vez que a ênfase é nas formas e não apenas nas idéias e técnicas, agora parece razoável nos concentrarmos no Art Nouveau, e, portanto, concordar com a avaliação de Henry-Russel Hitchcock de que "ele ofereceu o primeiro programa internacional para

37 Charles Rennie Mackintosh, Glasgow School of Art, 1897-1909, ala da biblioteca, c. 1980

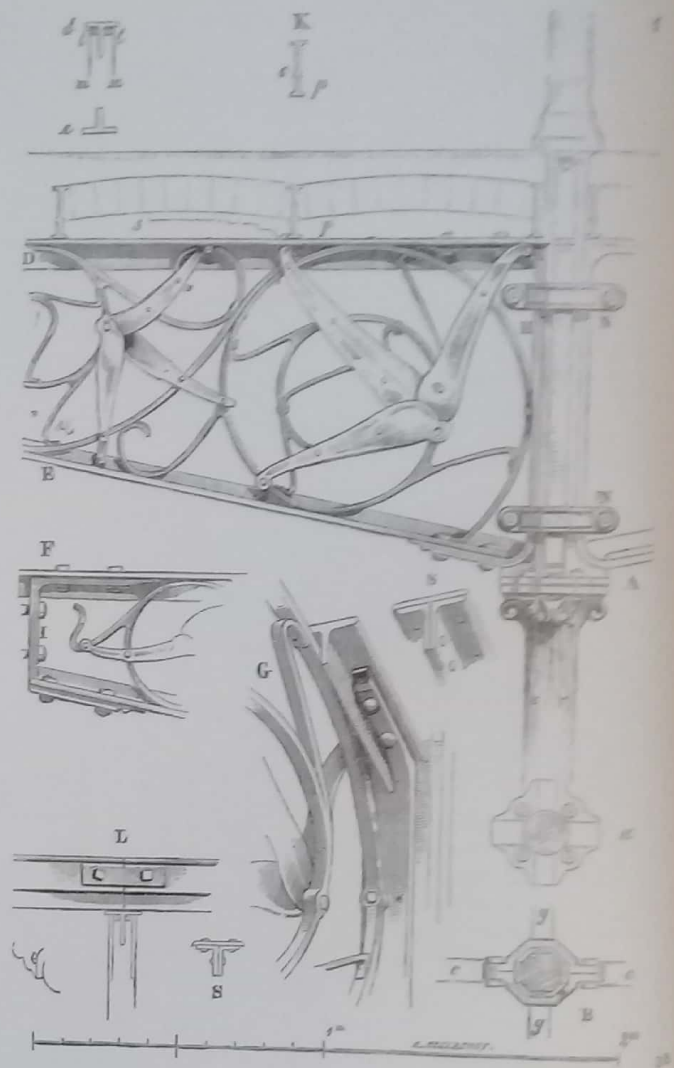
uma renovação básica que o século dezenove realmente conseguiu realizar” e que “o Art Nouveau foi, na verdade, o primeiro estágio da arquitetura moderna na Europa, se entendermos que arquitetura moderna implica primeiramente a rejeição absoluta do historicismo”. Mas se os artistas do Art Nouveau rejeitavam o historicismo, eles não conseguiam rejeitar completamente a tradição, pois até mesmo o criador envolvido na produção de novas formas irá se basear, em certo nível, em velhas formas. Na verdade, o que geralmente se busca dizer com a afirmação de que tal movimento é “novo” é que ele trocou sua fidelidade de tradições mais recentes e próximas por outras mais remotas no espaço ou tempo.

Ainda assim, é possível distinguir entre as inovações que ampliam as premissas de uma tradição preexistente e rupturas mais dramáticas. O Art Nouveau foi desse segundo tipo, e incorporou uma forte reação contra o Classicismo Beaux-Arts amplamente praticado nas décadas de 1870 e 1880. Em vez de uma monumentalidade ponderada, ele propunha invenções inovadoras, que exploravam a leveza e delicadeza permitidas pela construção em metal e vidro e se inspiravam na natureza. Como tal, foi um grande passo em direção à emancipação intelectual e estilística da arquitetura moderna. No entanto, o percurso das abstrações curvilíneas e esbeltas formas vegetais do Art Nouveau até as geometrias retangulares brancas e desornamentadas da década de 1920 não foi simples nem direto.

Na arquitetura, a fase mais criativa do Art Nouveau foi de 1893 até aproximadamente 1905 – pouco mais do que uma década. Não há consenso na datação dos primórdios do estilo. Talvez se possa dizer que ele surgiu nas artes gráficas e decorativas. Pevsner defendeu que seu começo foi no início da década de 1880, na Inglaterra.

“Se a longa e sensível curva que nos lembra o caule do lírio, a antena de um inseto, o filamento de um botão de flor ou, eventualmente, uma chama esbelta, uma curva ondulante, fluindo e interagindo com as demais, brotando dos cantos e cobrindo assimetricamente todas as superfícies disponíveis, pode ser considerada como um *leit-motif* do Art Nouveau, então se pode dizer que a primeira obra do Art Nouveau remonta à capa de Arthur H. Mackmurdo para seu livro sobre as igrejas urbanas de Wren, publicado em 1883.”

É claro que isso podia ser dito analisando-se em retrospecto: o desenho de Mackmurdo seria desconsiderado como um pequeno incidente inspirado em certos arabescos dos pré-rafaelitas, nos padrões lineares de William Blake e na fascinação de John Ruskin pelas



formas naturais, mas logo em seguida houve uma maior aceitação das qualidades formais citadas por Pevsner. Há poucas evidências de que o desenho de Mackmurdo tenha sido o começo de uma seqüência. Na verdade, ele foi uma manifestação primitiva de uma maior mudança de sensibilidade que ocorreu nos anos 1880, também experimentada por exemplos tão diversos como os projetos ornamentais de Louis Sullivan, Antoni Gaudí e William Burges, os desenhos melancólicos e eróticos de Aubrey Beardsley, e as pinturas simbolistas de Paul Gauguin e Maurice Denis. Uma consolidação do novo estilo ocorreu apenas a partir de 1890, especialmente em Bruxelas, com a obra de Fernand Khnopff, Jan Toorop e um grupo de pintores conhecidos como “Les Vingt”, e com a arquitetura de Vitor Horta, que parecia ser um equivalente tridimensional da criatividade linear bidimensional dos pintores.

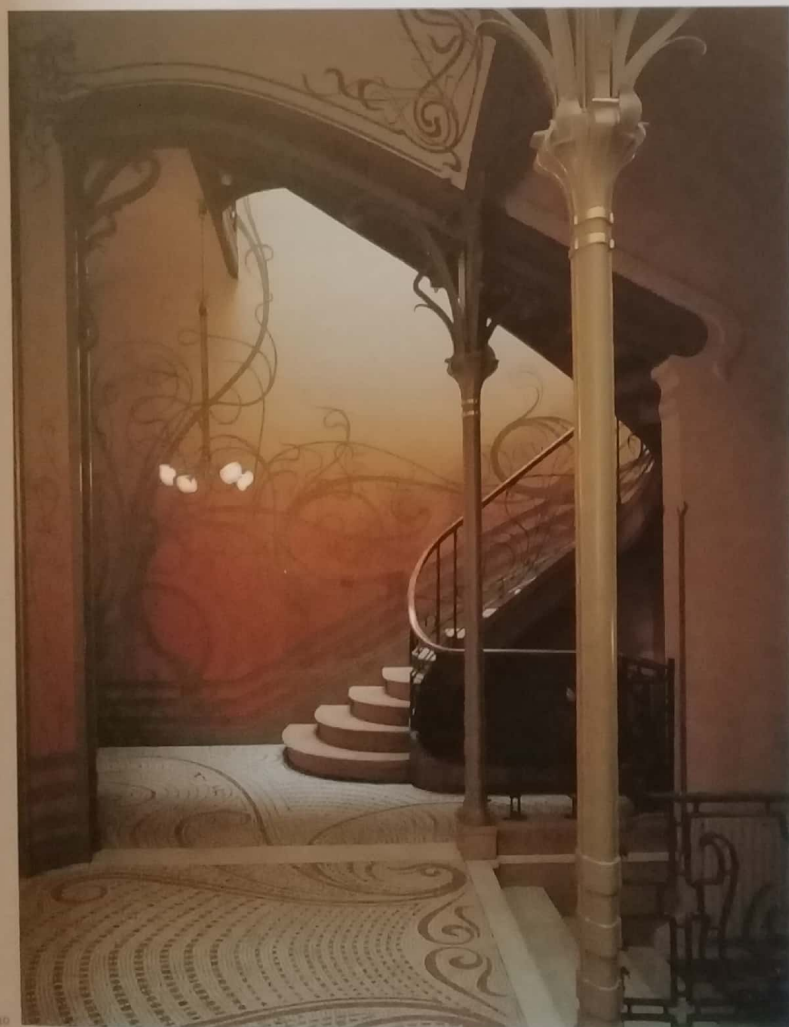
38 Eugène Viollet-le-Duc, proposta para uma misula em ferro batido, de *Entretiens sur l'architecture*, 1863-72

39 Aubrey Beardsley, *Toilet of Salome II*, 1894. Desenho, 22,2 x 16cm (8 3/4 x 6 1/4 pol.) British Museum, Londres

40 Vitor Horta, Hotel Tassel, Bruxelas, 1892-3



39



40

O avanço de Horta é tão revolucionário, visto em retrospecto, que chega a ser irritante o fato de que se saiba tão pouco sobre seus trabalhos anteriores. Ele nasceu em 1862 em Ghent, estudou arte e arquitetura na faculdade local, trabalhou no ateliê de um arquiteto chamado Jules Debuysson, em Paris, entrou na École des Beaux-Arts em Bruxelas, e então se tornou desenhista para um arquiteto neoclássico de menor importância, Alphonse Balat. Em meados da década de 1880, projetou algumas casas sem grande importância em Bruxelas. Depois, temos o Hotel Tassel, de 1892-3, uma obra de absoluta segurança, notável por sua síntese de arquitetura com artes decorativas e sua declaração de novos princípios formais.

Esses são evidentes não na fachada, um tanto desinteressante, com seu volume central rebaixado, seu uso contido de cantaria e sua introdução discreta de uma viga de ferro aparente, mas sim no amplo espaço da escadaria. As principais inovações estão na grande expressividade dos elementos de metal e nos ornamentos em forma de cachos (*tendrils*), que transformam gradualmente as formas vegetais em balaústres, papel de parede e mosaicos do piso. A ênfase no uso direto de um material moderno, e mesmo a inspiração nas formas naturais para os ornamentos em metal, lembram as experiências de Viollet-le-Duc com ferro, enquanto a expressividade da sensação de crescimento e tensão trazem à nossa mente a “empatia” e a fascinação com analogias orgânicas da época. Evidentemente, Horta conhecia os papéis de parede de C.F.A. Voysey e talvez até mesmo a *Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones; de qualquer forma, ele tinha a sensibilidade de combinar formas naturais com o propositalmente exótico e inovador. Assim, a primeira afirmação madura do novo estilo foi uma síntese da inspiração formal do movimento inglês Artes e Ofícios com a ênfase na estrutura do Racionalismo francês e com elementos abstraídos da natureza.

Horta levou seu estilo para diversos projetos de residências em Bruxelas na década de 1890. Eles evocavam sutilmente um mundo introspectivo, ao criar cenários para uma clientela urbana abastada do *fin-de-siècle*, que podia pagar pela indulgência de gostos exóticos e estéticas delicadas. O suporte de tais atmosferas era as escadarias espaçosas, as longas vistas internas através das salas de jantar e por cima dos jardins-de-inverno; os ricos contrastes com vitrais, estofamentos de seda, ouro, bronze, metais aparentes e formas vegetais de caráter vagamente decadente. Ainda assim, as



edificações de Horta jamais sucumbiram à mera teatralidade; havia sempre uma tensa ordem formal, e a seqüência de espaços dos saguões, subindo as escadas, ao longo dos corredores, era finamente orquestrada. No Hotel Solvay, de 1895–1900, seu estilo recentemente fundado foi desenvolvido com sucesso em todos os aspectos do projeto, inclusive no relacionamento de volumes internos com o tratamento da fachada, onde é apresentada uma ornamentação linear adequada.

Embora Horta sem dúvida tenha entendido o significado do estilo de vida de seus luxuosos clientes, suas preocupações sociais e o alcance de sua expressividade não se limitaram a essa classe. Isso fica claro no seu projeto para a Casa do Povo, de 1898–9, também em Bruxelas, construída como a sede do Partido Socialista Belga. O terreno era difícil, desenvolvendo-se em volta de um espaço urbano circular e, parcialmente, ao longo de duas ruas radiais. A fachada combinava curvas convexas com côncavas, e a entrada principal foi colocada em uma destas protuberâncias convexas mais curtas. A expressão visível do esqueleto de ferro tinha absolutamente o mesmo “radicalismo” dos projetos de seu contemporâneo Sullivan para arranha-céus

de Chicago (onde a estrutura em geral ficava embutida em um revestimento de alvenaria de pedras ou tijolos ou de placas de terracota). Em parte, esse tratamento era sem dúvida inspirado em estruturas de engenharia do século dezanove, como as estações ferroviárias e pavilhões de exibição, mas a escolha dos materiais e a ênfase na iluminação dos interiores, através de panos de vidros entre os elementos da estrutura, parecem ter tido também implicações morais relacionadas à instituição;

“... era um trabalho interessante, como vi imediatamente – construir um palácio que não era para ser um palácio, mas uma ‘casa’ cujo luxo seria a luz e o ar que há tanto tempo faltavam nas favelas da classe trabalhadora...”

A integração de materiais, estrutura e intenções de expressividade foi ainda mais bem-sucedida no interior, especialmente no auditório principal, no último pavimento da edificação, onde o telhado foi feito com uma espécie de sistema de peças de apoio de aço. As paredes laterais e a fenestração foram reduzidas a finas telas de fechamento, e o efeito do todo foi uma unidade orgânica, na qual a ornamentação e a ênfase visual

41 Vitor Horta. Casa do Fiovo, Bruxelas, 1896-9, auditório

42 Mobília desenhada por Henry van de Velde para sua própria casa em Uccle, perto de Bruxelas, 1895. O bordado na parede, Anjos em Guarda, também foi desenhado por Van de Velde em 1893

na estrutura real foram cuidadosamente sincronizadas. O teto era corrugado de forma engenhosa para controlar a reverberação, e uma galeria dupla ficava suspensa nas treliças e costumava conter a tubulação do sistema de aquecimento. Assim, apesar de seu caráter fantástico, esse "sótão" foi extremamente condicionado por requisitos práticos. Como o próprio arquiteto afirmou, citando um observador,

"Que fantástico é esse arquiteto – ele insiste em suas linhas alternadas e curvas – mas ele realmente é um 'mestre' delas... mas eu estou furioso: – Seu idiota, você não vê que tudo foi pensado em termos de arquitetura como construção, fiel ao programa de necessidades ao ponto do sacrifício!"

As experiências de Horta com ferro e aço continuaram em outro esquema de grande escala, também para Bruxelas, a loja de departamentos À l'Innovation, de 1901, onde esses materiais foram escolhidos pela capacidade de vencer grandes vãos internos e por permitir grandes aberturas. Mais uma vez, as considerações práticas foram transcendidas em uma composição de fachada, na qual delicadas telas e grandes chapas de vidro resultaram em uma imagem futurista de um tipo de edificação relativamente novo. Devemos nos voltar para Chicago para encontrar algum equivalente dessa sinceridade de expressão; provavelmente, para a obra de Sullivan (por exemplo, a Carson Pirie Scott Store, quase da mesma época). No entanto, no caso do exemplo europeu, não há a mesma sensação da trama como um produto normativo, quase vernacular, nem da disciplina clássica ordenadora. A edificação de Horta tem mais o aspecto de um gesto pessoal gratuito, é quase

um manifesto. Na Bélgica, pelo menos, o Art Nouveau podia ser percebido com uma invenção virtualmente nacional, senão flamenga, e, portanto, uma expressão cultural de independência em relação aos modelos da escola Beaux-Arts, que era francesa.

Horta continuou a trabalhar em Bruxelas por mais trinta anos, mas poucas vezes alcançou a juventude de seus primeiros experimentos. Outro artista belga a continuar a recém-fundada moda até uma boa parte do século vinte foi Henry van de Velde, que aparentemente tinha uma mente mais teórica do que Horta e que se voltou a uma gama maior de atividades. Filho de um farmacêutico da Antuérpia, Van de Velde se tornou pintor e foi muito influenciado pelos impressionistas, o imaginário social-realista de Millet e, em certo momento, pelas pinturas de Gauguin. Na década de 1890, seu interesse pelos trabalhos artesanais aumentou, sob o impacto das aulas teóricas de William Morris, e ele se devotou às artes aplicadas. Se Viollet-le-Duc foi importante a um ramo do Art Nouveau por ter encorajado a noção de um novo estilo com base na expressão e acentuação das possibilidades construtivas de novos materiais como o ferro, Morris foi crucial como outro precursor, por ter expressado o ideal da qualidade estética e moral de todos os objetos de uso diário. No devido tempo, os objetivos dos projetistas do Art Nouveau (algo que já quase podíamos sentir nas casas de Horta) seriam a "obra de arte total", na qual cada detalhe, até a última luminária, teria o mesmo caráter estético da edificação como um todo.

Em 1894-5, Van de Velde projetou uma casa para si próprio em Uccle, perto de Bruxelas, para a qual o mobiliário foi especialmente criado. O desenho de suas cadeiras manifestava um interesse em formas orgânicas e expressivas; as forças dinâmicas buscavam ressaltar as funções dos vários elementos, dando às cadeiras um caráter propositalmente vivo ou antropomórfico. Van de Velde fazia uma distinção entre ornamentação e ornamento, o primeiro sendo adicionado, o segundo sendo um meio de revelar com sinceridade as forças estruturais internas ou a identidade funcional da forma. Esse interesse na expressão franca da estrutura e da função levou-o, no seu interior para a Barbearia Haby, de Berlim (1901), a expor as tubulações para água e gás e dutos de eletricidade. Van de Velde admirava o que a máquina podia fazer com a produção em série, desde que o artesão que projetou o protótipo mantivesse um rígido controle de qualidade; ele achava que um elemento artístico subjetivo sempre deveria estar



presente, caso se desejasse evitar a banalidade. O crítico francês Edmond de Goncourt cunhou a expressão “estilo iatismo” ao analisar os projetos de Van de Velde quando foram expostos pela primeira vez em Paris. O próprio artista afirmou que seus meios eram:

“... os mesmos que aqueles usados nos estágios muito primitivos das artes e ofícios populares. É só porque entendo e admiro a simplicidade, coerência e beleza de como é construído um navio, uma arma de fogo, um carro ou um carrinho de mão, que minha obra consegue agradar os poucos racionalistas que restam... incondicionalmente e decididamente seguindo a lógica funcional de um artigo e sendo extremamente honesto quanto aos materiais empregados...”

Van de Velde era um socialista e esperava que a produção industrial em série de seus objetos talvez tornasse a qualidade visual disponível para as massas; ainda assim, suas afirmações de intenção arquitetônica permaneceram restritas a um refinado círculo de patrocinadores. No Teatro de Colônia, de 1914, ele tentou criar sua versão de prédio comunitário que celebrava valores sociais de aceitação ampla. Mas sua *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) ainda permaneceu como propriedade de uma elite culta.

O Art Nouveau não continuou para sempre como a criação arreada de uma vanguarda. Na verdade, o estilo rapidamente se popularizou no desenho gráfico e industrial, na vidraria, no mobiliário, na joalheria e até mesmo no vestuário. O avanço rápido de suas idéias foi encorajado pelo surgimento de periódicos como *The Studio*, que teve um grande impacto na moda, e pela postura comercial de homens como Samuel Bing, que abriu uma loja de arte moderna chamada Salon de l'Art Nouveau, na rue de Provence, em Paris, em 1895. Bing e o crítico de arte alemão Julius Meier-Graefe descobriram onde Van de Velde morava em Uccle e o convidaram para projetar alguns recintos da loja. A moda pegou rapidamente, e entre os influenciados estava Émile Gallé, o vidraceiro, e Hector Guimard, o arquiteto. Em Nova York, enquanto isso, L.C. Tiffany projetava com delicadas formas vegetais e ricos vitrais coloridos. Na verdade, ele havia chegado a tal expressão por conta própria, o que ajudava a corroborar a noção de que finalmente havia uma expressão verdadeira do espírito embaixador da nova era. O triunfo final do novo estilo sobre o gosto popular ficou evidente na Exposição de Paris de 1900, na qual o Art Nouveau, Jugendstil ou Style Liberty (seus vários nomes) foi dominante. Na virada do século, então, o Art Nouveau, embora tivesse começado na Bélgica como parte de uma agenda levemente nacionalista, já tinha caráter



internacional. Era percebido como uma saída da selva infinita de estilos ecléticos e como reflexão válida de mentalidades *fin-de-siècle* exóticas, um tanto escapistas e algo progressistas. Essa foi a forma como o crítico italiano Silvis Paoletti respondeu à Exposição de Turim:

“Para desbancar o implacável autoritarismo, a suntuosidade rígida e imperial, as exposições pesadas e sem decoração, temos refinamentos delicados e intimistas, nova liberdade de pensamento, o sutil entusiasmo por novas e contínuas sensações. Todas as atividades do homem são mais complexas, rápidas e intensas, e capturam novos prazeres, novos horizontes, novas alturas. E a arte tem novas aspirações, novas vozes, e brilha com uma luz muito nova.”

Ainda que um ideal do Art Nouveau fosse o interior perfeitamente trabalhado e unificado, o estilo também revelou possibilidade para usos muito mais amplos. As mais notáveis dessas aplicações talvez tenham sido os designs de Hector Grimard para o metrô de Paris, iniciados em 1900, nos quais formas inspiradas na natureza foram usadas para criar arcos e móveis urbanos de ferro, posteriormente produzidos em série a partir de moldes. Assim como Horta, Guimard tinha passado pela academia, tendo freqüentado a École des Beaux-Arts de Paris, de 1885 ao início da década de 1890. Na École des Arts Décoratifs, de 1882 a 1885, ele já havia se familiarizado com o Racionalismo Gótico de Viollet-le-Duc, que ele havia procurado reinterpretar de modo muito pessoal. Em 1898, escreveu que ele “havia apenas aplicado as teorias de Viollet-le-Duc sem estar fascinado pela Idade Média”. Outra influência-chave foi o movimento britânico Artes e Ofício,

43 Hector Guimard,
estação do metrô de
Paris, 1900

44 Hector Guimard,
sua própria casa e ateliê,
Paris, 1900-10

que Guimard estudou ao visitar Inglaterra e Escócia durante a década de 1890. Ele também visitou Horta, e isso foi um catalisador fundamental.

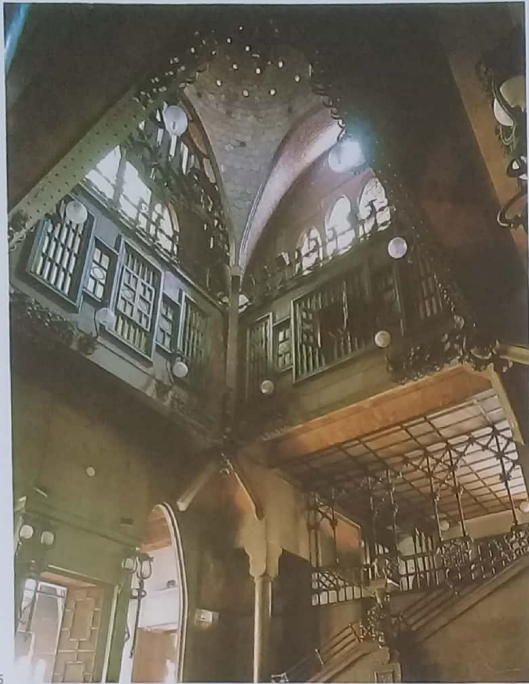
Guimard começou a experimentar o novo estilo em seu projeto de 1894-8 para um refinado edifício de apartamentos conhecido como Castel-Béranger, na rue la Fontaine, no recém criado décimo-sexto *arrondissement*. Aqui, apenas os detalhes e a ornamentação da entrada eram incidentes um pouco isolados do Art Nouveau em um projeto incongruente. Trabalhando uma década depois, em uma escala muito menor, em um projeto para sua própria casa e ateliê na vizinhança, Guimard conseguiu conferir a todo projeto o caráter das formas inchadas e arredondadas, típico de um crescimento natural, e modelar superfícies de tijolo e detalhes de ferro de tal forma que pareciam submetidos a um mesmo impulso estético. As plantas-baixas, com suas suaves relações entre formas ovais e diferentes eixos diagonais, sugerem que Guimard talvez tenha consultado as sofisticadas soluções para pequenos lotes urbanos dos *hôtels* parisienses do século dezoito; na verdade, a descontração e os rendilhados curvilíneos do Rococó também podem ter sido possíveis fontes do ornamento Art Nouveau.



Nas mãos de grandes talentos, o Art Nouveau foi muito mais do que uma mudança na roupagem da arquitetura, muito mais do que um novo sistema de decoração. Nas melhores obras de Horta, Guimard e Van de Velde, a própria anatomia e o caráter espacial da arquitetura foram fundamentalmente transformados. Suas formas costumavam ser extremamente limitadas pela disciplina formal e por uma tendência racionalista de expressar estrutura e material. Mais do que isso, cada artista tentou individualmente incorporar uma visão social e aperfeiçoar as instituições para as quais construiu.

Comentários semelhantes podem ser feitos sobre o arquiteto catalão Antoni Gaudí, cuja extrema originalidade e idiosincrasias o apresentam como afiliado apenas remoto dos ideais do Art Nouveau. Na verdade, temos que cuidar ao forçar uma abstração histórica muito exagerada: uma fase estilística na arquitetura é um tipo de base ampla de motivos, modos de expressão e temas comuns dos quais pode emergir uma grande variedade de estilos pessoais.

Gaudí nasceu em 1852 e faleceu em 1926. Seus primeiros trabalhos datam da década de 1870 e indicam sua reação contra a moda dominante no Segundo Império, tendendo ao Neo-Gótico. Ele era um ávido leitor das obras de Ruskin, e a inspiração de seus primeiros trabalhos foi claramente medieval, mas já então surgia aquela impressão de bizarro que caracterizaria seu estilo altamente pessoal após a virada do século. No Palau Güell, de 1885-9, os interiores foram transformados em espaços de caráter quase eclesiástico, enquanto as fachadas foram extremamente ornamentadas com artigos de ferro, antecedendo as experiências de Horta em alguns anos. Assim, o estilo de Gaudí, como o de Guimard, foi em parte uma abstração de formas medievais. Parecia elaborar uma distinção que Ruskin havia feito entre as peculiaridades estilísticas evidentes da arquitetura Gótica, que variaram consideravelmente de região para região e de período para período, e os princípios ordenadores mais profundos, que permaneceram mais consistentes de lugar para lugar ao longo do tempo. A transformação criativa desses protótipos foi motivada pelo imaginário privado de Gaudí e por sua obsessão em encontrar um verdadeiro estilo "regional" catalão. Na verdade, isso era considerado localmente como um estilo "nacional", pois setores da nova burguesia industrial entendiam que estava na hora da Catalunha recuperar sua antiga língua e cultura, como reação à hegemonia de Madri e do idioma castelhano.



45

Gaudí foi um entre diversos arquitetos (veja o Capítulo 8) preocupados em cristalizar tais aspirações culturais. No seu caso, era uma questão de entender os tipos de estruturas locais e as técnicas de construção com tijolo e cerâmica, mas também de reagir, de forma poética, para não dizer mística, ao hedonismo da paisagem e vegetação mediterrânea, bem como ao caráter marítimo e às tradições de Barcelona.

Em 1884, Gaudí foi contratado para continuar os projetos de Francisco del Villar para a igreja Sagrada Família, no subúrbio de Barcelona. A cripta seguia o projeto de Villar, inspirada em modelos góticos dos séculos treze e catorze. Os níveis visíveis mais baixos foram completados conforme o projeto de Gaudí em 1893, em um estilo gótico de transição. Subir pelos vários patamares da terminação do cruzamento é confrontar-se, pouco a pouco, com o desabrochar de um dos mais curiosos e originais arquitetos dos últimos duzentos anos. Elementos que sugerem uma leve afinidade com o Art Nouveau em determinado momento dão lugar a uma linguagem de extrema fantasia, evocando caules de plantas e anatomias fantásticas. Na verdade, essas formas surrealistas não eram completamente sem

precedentes, já que parece claro que Gaudí (que havia trabalhado por um curto período na África do Norte) conhecia as construções de barro dos bérberes, com suas inspirações em formas naturais, seu imaginário hermético e suas manifestações de crenças animistas. A Sagrada Família deve parte de sua presença e significado ao contraste entre sua geometria com diagonais agudas e os retângulos da malha urbana estabelecida pelo plano diretor de Ildefons Cerdà, de 1859, e ao modo pelo qual suas flechas pegam a energia da topografia irregular das colinas do interior, transmitindo-as em direção ao mar. Quando jovem, Gaudí havia trabalhado nos caminhos e nas grutas que levam à área sagrada de Montserrat, atrás de Barcelona, um local onde convergem lendas catalãs e católicas, e ele continuou assombrado pelos picos característicos daquela paisagem mítica.

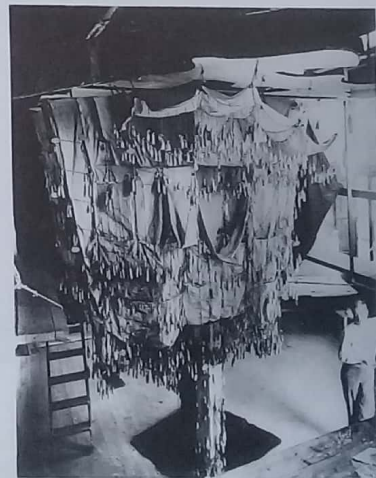
A riqueza da arte de Gaudí está na reconciliação do fantástico com o prático, do subjetivo com o científico, do espiritual com o material. Suas formas jamais eram arbitrarias, mas sim enraizadas em princípios estruturais e em um elaborado universo pessoal de significados sociais e emblemáticos. A estrutura da Sagrada Família e os projetos como aquele para a Capela da Colônia Güell (iniciado em 1898) baseavam-se na otimização de formas estruturais que levavam o arquiteto a variações da parábola. Assim, Gaudí foi muito mais do que um “racionalista”, o que sua obra poderia nos levar a crer sob uma análise superficial, e as seções da igreja podem ser comparadas não somente com aquelas das igrejas góticas, mas também com alguns desenhos de estruturas em esqueleto de Viollet-le-Duc. Ainda assim, tachar Gaudí de “racionalista” também não parece ser

45 Antoni Gaudí, Palau Güell, Barcelona, 1885-9, interior

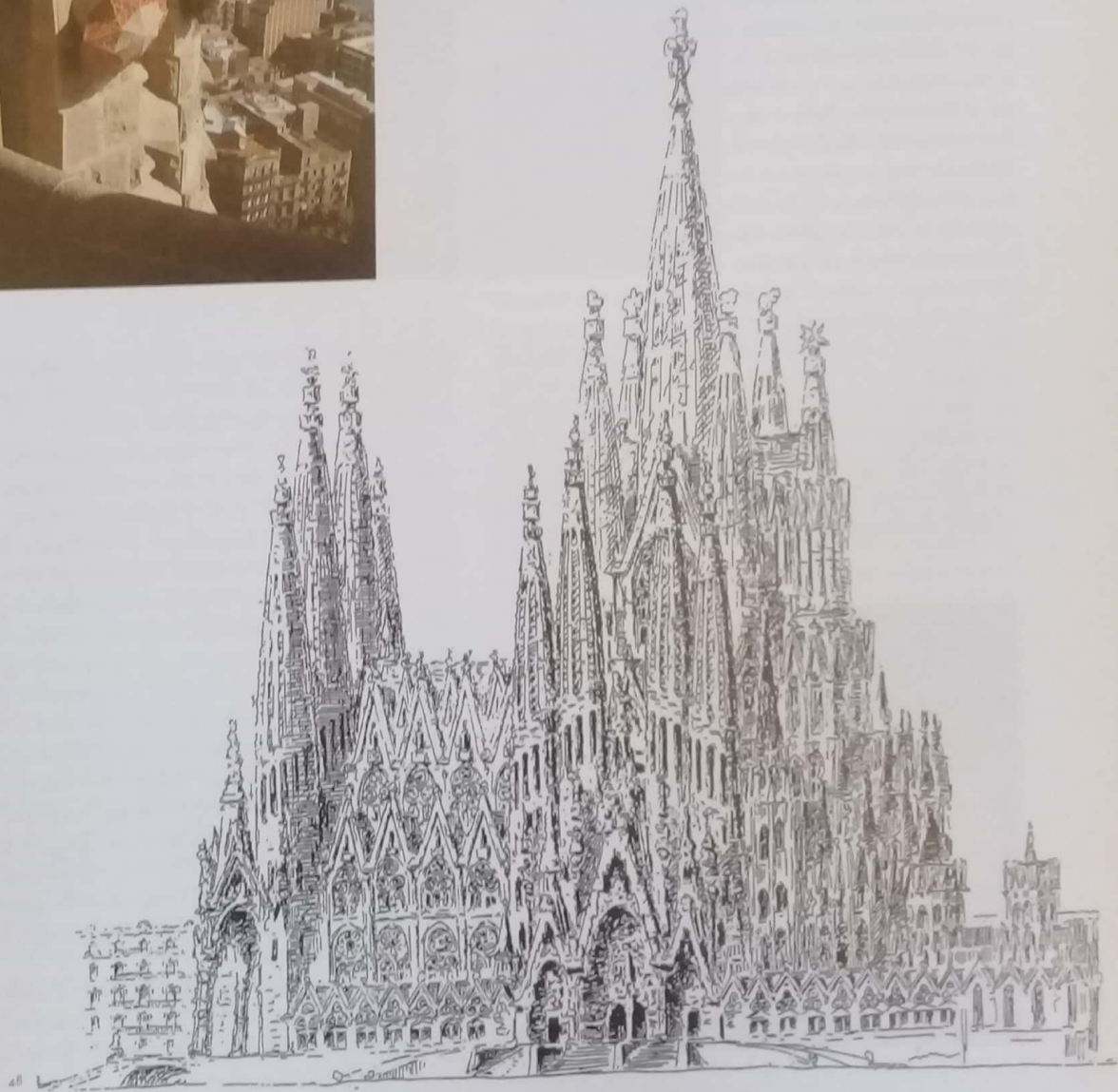
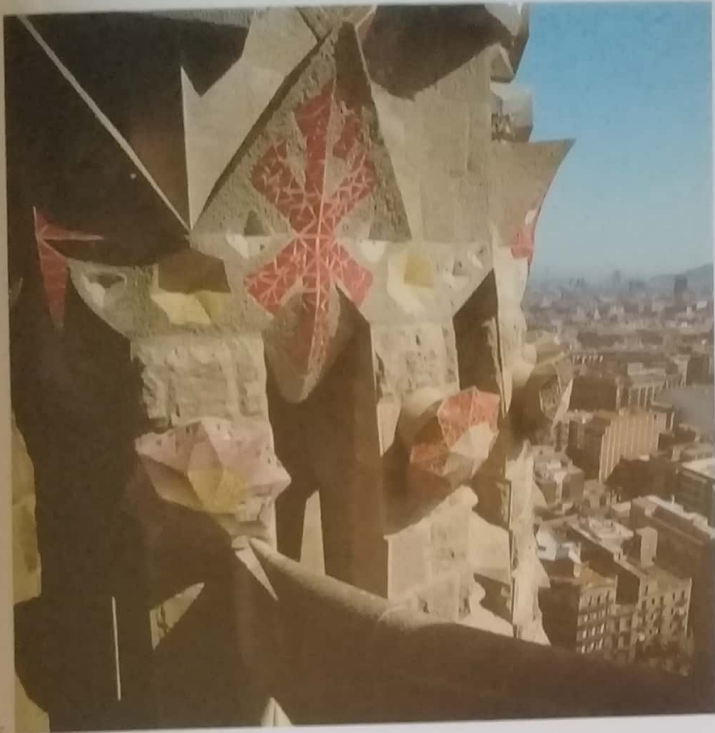
46 Antoni Gaudí, maquete em arame da estrutura da Capela da Colônia Güell, Barcelona, 1898-1900

47 Antoni Gaudí, Sagrada Família, Barcelona, 1884-presente

48 Sagrada Família, desenho da fachada da natividade, a partir de um esboço de Rubió, publicado em 1906

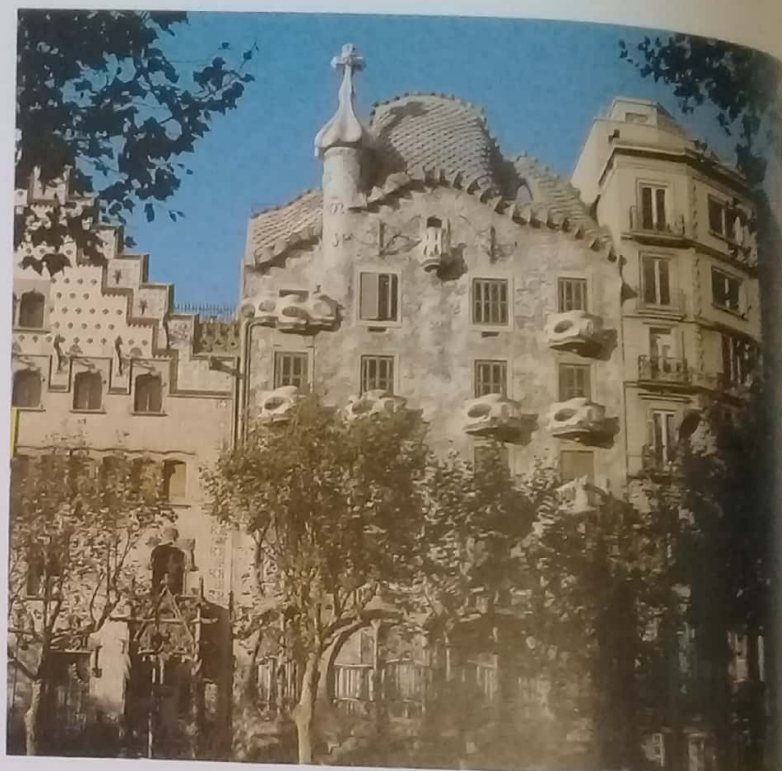


46



justo, pois ele era profundamente religioso e acreditava que as qualidades materiais da arquitetura devem ser a manifestação externa de sua ordem espiritual. Ele intuía a presença dessa ordem nas estruturas da natureza que sentia serem um reflexo direto da Mente Divina. As "leis" estruturais, então, não eram aquelas de uma física meramente materialista, mas eram provas da existência do Criador. A parábola, em particular, com sua bela economia, se tornou um emblema para o sacro.

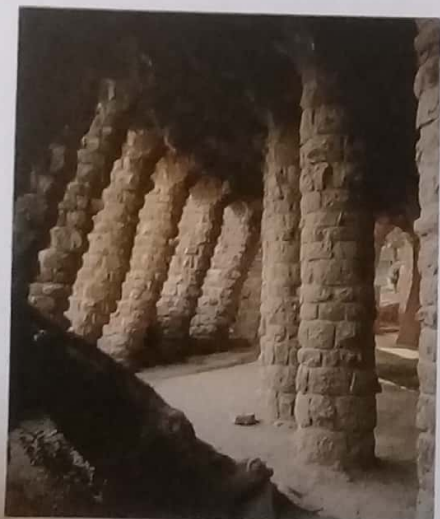
Assim, o vocabulário de Gaudí estava permeado por um sofisticado simbolismo, para o qual o historicismo gótico de sua juventude havia fornecido um ponto de partida útil e convencional. Seu panteísmo, como o de Ruskin, estendia-se às mínimas maravilhas minearológicas e às maiores maravilhas das forças naturais. Tais características da natureza eram abstraídas e expressas em um vocabulário carregado de metáforas e associações. Não é de se admirar que a geração dos surrealistas da década de 1920 (especialmente na figura de seu compatriota catalão Salvador Dalí) tenha sentido tamanha afinidade por sua obra. Afinal, no mais bizarro de Gaudí há uma sensação de contato com profundas forças físicas e padrões irracionais de pensamento criativo. Sua densa caligrafia era capaz de ter diversos significados simultâneos, como podemos observar nas complexas curvas em ferro do baldaquim de Gaudí sobre o principal altar da Catedral de Palma, em Maiorca, que teve suas formas ordenadas por um imaginário interno que unia associações com uma barraca, um navio e (talvez) uma coroa de espinhos. O "livro aberto" que está sobre essa armadura curva e linear e que sustenta luminárias com a forma de navios



também pode ser lido como se fosse uma vela de navio; o baldaquim como um todo é uma nave do tempo dos cruzados, um ícone do triunfo da Igreja.

O estilo tardio completamente pessoal de Gaudí surgiu pela primeira vez no projeto para o Parque Güell, executado entre 1900 e 1914. Bancos em forma de bestas, incrustados com fragmentos de azulejos coloridos, marcam as bordas dos terraços sobrepostos, oferecendo panoramas da cidade. Há grutas subterrâneas que nos lembram nossos pesadelos e sugerem clareiras escuras em uma floresta subterrânea, e degraus que escorrem como lava. O terraço principal é sustentado por um salão hipostilo de colunas de concreto ocas com drenos de água em seus eixos, enquanto botaréis curvos e texturizados com escamas sugerem formas retorcidas de árvores ou de alguma outra origem natural e foram inspirados nos arcobotantes góticos. Tanto a sinuosa paisagem do Parque Güell como as torres cravejadas da Sagrada Família nos dão a impressão de um mundo submarino de justaposições de coral que surgiu e secou com o recuo do oceano.

Os principais trabalhos seculares de Gaudí foram concebidos paralelamente ao parque, começando com a Casa Batlló, de 1904–7, uma reforma de um edifício



49

49 Antoni Gaudí,
Parque Güell, Barcelona,
1900-14, galeria
subterrânea com
bancos

50 Antoni Gaudí,
Casa Batlló, Barcelona,
1904-7

51 Antoni Gaudí,
Casa Milà, Barcelona,
1905-1910



de apartamentos. Aqui, um jogo virtual de identificação de analogias pode (e tem sido) feito. Assim, alguns críticos já enfatizaram as referências marítimas feitas a ondas, corais, ossos de peixes e mandíbulas escancaradas, enquanto outros comentaram que o telhado que lembra um dragão e seus possíveis significados religiosos seria uma alegoria do bem e do mal. Talvez nunca saibamos quais são as analogias que se aproximam mais das intenções de Gaudí, mas elas nos dão uma idéia do poderoso impacto que as formas do arquiteto têm sobre a imaginação.

Na Casa Milà, de 1905-10, a concepção plástica de curvas retorcidas foi usada não apenas na fachada, mas também na planta e nos espaços internos. A elevação está em movimento constante, com suas saliências profundas e superpostas. Mais uma vez, ondas e penhascos vêm à nossa mente (o prédio era conhecido na área como La Pedrera – a pedreira), mas é um naturalismo alcançado pela mais sofisticada ornamentação e cantaria. As criativas texturas das saliências dão a impressão de que tais formas surgiram ao longo dos anos através de um processo de erosão natural.

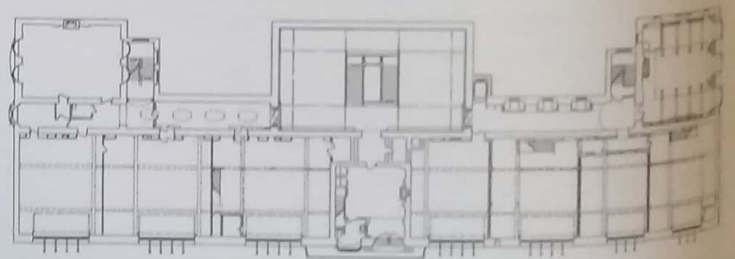
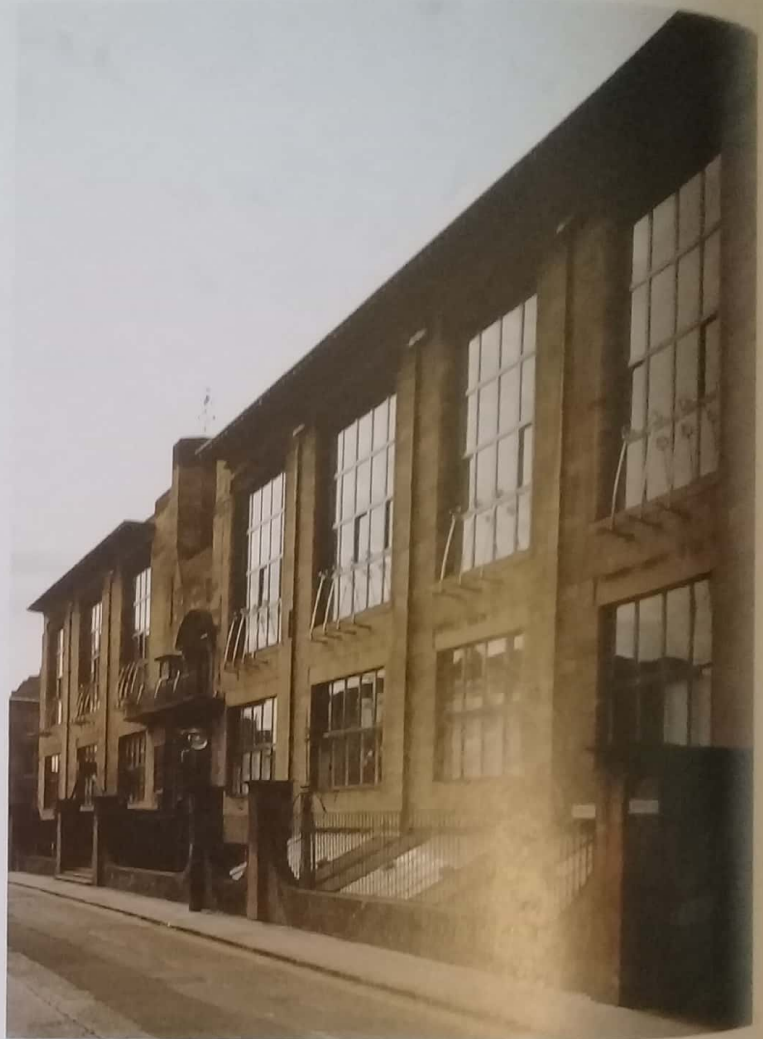
As edificações de Gaudí eram tão bizarras que eram inimitáveis, o que naturalmente inibiu a propagação

imediate de seu estilo na tradição local. Uma das reclamações feitas contra o Art Nouveau na primeira década desse século era que suas proposições se baseavam completamente em uma abordagem subjetiva, e que elas não eram suficientemente sintonizadas com o ideal de tipos de projeção para a produção padronizada em série. Essa crítica não era justa, pois, como foi mostrado, tanto Guimard e Van de Velde conseguiram produzir em série elementos padronizados com certa complexidade visual. Até mesmo algumas das seções estruturais mais complexas de Gaudí podiam ser executadas seguindo as técnicas normais catalãs de construção de abóbadas, usando-se azulejos cerâmicos sobrepostos. Além do mais, o Art Nouveau provou ser bem adequado a processos repetitivos de impressão para, por exemplo, cartazes, e se tornou uma espécie de estilo popular relacionado ao consumismo. Na virada do século, ele já estava difundido em muitos centros de províncias, o que contribuiu para suas variantes regionais. No entanto, havia certa resistência. Na Inglaterra, por exemplo, era visto com reservas, como uma fuga astuciosa e decadente dos objetivos sóbrios do movimento Artes e Ofícios. Já na Escócia, um estilo extremamente criativo e relacionado com o Art Nouveau foi criado

por um outro indivíduo que não pode ser categorizado, o arquiteto Charles Rennie Mackintosh, de Glasgow.

Mackintosh é importante nessa conjuntura não somente pela força criativa de seus projetos próprios, em particular a Glasgow School of Art, de 1897–1909, mas porque sua obra marcava o caminho além do Art Nouveau e em direção a uma forma mais sóbria de expressão, na qual se enfatizavam amplos arranjos de volumes simples e seqüências de espaços dinâmicos. Seu estilo surgiu de forma independente do estilo de Horta, mas tinha inspirações e preocupações um pouco parecidas, e apareceu pela primeira vez na sua decoração para vários “salões de chá” de Miss Kate Cransto em Glasgow, entre 1897 e 1898. Esses projetos eram lineares, abstratos e altamente carregados de referências celtas e simbolismos gaélicos; não é surpresa descobrir que inventaram o termo “Escola Mal-Assombrada” para caracterizar Mackintosh e seu círculo (incluindo sua esposa). Em 1897, ele venceu o concurso para o projeto da nova School of Art em Glasgow. O prédio seria construído em um terreno com declive quase impossível, o que aparentemente sugeria que a fachada principal deveria ficar na parte mais alta do sítio. As funções a serem incluídas no programa eram vários ateliês, um auditório, uma biblioteca e um escritório e ateliê privativo para o diretor. Também eram necessários espaços para a apresentação de trabalhos e para abrigar uma coleção permanente de moldes.

Mackintosh lidou com esses determinantes lançando duas fileiras de ateliês ao longo do lado norte, da Renfrew Street (na parte elevada do terreno), com mais ateliês, sala de anatomia, sala de modelos vivos, escola de arquitetura e salas de projeto e composição arquitetônica voltadas para leste e oeste. O escritório e ateliê do diretor foram colocados sobre a entrada, ao passo que o museu foi projetado na parte de trás do esquema, em um pavimento elevado, onde poderia ter iluminação zenital. A riqueza do esquema advinha da justaposição e seqüência de salas de diferentes tamanhos, do arranjo entre os diferentes tipos de iluminação, da inteligente sobreposição ao longo do declive do terreno e da forma pela qual escadas, corredores e salas de exposição foram configuradas, como se constituíssem um volume espacial contínuo. A Escola de Arte de Glasgow trabalhava com o tema de uma treliça transparente de placas de madeira e metal – uma espécie de gaiola luminosa – inserida em uma armadura de pedra facetada. Janelas, paredes, chaminés, mísulas de aço e outros elementos funcionais foram trabalhados



52 Charles Rennie Mackintosh, Glasgow School of Art, 1897-1909

53 Glasgow School of Art, planta-baixa do segundo pavimento

54 Glasgow School of Art, seção norte-sul através do saguão de entrada e do museu

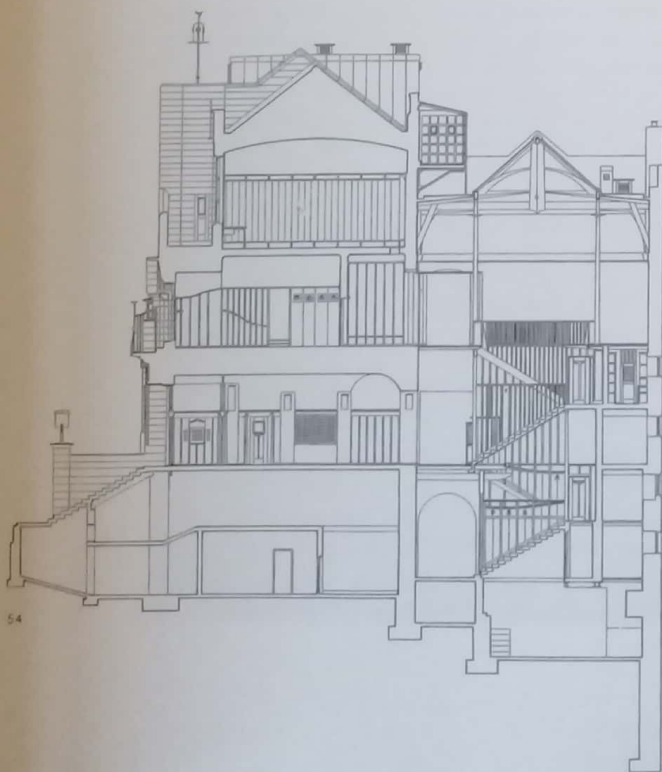
55 Glasgow School of Art, interior da biblioteca, c. 1908

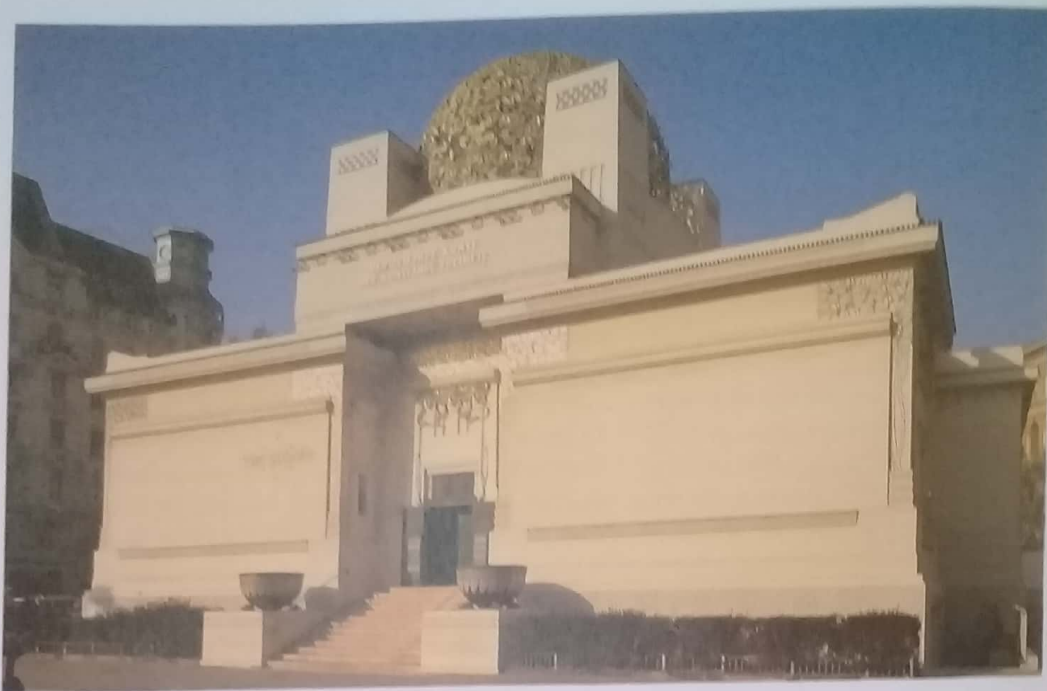
de forma direta e autêntica: havia neles uma concentração de elementos sem uma retórica que pudesse distrair. A poesia advinha de fortes justaposições e de uma forte interação entre cheios e vazios, volumes e planos. Os movimentos internos e as tensões estruturais eram sentidos na dinâmica dos exteriores. Assim, a elevação norte era uma sutil fusão entre simetria e assimetria, na qual as majestosas janelas superiores dos ateliês principais foram inseridas em pesadas e sóbrias caixas de alvenaria. O acesso foi enfatizado com o emprego de vários motivos e um arco, sobre o qual foi colocado o ateliê do diretor, em um recuo (um arranjo sugerindo o esquema do Austin Hall, na Harvard University, de 1881, projetado por H. H. Richardson). Nas laterais, as paredes limítrofes desciam até a parte baixa do terreno, na forma de grandes expansões de superfícies de pedra sutilmente articuladas, lembrando, entre outras coisas, o interesse do arquiteto pelos protótipos de casas de campo da região e casas de nobres escoceses. Os ferros dos exteriores, corrimãos e apoios para limpeza sob as janelas principais eram vagamente análogos ao Art Nouveau, ao abstrair motivos naturais, mas, assim como ocorria com a edificação como um todo, esses detalhes falavam menos de curvas imponentes e mais de uma rígida disciplina escultórica. O uso direto de vidro

e metal introduziu uma evocação da tecnologia industrial, adequado a uma cidade que construía navios.

Essas qualidades foram evidenciadas sem acúmulo de elementos que pudessem distrair na ala da biblioteca, projetada por volta de 1908, na qual um exterior com formas abstratas talhadas e grupos de austeras janelas verticais foram complementados com mísulas retangulares de madeira nos interiores da sala de leitura. A verticalidade das proporções lembra o Art Nouveau, mas as sóbrias formas retangulares falam de um novo rumo. É compreensível que Pevsner tenha escolhido esse interior como um exemplo inicial do tipo de efeito espacial que posteriormente seria fundamental ao movimento moderno, e, vendo-se em retrospecto, há paralelos com as invenções espaciais de Frank Lloyd Wright no mesmo período (Capítulo 7). Olhando para o passado, mais de três quartos de século depois, o arquiteto britânico Denys Lasdun falou do "mistério introspectivo de um templo japonês":

"Na biblioteca, há uma extraordinária atmosfera de excitação paralisada. As linhas são dinâmicas, e em todos os lugares há uma ênfase na manipulação e no controle do espaço. A forma estrutural é revelada e enfatizada; a madeira fala por si só. Pilares, mísulas, caibros, organizados em módulos claros, nos falam de um espaço eterno, um lugar de encontro que seria apropriado a qualquer época."





É irônico que Mackintosh tenha sido rejeitado pelos críticos ingleses de sua época por ser perigosamente exótico, já que era exatamente seu controle da geometria e tendência a abstrações que o tornavam atraente aos centros artísticos europeus – em parte, para apoiar a aversão desses pelos excessos do Art Nouveau. Mackintosh era menos apreciado em Londres do que em Viena, onde publicações de suas plantas e desenhos o tornaram famoso e influente, especialmente nos círculos da *Sezession* de Josef Maria Olbrich. Olbrich e Otto Wagner, mais velho, não gostavam das pompas dos projetos academicistas clássicos e da “nova decadência” do Art Nouveau. Na verdade, o Edifício da Exibição da *Sezession* de Viena, de 1897–8, foi uma tentativa um tanto bizarra de formulação de uma linguagem expressiva com geometrias puras e maciças formas em pilone. Esse edifício, com pinturas de Gustav Klimt na decoração interior, foi dedicado ao culto estético da “Primavera Sagrada” (*Ver Sacrum*), e foi um manifesto crítico contra os monumentos culturais oficiais e imperiais um tanto graves projetados na geração anterior de acordo com o grandiosismo clássico, na Ringstrasse. A Casa Majolica, de Wagner, um edifício residencial construído entre 1898 e 1899, também sugeria um retorno a princípios arquitetônicos fundamentais e a proporções estritamente retilíneas, apesar da sensação que ainda permanecia de que os motivos do detalhamento ainda eram

de inspiração vegetal. Em fins da década de 1890, em um artigo publicado na *Dekorative Kunst*, de Munique, o arquiteto alemão August Endell escreveu sobre o estilo “não histórico”, de formas puras capazes de elevar nossos espíritos de maneira similar aos ritmos da música.

“Eles nos ensinam que não pode haver novas formas, que todas as possibilidades já foram exauridas pelos estilos do passado e que toda arte está em usar velhas formas modificadas individualmente. Chegam até a nos vender o lamentável ecletismo das últimas décadas como se fosse um novo estilo.

Para aqueles que têm discernimento, esse desânimo é simplesmente risível. Pois eles conseguem ver claramente que não estamos apenas no começo de uma nova fase estilística, mas, ao mesmo tempo, no limiar de uma Arte completamente nova. Uma Arte com formas que não significam nada e não nos lembram de nada, que toca nossas almas da forma tão profunda e forte que a música sempre conseguiu...

Esse é o poder da forma sobre nossas mentes; uma influência direta, imediata sem qualquer estágio intermediário... uma influência da empatia imediata.”

Em 1895, Otto Wagner publicou *Moderne Architektur*, no qual falava da necessidade da arquitetura de se orientar para a “vida moderna”, insinuava os novos estímulos culturais que deveriam ser sentidos na experiência diária na *Groossstadt* (a metrópole) e recomendava as qualidades da simplicidade e de uma “uniformidade quase militar”. Além disso, ele argumentava que o novo estilo deveria ser “realista”, o que

56 Joseph Maria
Olbriich, Edifício da
Exibição do Szeession,
Viena, 1897-8

57 Otto Wagner, Caixa
Econômica dos Correios
de Viena, 1904-6,
interior

parece que implicava uma expressão direta dos meios construtivos, uma admiração por técnicas e materiais modernos e uma resposta às aspirações dinâmicas da sociedade. As idéias de Wagner baseavam-se bastante nas de Semper, mas também na sensação de uma nova era de industrialismo e engenharia que vinha surgindo com a elaboração de obras anteriores de arquitetura vienesa. Ele insistia que "novos propósitos devem dar origem a novos métodos construtivos e, através dessa lógica, a novas formas".

Se seguirmos Wagner a partir de seus projetos do fim do século dezenove à Caixa Econômica dos Correios de Viena, de 1904-6, entraremos em um mundo completamente diferente daquele do Art Nouveau, um mundo no qual uma racionalidade e uma ordem estável e honrada substituem os dinâmicos ornamentos em forma de cachos (*tendrils*) e os efeitos curvilíneos. Essa deveria ser uma instituição do povo, um banco para o "joão-ninguém"; e Wagner invocou e subverteu normas de monumentalidade em sua solução. Comparada aos monumentos neobarrocos da vizinhança, a edificação pode ter parecido sisuda e simplificada, ainda que sua planta se baseasse em uma disciplina essencialmente clássica. Certos detalhes, como a rusticação abstrata ou os esbel-

tos pilares metálicos da marquise de entrada, envolviam a sutil inversão de elementos construtivos familiares. As próprias fachadas eram revestidas com finas placas de mármore presas e apresentavam cabeças de parafusos marcantes e dramatizadas por capeamentos de alumínio brilhantes. Na verdade, essas superfícies lisas de pedra (e a rusticação abaixo delas) foram assentadas com argamassa sobre a parede de tijolos, e os capeamentos tinham apenas uma função temporária durante a fixação. Apesar de tudo, esses capeamentos ressaltavam o fato de que a pedra era apenas um revestimento e sugeriam a presença da estrutura de metal e vidro que configurava o principal saguão no coração do prédio. De forma bastante semelhante a Sullivan, Wagner estava preocupado não apenas em "expressar" função e estrutura, mas também em simbolizá-las, ainda que tivesse que usar artifícios para refletir "a verdade". O saguão da agência bancária, no centro do prédio, foi banhado de luz natural e podia ser visto do alto da escadaria principal logo que se entrava. Na verdade, era uma transformação de um tipo urbano prevalecente no século dezenove – a estação ferroviária de ferro e vidro – em uma metáfora social translúcida evocando honestidade, transparência, leveza, eficiência e disponibilidade; todos valores



57

adequados ao fim social da edificação. Os suportes em aço, de seção variável, e os curiosos dutos de ventilação verticais sugeriam uma leve retórica maquinista, e não apenas uma objetividade da engenharia, mas também insinuavam inversões das expectativas usuais de carga e apoio. O vidro era detalhado de forma a constituir uma pele branca, leitosa e sem peso, difundindo a luz do sol, enquanto o piso (que ficava imediatamente sobre a caixa-forte) era feito de tijolos de vidro translúcidos. A "modernidade" da solução de Wagner baseava-se na juventude e luminosidade de sua interpretação da instituição e na sua reinterpretação radical de normas pré-existentes para a arquitetura pública.

Viena, e pouco depois Berlim e Paris, estava entre os baluartes de uma reação contra o Art Nouveau, que havia adquirido crescente impulso na primeira década do século vinte. Essa reação era, em parte, alimentada pelos ideais de simplicidade e integridade do movimento Artes e Ofícios; em parte, por uma concepção abstrata do classicismo, como algo que tinha menos a ver com o uso das ordens clássicas do que com um sentimento dos valores clássicos "essenciais" de simetria e

clareza de proporções; e em parte pela idéia de que o arquiteto deve se esforçar para dar expressão aos valores do mundo moderno através de soluções francas e diretas para os problemas arquitetônicos, nos quais as disciplinas da função e estrutura devem desempenhar um papel crescente e o ornamento agregado, um papel decrescente.

Além de Wagner, que já tinha pouco mais de sessenta anos na virada do século, os dois principais expoentes da nova arquitetura de Viena foram Josef Hoffmann e Adolf Loos. Hoffmann foi o fundador da Wiener Werkstätte em 1903, um centro de atividades na área da decoração. No seu projeto para a Parkersdorf Convalescent Home (1904-6), ele reduziu as paredes a finas superfícies planas. Sua oportunidade de ouro veio em 1905, com a contratação para o projeto de uma luxuosa mansão a ser construída fora de Bruxelas para um financista que havia morado em Viena. O *Palais Stoclet* era para ser um tipo de palácio das artes suburbano, no qual Adolphe e Suzanne Stoclet reuniriam seus tesouros e receberiam a elite artística europeia. Assim, tinha que combinar o espírito de um

58 Josef Hoffmann, *Palais Stoclet*, Bruxelas, 1905-11

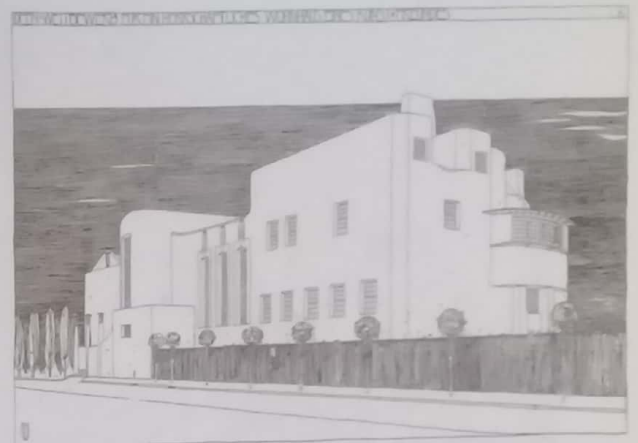
59 *Palais Stoclet*, sala de jantar, com mosaico de Gustav Klimt

60 Charles Rennie Mackintosh, *Casa Para um Amante das Artes*, 1900, projeto para um concurso patrocinado pelo periódico alemão *Zeitschrift für Innendekoration* e publicado em 1902



museu com o de uma residência de luxo, e ser um ambiente exemplar do gosto moderno.

Hoffmann conseguiu responder à "aura" do programa com uma casa de imensa sofisticação, combinando recursos de formalismo e informalismo, características de cunho honorífico e também outras mais modestas. Os cômodos se relacionavam *en suite* em uma planta que empregava criativas mudanças de direção e eixo, e na qual grandes espaços, como o saguão, a sala de jantar e a sala de música (com seu pequeno palco) eram expressos na fachada através de volumes protuberantes. A composição como um todo era equilibrada, mas assimétrica, e os principais pontos de ênfase eram a fantástica torre da escadaria, escalonada e com seu estuário anexo, as janelas com arcos e o porta-cocheira. Os volumes foram revestidos com finas placas de pedra e emoldurados, para acentuar suas superfícies planas. Nos interiores, os materiais eram sóbrios, retilíneos e precisos, e incluíam mármore polido e ricos acabamentos em madeira. É possível sentir a influência de Mackintosh nessa casa (um protótipo para o projeto evidentemente foi a "Casa para um Amante das Artes", de Scot, de 1900), mas onde

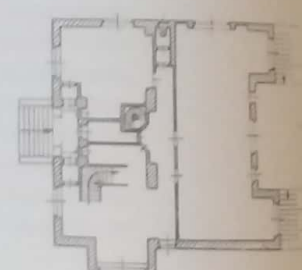
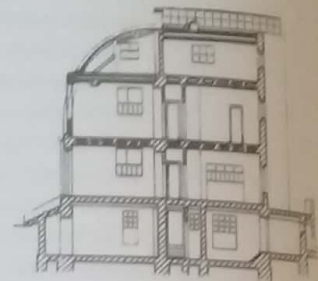


Mackintosh teria ressaltado a rusticidade e a humildade, Hoffmann enfatizou a pompa e o cosmopolitanismo. A elegância disciplinada do Palais Stoclet é reforçada pelos móveis e acessórios e pelas esplêndidas decorações murais de Klimt. Assim como ecos de Mackintosh, também há referências a Olbrich e, talvez, até mesmo a Schinkel. Mas o Palais Stoclet é um daqueles projetos no qual não faz muito sentido listar fontes e influências, já que essas foram absorvidas e reapresentadas em um estilo pessoal muito convincente. Seu imaginário e espírito retrataram um estilo de vida exclusivo que seria varrido do mapa com a devastação da Primeira Guerra Mundial – um tipo de boemia aristocrática.

O avanço de Adolf Loos em direção a uma simplificação retilínea e volumétrica foi ainda mais drástico do que o de Hoffmann. Loos fora pouco afetado pelo Art Nouveau, em parte porque havia passado os meados de 1890 nos Estados Unidos (um país que ele elogiava muito por seus encanamentos e pontes); em parte porque parece que ele havia sentido que a reação do movimento contra as "formas mortas" da academia estava se voltando demasiadamente para caprichos, decorações e idiossincrasias – os inimigos das conquistas duradouras da arte. Mas Loos também trouxe a perspectiva de alguém que havia refletido sobre a forma de muitos objetos utilitários simples, que ele contrastava com as invenções pretensiosas de muita arte. Alguns de seus ensaios mais profundos são sobre coisas como ternos de um cavalheiro, roupas esportivas e as cadeiras de madeira de produção em série de Michael Thonet. Ele aparentemente sentia que esses eram os objetos que comprovavam o que era, na verdade, um estilo despretenso. Loos também admirava a simpli-



61



61 Adolf
Steiner, V
62 Casa
63 Casa
baixa do p
nível de en

cidade e a objetividade da arquitetura dos camponeses, e, ainda mais, da engenharia moderna, e comparava as duas favoravelmente com os excessos estilísticos da arquitetura e do design de objetos criado para a burguesia vienense. Havia sido sugestão de Nietzsche que o homem europeu moderno deveria retirar sua máscara, e, na Viena de Freud, Loos defendia a remoção dos disfarces convencionais para que se descobrisse o ser "honesto" que estava no interior.

Se Loos detestava a fraude em série das falsas fachadas coladas aos edifícios de apartamentos das novas classes oportunistas de Viena, ele também insultava a estética culta de secessionistas como Olbrich, que lhe parecia exprimir a nervosa falta de raízes da grande metrópole e sua falta de fundamento em usos comuns. Além dos comentários espirituosos e ácidos de Loos, havia uma séria reflexão sobre a dificuldade de se desenvolver uma cultura genuína a partir de uma produção em série que parecia condenada a criar apenas o *kitsch*. De uma forma que antecipava o uso posterior de Le Corbusier de objetos "puros" e mecanizados, como navios a vapor e carros, para revelar um modernismo "mais autêntico" do que aquele produzido pelos arquitetos, Loos escolheu locomotivas e bicicletas por qua-

lidades que tinham pouca relação com "personalidade" ou gosto estético. Ele declarou: "Buscar beleza apenas na forma e não no ornamento é o objetivo para o qual toda a humanidade está lutando".

Até 1910, grande parte dos esforços de projeto de Loos foi dedicada à reciclagem de edifícios de pequena escala. Em seus poucos projetos para casas daquele período, ele reduziu o vocabulário externo a caixas retangulares de estuque perfuradas por pequenas aberturas, sem ao menos um vestígio de cornija ou plinto. Geralmente, seus interiores eram mais elaborados, alguns alcançando interpenetrações do espaço (posteriormente desenvolvidas no que ele chamou de um "*raumplan*"), mas, mesmo assim, eles se distinguiam por seu controle retangular geral. Apesar de sua polêmica, Loos recorria a um ornamentismo reductivo (o interior do Bar Kärtner, de 1907 [Fig. 154] tinha até molduras clássicas despojadas), mas de acordo com os padrões vienenses da época esse tratamento teria parecido contido ou mesmo mínimo. Talvez o projeto mais notável do meio da carreira de Loos tenha sido a Casa Steiner, na Viena de 1910, onde o efeito externo da arquitetura se baseava na hábil disposição de grandes janelas com vidro laminado em superfícies planas sem decoração.

61 Adolf Loos, Casa Steiner, Viena, 1910

62 Casa Steiner, seção

63 Casa Steiner, planta baixa do pavimento do nível de entrada

Embora houvesse um longo caminho a ser percorrido (tanto no significado como na forma) entre essa vila, com sua planta “neoclássica” e sua simetria extrema, e os planos interpenetrantes e assimetrias dinâmicas do Estilo Internacional da década de 1920, vale a pena ressaltar a conquista de tamanha simplicidade apenas uma década e meia após o início do Art Nouveau e uma década antes dos projetos de Le Corbusier de vilas quadradas e brancas nos anos 1920.

Na verdade, de modo algum podemos ter certeza que os projetos de Loos do período pré-guerra tiveram muita influência na emergência do movimento moderno após a Primeira Guerra Mundial. Suas teorias, especialmente sobre o ornamento, eram muito mais conhecidas, talvez porque pusessem em palavras vários preconceitos concorrentes mas não necessariamente relacionados, que a geração seguinte se empenharia em transformar uma doutrina unificada. Como polêmico, Loos era brilhante; em um artigo intitulado *Ornamento e Crime* (1908), ele investiu contra a própria noção de ornamento, justificando que era evidência de uma cultura decadente:

“As crianças são amorais – de acordo com nossos padrões – e os papuanos também são. Se um papuano trucidar um inimigo e o come, isso não o torna um criminoso. Mas se um homem moderno mata alguém e o come, ele deve ser um criminoso ou um degenerado. Os papuanos se tatuam, decoram seus barcos, seus remos, tudo aquilo onde conseguem por suas mãos. Mas se um homem moderno se tatua, ele é um criminoso ou um degenerado. Ora, há prisões onde 80 por cento dos condenados são tatuados, e os homens tatuados que não estão na prisão são criminosos em potencial ou aristocratas degenerados. Quando um homem tatuado morre em liberdade, isso simplesmente significa que ele não teve tempo para cometer seu crime... Aquilo que é natural a crianças e selvagens de Papua é um sintoma de degradação no homem moderno.

Portanto desenvolvi a seguinte máxima e a pronunciei ao mundo: a evolução da cultura marcha com a eliminação do ornamento nos objetos utilitários.”

Traduzido para a situação na qual Loos se encontrava, isso significava que o Art Nouveau, apesar de toda sua emancipação das fórmulas academicistas, ainda deveria ser visto como um “estilo” superficial e transitório. Um verdadeiro estilo para a atualidade seria descoberto quando nos livrássemos do ornamento e as qualidades ordenadoras da forma, proporção, clareza e medida pudessem emergir livres de adornos. Pelo menos, isso era o que Adolf Loos acreditava, e havia uma geração de arquitetos posteriores prontos para seguir uma direção similar na busca pelo suposto “estilo universal” para os tempos modernos.