

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

5 ideais do movimento artes e ofícios na grã-bretanha e nos estados unidos

“As artes e os ofícios são exortadas a restaurar nossa conscientização de honestidade, integridade e simplicidade na sociedade contemporânea. Se isso puder ser alcançado, toda nossa vida cultural será profundamente afetada... O sucesso de nosso movimento não apenas alterará a aparência de nossas casas e apartamentos, mas terá repercussões diretas no caráter de toda uma geração... Se as novas tendências forem genuínas, então um estilo original e duradouro emergirá...”

Hermann Muthesius,
1907

A busca por valores de simplicidade e objetividade que motivou tantos progressos na arte da primeira década do século vinte se fundamentava em uma variedade de posições intelectuais anteriores. O último capítulo acompanhou uma dessas – o Racionalismo – e sugeriu de que modo ele ajudou na descoberta de formas baseadas nas construções em concreto armado. Houve outra corrente de idéias, no entanto, que surgiu a partir de Pugin, Ruskin e William Morris, de acordo com a qual “a corrupção dos estilos do século dezenove” seria contrabalançada pelo trabalho de inspirados artesãos, e que sustentava que uma arquitetura autêntica seria alcançada através da expressão direta de virtudes morais puras. Cada um desses pensadores ingleses estava horrorizado de sua própria forma com o impacto da Revolução Industrial sobre a organização social, os métodos construtivos e a própria base moral da cultura. Morris, em especial, queria iniciar um novo período de totalidade integrada, no qual as mais altas qualidades estéticas seriam arrancadas de um pedestal de museu e novamente relacionadas às ferramentas e aos artefatos de uso diário. O arquiteto deveria, portanto, se tornar um mestre dos ofícios e, ao julgar pela Casa Vermelha, de Philip Webb e Morris, de 1859, sua atitude tendia a ser formalmente expressa em um vocabulário medievallizado, no qual as qualidades diretas do projeto vernacular foram seguidas para criar um emblema adequado da vida boa e simples.

Nikolaus Pevsner traçou a evolução dos ideais do Artes e Ofícios nas últimas três décadas do século dezenove e demonstrou o impacto das idéias de Morris sobre Walter Gropius e a Deutscher Werkbund na Alemanha da primeira década do século vinte. Foi somente quando os ideais de Morris sobre a reintegração da arte à vida, aos ofícios e à utilidade foram transformados, permitindo a mecanização, que eles se tornaram diretamente úteis à criação do movimento moderno. Mas a história não se desenvolve em linhas retas, e o legado do Artes e Ofícios passou por várias transformações no *fin-de-siècle* que, na verdade, não resultaram em uma arquitetura especificamente “moderna”.

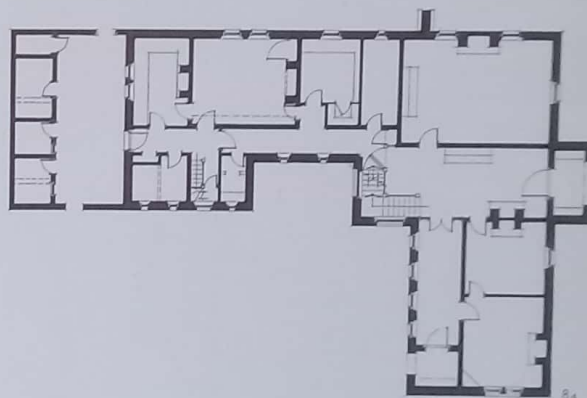
É natural começar a história na Grã-Bretanha, com o legado de ideais sobre arquitetura residencial deixado por Webb, Richard Norman Shaw, Edward Godwin e Arthur Heygate Mackmurdo para uma geração posterior que incluiu Voysey, Edwin Lutyens, Mackay Hugh Baillie Scott, Edward Prior, Mackintosh, Charles Robert Ashbee e William Richard Lethaby. Charles Francis Annesley Voysey nasceu em 1857 e criou seu



83

próprio estilo singular pouco antes da virada do século, em projetos como aquele para uma casa em Bedford Park, de 1890–1, ou para um estúdio em Saint Dustan's Road em West Kensington, no mesmo ano. Nesses, o efeito estético resultava do arranjo de simples volumes de argamassa misturada com cascalho, caiados e perfurados por fileiras de janelas, e que eram realçados pelo jogo geométrico de chaminés e telhados de águas com grande caimento. Não é difícil entender porque historiadores formalistas que procuraram uma origem histórica para as formas brancas desornamentadas da arquitetura moderna posterior tenham se voltado para Voysey; o arquiteto, porém, sentia-se desconfortável com esse papel de “pioneiro do projeto moderno” que lhe fora imposto. Sua imersão nos simples prazeres do projeto vernacular inglês, sua falta de pompa, sua obsessão quase infantil por composições de fachada com calhas e barris para coleta de água da chuva têm muito pouco em comum com as idéias de uma geração posterior, para a qual simplicidade tinha um significado universal e mecanicista muito diferente.

A visão de Voysey parece ter alcançado maturidade completa em suas grandes casas rurais, como Per-rycroft, projetada para um sítio nas colinas Malvern, em 1893, ou Greyfriars, de 1896, construída em um cômodo do Condado de Surrey conhecido como Hog's Back. A primeira usou extensivamente contrafortes



84

de seção variada e grandes beirais, não apenas como recursos estruturais, climáticos e compositivos, mas também como forma de relacionar a edificação ao sítio e sugerir uma certa continuidade com o projeto vernacular local. Essa era uma idéia central da doutrina arquitetônica do movimento Artes e Ofícios: materiais e usos locais deveriam ser adaptados à boa prática pelo profissional moderno.

Ainda que Voysey não fosse um artesão, ele voltou sua mente ao desenho de papéis de parede, mobiliário, artefatos e acessórios, pois ele achava que os mesmos impulsos criativos que decidiam a forma geral de uma casa deveriam estar presentes em todos os interiores.

83 Phillip Webb, Casa Vermelha, Bexley Heath, Kent, 1859

84 Casa Vermelha, planta-baixa

85 Charles Francis Annesley Voysey, The Orchard, Chorleywood, Hertfordshire, 1899–1900, hall

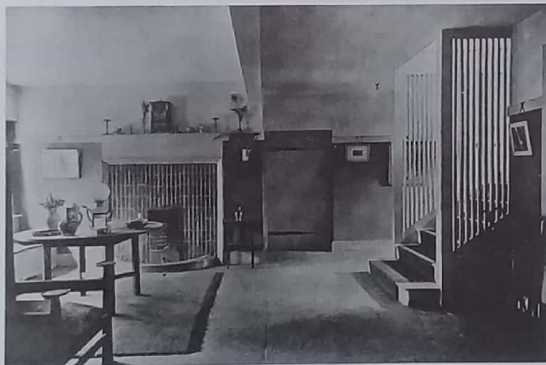
86 Charles Francis Annesley Voysey, Perrycroft, perto de Malvern, 1893, estudo preliminar

Ele também buscava uma simplicidade retórica, o que contrastava claramente com a complexidade e o excesso de elementos de projetos vitorianos anteriores. Na The Orchard, em Chorleywood (1899–1900), paredes e corrimãos não possuíam ornamentos, e trincos e dobradiças de portas eram inspiradas em exemplos rurais; os interiores eram banhados de luz. Pevsner costumava associar tal objetividade e jovialidade a uma reação maior contra valores estabelecidos. “É pacífico que em todos os setores da vida cultural inglesa houve uma ânsia por ar fresco e alegria ao final do reino da Rainha Vitória.” Outra característica inovadora dos projetos de Voysey era a forma pela qual eles liberavam os volumes internos, que costumavam se fundir. Em Broadleys (1898), uma casa com vista para o Lago Windermere, o vestibulo era um espaço duplo “escavado”. Em planta, os elementos principais foram sutilmente dispostos

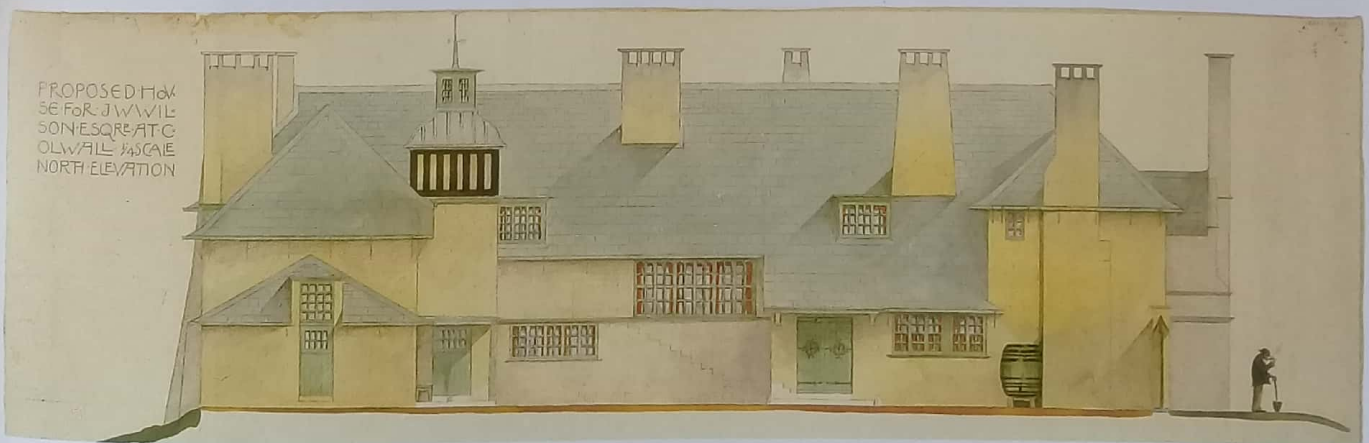
em uma ordem que combinava certo grau de simetria e formalidade com qualidades da informalidade e assimetria. Dessa forma, Voysey teve sucesso ao dar forma aos padrões da vida social dos ingleses abastados da virada do século. Era uma forma de rústico provocado, uma emulação do “discurso comum” do vernacular que era, naturalmente, muito autoconsciente.

M.H. Baillie Scott era nove anos mais jovem do que Voysey e, diferente dele, trabalhou muito na Europa continental. Em sua Casa Blackwell, de 1900, também no Lago Windermere, ele tentou abrir o espaço interno. É claro que isso não era simplesmente uma questão estética, mas uma tentativa de expressar um modo de vida. Baillie Scott deixou descrições inspiradoras exortando a vida caseira da classe média, com os estalos da lenha queimando na lareira do salão principal, as salas de estar interligadas, os nichos de lareira, a sala de música, a grande escadaria espiral. Tais arranjos tinham uma enorme carga de associações com grandes mansões rurais, lembrando um passado nacional romantizado. Tanto Voysey quanto Baillie Scott conseguiram evocar uma poderosa imagem do lar inglês que em determinado momento posterior seria difundida por catálogos de construtoras, criando muitos dos clichês da construção civil doméstica dos subúrbios no entreguerras.

Outra característica do projeto doméstico criativo do Período Eduardiano foi a fusão da casa com seus jardins através do uso de pérgolas, caminhos para pedestres, jardins secretos e outros recursos similares. Sem dúvida, não se permitia que a “rusticidade” da habitação do movimento Artes e Ofícios fosse grosseira demais ou demais distanciada do refinamento e da



85



86

urbanidade de seus usuários de classe média. Na Casa Hill, em Helensburgh, de 1903, construída para o editor Walter Blackie, Charles Rennie Mackintosh projetou não somente a casa e todos seus artefatos e acessórios, mas também as edificações anexas, os portões dos jardins, os muros, terraços e pérgolas – tudo como parte de uma concepção estética unificada. O resultado foi uma obra de arte total, um aprimoramento estético de todos os rituais da vida familiar, da “face pública” apresentada aos hóspedes que entravam pelo saguão, da relativa formalidade da sala de jantar e da sala de estar, até as esferas mais informais e privadas dos nichos de lareira, dormitórios, biblioteca e bancos de jardim. Os ecos eram locais e tradicionais, e as reverberações internacionais ou até mesmo universais, pois a Casa Hill foi um entre vários projetos de Mackintosh a inspirar novas tendências no exterior. Foi a grande interação entre planos de parede e aberturas, silhuetas e superfícies, bem como a celebração direta de elementos funcionais como chaminés, que fez com que esse prédio

conquistasse a vanguarda vienense. De fato, “Mackintosh aprimorou a atmosfera um tanto rarefeita e gelada do vernacular escocês, transformando-a em um estilo vivo do início do século vinte...”

Algumas das mais ricas criações desse tipo na Inglaterra foram projetos de Edwin Lutyens, que frequentemente trabalhou com sua prima, a paisagista Gertrude Jekyll, para quem ele construiu uma das suas primeiras casas, em Musnstead Wood, perto de Godalming, no Condado de Surrey, em 1896. Esse projeto logo foi seguido por várias outras casas notáveis na área, incluindo The Orchards, em Goldalming, e Tigbourne Court, também no Surrey e no mesmo ano, em 1898. Lutyens inspirou-se diretamente em Shaw e Webb, mas ultrapassou ambos por sua imaginação e capacidade de tirar partido dos usos vernaculares. Ele acreditava fortemente no uso de artesãos e materiais locais, tanto por ser prático como por tender a uma harmonia entre a casa e seu entorno arquitetônico ou natural. Assim, em seus primeiros projetos, vemos que ele empregou fábricas com

87 Charles Rennie Mackintosh, Casa Hill, Helensburgh, 1902-3

88 Edwin Lutyens, The Pleasance, Overstrand, Norfolk, 1899-1901, vista dos degraus do jardim

89 Edwin Lutyens, Tigbourne Court, Surrey, 1898



87



89

plaquetas do Surrey e estruturas de madeira inspiradas em casas de pequenos proprietários rurais, e variou a profundidade dos beirais de acordo com o caráter e os precedentes locais. Em Overstrand Hall, em Norfolk (1901), foram usadas combinações vernaculares típicas de fiadas de tijolos vermelhos e sílex, mas habilmente transformadas em um vocabulário de suaves acentos e reforçado por inteligentes colisões entre fragmentos clássicos e medievais.

Seria inteiramente inadequado, no entanto, rejeitar Lutyens como um mero eclético que recorreu à colcha de retalhos da história para satisfazer o gosto de seus clientes extremamente ricos por exóticos cenários de fins-de-semana. Por trás desse cenário havia um senso bem controlado de proporções e princípios organizadores; por trás do fulgor havia uma mente sóbria e curiosa, que, em certo momento, buscava a segurança dos projetos clássicos. Além disso, a unidade dos projetos de Lutyens era conseguida através de uma combinação criteriosa de eixos e motivos geométricos repetidos. Assim, encontramos “temas” desenvolvidos ao máximo em planta, elevação e volume, como no caso de um arco que se transforma em um degrau semicircular e é então redescoberto como um nicho na parede, uma cúpula ou uma luxuosa banheira eduardiana semi-esférica e contornada com mosaicos. O jogo geométrico às vezes também incluía os elementos do

projeto paisagístico. No The Pleasaunce (também em Norfolk, 1899–1900) a forma esférica convexa do forno reverbera na semi-esfera côncava da marquise de tijolo do banco de jardim; os jardins rebaixados, por sua vez, ligavam-se à casa por degraus de anfiteatro, padrões circulares de piso e patamares curvos.

Lutyens também era fascinado pelo caráter especial de cada cliente e sítio, e sempre tentava dar uma resposta singular a tais condicionantes. Em Lindisfarne, foi-lhe solicitada a reforma de um castelo escocês em um belvedere para o Mar do Norte. Ele o transformou em uma fortaleza embelezada, cujos parapeitos harmonizavam com as rochas do entorno e cujo imaginário era perfeitamente sincronizado com o espírito local. Em Heathcote, Ilkley (1906), o cliente solicitou um imaginário mais pomposo e prestigioso do aquele com o qual Lutyens costumava trabalhar, e o sítio, sendo quase suburbano e ladeado por edificações, sugeria o caráter de uma vila formal. Assim, o arquiteto variou seu estilo, incluindo um pouco do caráter do Barroco Inglês, com citações de Vanbrugh e Hawksmoor. O corpo da casa foi engenhosamente relacionado com o entorno por canteiros de flores ornamentais, um “grande gramado” absidal e sutis eixos transversais. Os materiais, por outro lado, eram locais: pedra de Guiseley, com adornos cinza das pedreiras de Morley. O resultado foi uma imponente massa com aspecto um

tanto severo, perfeitamente adequada à sua região e ao seu entorno. Em *The Salutation* (1912), em Sandwich, Kent, a portaria foi feita de forma a harmonizar-se com o caráter de uma cidade ribeirinha do condado através do uso de azulejos locais e trabalhos em madeira branca, que foram tratados com certa irregularidade proposital, mesclando-se belamente com a pátina do entorno. Na obra de Lutyens jamais se encontra o distúrbio das novas forças sociais ou da indústria cujos próprios donos muitas vezes eram seus clientes. Seus projetos evocavam um mundo seguro e estável de continuidade nacional. Eles sugeriam a fantasia de que os ofícios haviam permanecido perpetuamente os mesmos, de região para região, e ao longo dos anos.

Voysey, Lutyens, Baillie Scott, Prior e os demais arquitetos ingleses que talvez possam ser agrupados, grosso modo, sob o título de “Artes e Ofícios”, na primeira década do século vinte, foram grandes inovadores nos projetos domésticos, mas, em muitos sentidos, eram tradicionalistas. A “liberdade” de seus planejamentos e a objetividade e “honestidade” nos seus usos de materiais talvez fossem emblemáticos de uma reação contra o excesso de elementos e a pompa da arquitetura doméstica inglesa do passado, mas esses arquitetos estavam, sem dúvida, muito longe de tentar a criação de um admirável mundo novo. De certa forma, seus projetos eram microcosmos de valores profundamente arraigados sobre o significado do lar: mundos em miniatura nos quais detalhes como trincos de porta e pombais, assim como o caráter geral, estavam imbuídos de uma certa reverência pelo ideal de uma vida familiar feliz em um ambiente natural.

Antes da Primeira Guerra Mundial, costumava-se referir-se ao novo estilo como “A Arquitetura Inglesa Livre”, mas em 1910 surgiu uma forte reação a favor de um historicismo neoclássico direto e uma dependência sobre modelos estrangeiros e “cosmopolitanos”, em detrimento de vernaculares ou locais. Mais ou menos na mesma época que o *Beaux-Arts* francês estava começando a exercer sua influência sobre a Inglaterra, os valores do *Artes e Ofícios* estavam efetivamente sendo exportados para a Alemanha. Uma personalidade chave nesse momento foi Hermann Muthesius, que fora enviado como adido à embaixada da Alemanha em Londres especificamente para estudar o projeto da arquitetura doméstica inglesa. Seu livro *Das englische Haus*, de 1904, foi um magistral levantamento da tradição nacional das casas inglesas. Sem dúvida, ele atendia a um gosto alemão pela cabana inglesa e seu jardim, que remontava ao século dezenove, mas também havia ideais maiores

envolvidos. Muthesius estava trabalhando para uma elite alemã com um forte sentido de inferioridade por sua cultura e pela ruptura causada pela industrialização. Ela percebia no movimento inglês um caráter sóbrio e tranqüilo, bem como uma inteligente aplicação da qualidade formal nos projetos para o uso diário. Muthesius mitificava o inglês e sua casa da seguinte forma:

“... deixe-me repetir mais uma vez que o movimento artístico Moderno Inglês não tem nenhum traço desses caprichos e idéias supérfluas e freqüentemente afetadas com os quais parte dos novos movimentos da Europa continental ainda está envolvida. Muito pelo contrário, ele tende mais para o primitivo e o rústico e, nesse sentido, está perfeitamente adequado ao tipo da casa rural tradicional. Além disso, esse resultado é perfeito para o gosto do inglês, para quem não há nada melhor do que a pura simplicidade... Um mínimo de ‘formas’ e um máximo de atmosfera de paz e conforto, mas ainda assim vivacidade, é isso que ele busca... Tal conformidade lhe parece um vínculo com a Mãe Natureza, para a qual, apesar de todas as culturas mais desenvolvidas, a nação inglesa tem permanecido mais fiel do que qualquer outra. E a casa de hoje é prova disso... O modo no qual ela se encaixa tão admiravelmente com a Natureza que a rodeia, através da alegria de seus coloridos e da solidez de sua forma: de todos esses modos ela hoje se posiciona como prova cultural das tendências saudáveis de uma nação que, apesar de toda sua riqueza e de seus avanços na civilização, tem mantido, em um grau considerável, seu apreço pelo natural. A civilização urbana, com suas influências destrutivas, com sua pressa e suas pressões sem sentido, com seus estímulos exagerados daqueles impulsos em direção à vaidade que são latentes em um homem, com sua elevação do refinado, do nervoso, do anormal a proporções não naturais, tudo isso praticamente não tem tido nenhum efeito prejudicial sobre a nação inglesa.”

A admiração alemã pelo movimento inglês *Artes e Ofícios* foi mais além. Ela incluiu uma tentativa de emular os valores da honestidade dos materiais, simplicidade etc. no projeto de objetos utilitários e nos programas de ensino das escolas de projeto, e, em determinado momento, chegou a ser uma obsessão nacional de grande escala com o ideal de boa qualidade formal no desenho *industrial*. Voltando-se para 1915, William Lethaby, que tinha estado profundamente envolvido com o movimento inglês, conseguiu expressar sua tristeza “pela tímida reação e pelo ressurgimento dos estilos de catálogo” na Inglaterra e sua admiração pelos “progressos do desenho industrial alemão fundados a partir do movimento *Artes e Ofícios* inglês”. O modo pelo qual um movimento concebido, em parte, como uma reação contra a crueza da mecanização, veio a se tornar a base de uma filosofia de desenho industrial, deve ser explicado em um capítulo posterior; basta dizer que os valores do *Artes e Ofícios*, uma vez exportados e transformados, estavam entre os principais elementos do quebra-cabeças do movimento moderno.

90 Henry Hobson Richardson, Ames Gate Lodge, North Easton Massachusetts, 1880-2



90

Isso era verdade não apenas para a Europa, mas também para os Estados Unidos, onde o catalisador das transformações foi Frank Lloyd Wright. Ele foi, sem dúvida, o arquiteto mais original a ser influenciado pelos ideais do Artes e Ofícios, e, até certo ponto, dificilmente pode ser considerado típico. Apesar de tudo, sua formulação ocorreu em um ambiente de idéias derivadas do início do século dezenove. Não havia equivalente direto de William Morris na tradição norte-americana, mas suas idéias eram, sem dúvida, bem conhecidas. Na figura de Andrew Jackson Downing, temos um pensador e projetista que contribuiu muito para a imagem da casa de tábuas de madeira – o refúgio rústico – como algo essencialmente norte-americano e democrático. Vincent Scully remontou o desenvolvimento posterior, nas últimas três décadas do século dezenove, dos assim chamados estilos “Stick” e “Shingle”, para os quais contribuiu a expressão direta da construção de madeira, da planta livre informal, das varandas e de uma apresentação romântica de telhados em vertente, chaminés e terraços cobertos. É discutível se a influência de Norman Shaw sobre tais evoluções foi considerável ou não; sem dúvida, as tradições locais de construção em madeira desempenharam um papel; mas também houve algo um pouco mais difícil de definir – um ethos de liberdade e uma preocupação com o relacionamento entre a habitação e seu entorno natural. Como sempre, o desenvolvimento da arquitetura dos Estados Unidos foi ao mesmo tempo promovida e retardada pela falta de uma longa e coerente tradição nacional: promovida porque essa situação encorajou certa experimentação; retardada porque havia relativamente pouca orientação

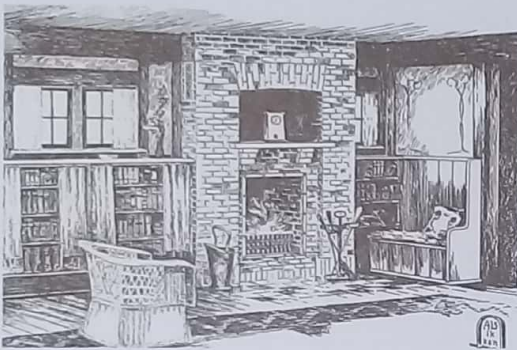
de normas anteriores. É na figura de Henry Hobson Richardson – educado na escola das Beaux-Arts, com uma profunda admiração pelo medieval e uma rara sensibilidade pelo que era mais relevante à ordem social emergente nos EUA – que encontramos uma forte síntese do vernacular com o importado. O Ames Gate Lodge, de 1880–2, em North Easton, Massachusetts, está relacionado com seu sítio e sua região através de uma forte implantação e de um uso exagerado de cantaria vernacular; mesmo assim, a rusticidade do imaginário é enobrecida, formalizada e aprimorada pelo conhecimento do arquiteto de longínquas tradições, entre as quais se incluem coisas exóticas como arcos cristãos primitivos da Síria, e edificações rurais francesas da Idade Média. Esse era o “extremamente rural”, na escala de Richardson, e o Ames Gate Lodge chega a cortejar a idéia das origens arquitetônicas nas formulações geológicas ou dos abrigos primitivos feitos com enormes matacões.

Assim, a busca por um modelo para a arquitetura doméstica nos Estados Unidos nunca se afastou muito da questão maior de definição do que seria uma arquitetura norte-americana em geral. Uma série de formulações e emoções se desenrolou em torno de idéias como: a noção de uma expressão honesta liberta da decadência européia, uma concepção de funcionalismo autóctone, uma inspiração rumo à adequação e à comodidade que espelhasse a natureza e talvez levasse a um atalho em direção à beleza e a significados mais profundos. Colorida pela nostalgia de uma busca primitiva pelo paraíso que estaria no “Novo Mundo”, essa sofisticada busca por uma simplicidade com um toque de valores naturais se cristalizou nos ambientes “naturais” mais cultos e artificiais: os subúrbios que começaram a proliferar em volta das cidades mecanizadas dos EUA a partir de 1880.

Como veremos no Capítulo 7, Wright compreendeu e dominou o significado completo dessa situação e conseguiu criar uma mitologia a partir da casa unifamiliar suburbana. Seus primeiros projetos basearam-se no Estilo Shingle, em fontes japonesas, no vernacular do Meio-Oeste e nos historicismos Rainha Ana e Colonial que haviam tocado de leve o Meio-Oeste de sua juventude, nos anos 1880 e inícios dos 1890. Os ideais do Artes e Ofícios, importados da Grã-Bretanha e relativos à resposta direta à natureza dos materiais e ao projeto completo de todos equipamentos e acessórios, além da própria edificação, incluindo o paisagismo, logo entraram em seu universo. Contudo, diferente de Morris e de seus contemporâneos britânicos, ele também entendeu a importância positiva da mecanização.



91



92

da *The Craftsman*. Esse periódico publicava projetos de bangalôs e mobiliário e projetos ideais ilustrados para casas unifamiliares. Entre tais sugestões estavam residências com um ou dois pavimentos com grandes beirais, varandas, trepadeiras e chaminés rusticadas. Os interiores eram simples evocações de “um lar”, resultando da combinação de vigas e pilares de madeira aparente, nichos de lareira e bancos embutidos, materiais “modestos” e lareiras na sala de estar principal. As fontes para tal imaginário eram diversas e aparentemente incluíam chalés suíços, casas de madeira japonesas e uma diversidade de protótipos de casas regionais norte-americanas feitas com toras rústicas de madeira.

Na Califórnia, não havia apenas uma sensação de nova sociedade, livre das convenções e ainda imaculada pela indústria; havia também muitos terrenos para se construir. Além do mais, o clima encorajava uma arquitetura aberta para a rua. Os mestres do estilo Bangalô Californiano para uma casa luxuosa, mas ainda assim “simples”, foram os irmãos Charles e Henry Greene (nascidos em 1868 e 1870), que foram treinados na Manual Training School de Calvin Woodward, em Saint Louis, no final da década de 1870, onde foram encorajados a trabalhar com materiais naturais (especialmente madeira) e a dar forma visual a suas concepções. No final da década de 1880, os irmãos foram para o Leste e estudaram no Massachusetts Institute of Technology, onde aprenderam alguns recursos do uso de eixos e das estratégias de projeto Beaux-Arts. Após a graduação, passaram um período trabalhando na região de Boston, onde, evidentemente, entraram em contato com a obra de H. H. Richardson com uma diversidade de exemplos locais nos estilos Stick e Single. Finalmente, se mudaram para o Oeste. Levariam então uma década para chegar a um estilo baseado em suas influências iniciais, nos estilos vernaculares híbridos da Califórnia (especialmente naqueles que usavam construções simples de madeira e sacadas profundas) e até mesmo em protótipos japoneses, com suas elegantes proporções, juntas finamente trabalhadas e com uma extraordinária combinação do formal com o informal.

A obra-prima de seu novo estilo regional foi a Casa Gamble, em Pasadena, de 1907–8, construída para um dos sócios milionários da empresa de sabonetes Procter and Gamble. A casa representava o absoluto engrandecimento e enobrecimento da imagem do bangalô californiano, mas, mesmo assim, era uma edificação que impressionava por sua intimidade e escala humana. Um efeito de nobreza foi dado ao conjunto através

91 Frank Lloyd Wright, casa do arquiteto, Oak Park, perto de Chicago, Illinois, 1893

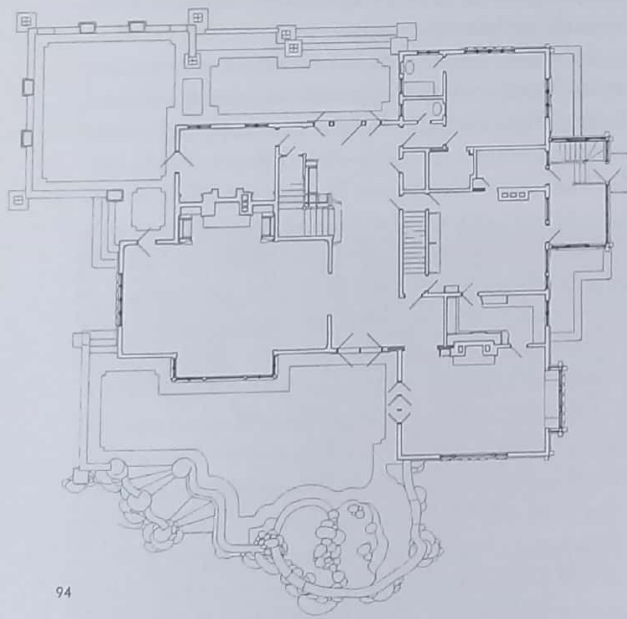
92 Gustav Stickley, projeto para bangalô, *The Craftsman*, c. 1905, interior

93 Charles e Henry Greene, Casa Gamble, Pasadena, Califórnia, 1907–8

94 Casa Gamble, Pasadena, Califórnia, planta-baixa do pavimento térreo com vegetação

Em seu ensaio *The Art and Craft of the Machine* (“A Arte e o Ofício da Máquina”), de 1901, ele reconheceu que “a máquina veio para ficar” e que isso influenciaria não somente as técnicas do artista na edificação (por exemplo, as linhas retas da madeira serrada simples), mas também todo a malha da sociedade para a qual ele construiria. Wright permaneceu um tradicionalista em muitos sentidos, mas sua poderosa sensibilidade para a forma abstrata e sua visão de uma nova ordem social o tornou um vínculo entre o ideal do trabalho artesanal do século dezanove e as idéias progressistas do movimento moderno que seguiu na Europa.

Além da arquitetura peculiar a Wright e da “Escola dos Prados”, que desenvolveu alguns de seus ideais (veja p.138), houve outros avanços nos EUA que ampliaram o movimento Artes e Ofícios, especialmente na Costa Oeste. O Oeste ainda era considerado como a última fronteira a ser conquistada e, portanto, carregava o ranço de mais de um século de mitologia dos pioneiros. De 1901 a 1916, Gustav Stickley divulgou a mensagem do “Movimento dos Artesãos” em uma revista chama-



da criação de um tipo de plinto como plataforma, elevando levemente a casa dos gramados e barrancos com samambaias que a circundam. A solidez relativa das principais áreas com oitões era reforçada pela delicada transparência das amplas sacadas no Estilo Stick, com varandas, escoras sobrepostas e profundas áreas sombreadas. Os principais materiais usados no exterior foram sequóia, nas vigas e estrutura em geral, e “rachas” (grandes placas de madeira) de sequóia que combinaram bem com as cores naturais do entorno. No interior, tais materiais e texturas foram complementados por cintilantes vitrais, bordo polido à mão e o brilho das luminárias Tiffany. A elegância das proporções gerais foi mantida nas menores peças e nos detalhes – a articulação de juntas deslizantes com cavilhas e correias à prova de terremotos, e a sutileza visual das extremidades dos caibros do telhado, de seção variável, sobre as sacadas. Não é de surpreender que a casa foi modificada (como muitos dos projetos dos irmãos Greene) durante a construção, tendo os próprios arquitetos muitas vezes aprimorado detalhes de madeira *in loco*, para garantir um efeito preciso.

A planta da Casa Gamble nos dá mais dicas sobre as intenções dos arquitetos. A entrada é através de um terraço aberto; a porta principal leva diretamente a um grande salão de ingresso aberto que cruza a casa em direção a um outro terraço, nos fundos. A escadaria, a sala de jantar e a sala de estar são articuladas por esse grande espaço, e esses dois cômodos têm vistas para a piscina e para as samambaias. A sala de estar, como acontecia em muitos projetos de Wright da mesma época, é simétrica e organiza-se a partir de um eixo que cruzava a lareira principal, concebida como elemento central. A planta e os espaços que foram gerados a partir desta, confessadamente não apresentam a tensão e o controle das Casas dos Prados de Wright, mas a combinação de atributos formais e informais, tão adequada ao papel social e ao significado de tal tipo de moradia, é uma característica muito comum dos projetos do movimento Artes e Ofícios do período. O mesmo é verdadeiro para a tentativa de unificar a edificação com seu entorno, nesse caso obtida através da horizontalidade prevalente, da situação ambígua das sacadas e varandas, que são apenas parcialmente cobertas, da simpatia pela natureza dos materiais, do paisagismo bem pensado e dos planos de quinas irregulares da casa, que se fundem com o jardim. É o tema da "casa natural" levado ao extremo graças ao clima e à flora da Califórnia.

Ainda que os ideais dos "artesãos" fossem usualmente desenvolvidos em contextos domésticos, esse não era o único local para sua expressão, e tanto a School of Art, de Mackintosh, como o Templo Unitário, de Wright, foram exemplos notáveis de idéias similares trabalhadas em contextos institucionais. No norte da Califórnia, Bernard Maybeck produziu uma edificação exemplar pelo trabalho artesanal: a Primeira Igreja de Cristo, Cientista, em Berkeley, de 1910. Na verdade, a edificação desafia uma simples categorização: ela é singular e excêntrica. Maybeck havia sido treinado como marceneiro e posteriormente se revelou durante sua formação na Beaux-Arts de Paris. A igreja está profundamente embasada na tradição e usa muitas idéias de composição cerimonial através de eixos, essenciais para os seguidores da Beaux-Arts. Os elementos arquitetônicos, no entanto, foram reunidos em um nível acima dessa planta hierárquica e têm pouca relação com o estilo clássico monumental (ainda que os projetos do mesmo arquiteto para a Pacific Exhibition de 1915 revelem uma reinterpretação pessoal e efetiva dos protótipos clássicos). Em vez disso, nos deparamos com um coquetel de estilos e alusões – Gótico, Californiano Suburbano, Stick, Japonês, e uma



mescla quase fantástica de materiais e efeitos, incluindo madeira talhada, janelas industrializadas com caixilho suspenso, painéis de amianto e treliças com festões de glicínia. Essa exuberância de associações formava uma unidade através de um desenvolvimento consistente de temas geométricos. O projeto se baseava em uma coletânea de tipos – pérgola e edícula, telhado e frontão, casa e templo – fazendo analogias entre formas vernaculares e honoríficas. Apesar da complexidade de suas fontes, a Primeira Igreja de Cristo, Cientista, em Berkeley, manteve uma unidade convincente.

Se Maybeck representa um extremo severo e obsessivo do Movimento dos Artesãos do oeste dos Estados Unidos, então Irving Gill deve ser considerado como seu complemento, devido à sobriedade e à grande simplicidade de sua abordagem. Nascido em 1870, ele foi, antes de tudo, um autodidata, e foi muito influenciado pelo fato seu pai ser um empreiteiro com um talento especial para descobrir atalhos para construção. O próprio Gill foi um dos primeiros defensores do uso de concreto armado para projetos residenciais, especialmente com o uso de técnicas de uso de lajes em balanço, e, assim como Perret, acreditava que o material exigia um vocabulário retangular simples. Tal visão foi reforçada por reações pessoais às tradições regionais do sudoeste dos EUA, especialmente das construções de adobe da área e das residências com paredes brancas do Estilo Missionário, com suas superfícies planas e brancas cortadas por sombras, seus telhados baixos, amplas pérgolas e seqüências de pátios. Mas o romantismo de Gill não era tão superficial; sua obra foi motivada por uma visão social bastante ampla. Ele entendeu a con-

95 Bernard Maybeck,
Primeira Igreja de Cristo,
Cientista, em Berkeley,
Califórnia, 1910

96 Irving Gill, Casa
Dodge, Los Angeles,
Califórnia, 1915-16

dição suburbana e como responder da melhor forma à topografia, à vegetação, ao clima e à sociedade de cidades em expansão rápida, como San Diego. Ele considerava a Califórnia como a última fronteira e, portanto, como um local adequado para a expressão de um novo estilo de vida baseado nos melhores ideais democráticos norte-americanos. O significado da simplicidade desadornada de sua obra era, por consequência, parcialmente moralista, mas muito distante dos significados da veneração à máquina da vanguarda européia que criaria o movimento moderno dos anos 1920. Pelo contrário, Gill (que tinha absorvido parte do panteísmo e da sensibilidade de Sullivan pelas geometrias simbólicas) buscou tornar os grandes volumes de seus próprios projetos equivalentes às estruturas naturais:

“Deveríamos construir nossas casas simples, despojadas e substanciais, como um matacão, e depois deixar sua ornamentação para a Natureza, que irá colorir-la com líquens, esculpi-la com tempestades, torná-la graciosa e simpática com flores e sombras de trepadeiras, como ela faz com a pedra no prado. Também acredito que as casas deveriam ser construídas de forma mais substancial e ser perfeitamente sanitárias. Se o custo da ornamentação desnecessária fosse retirado da obra, teríamos uma casa mais duradoura e mais honrada.”

A interpretação de Gill da “Natureza” era mais profunda do que um interesse em uma implantação adequada e nos efeitos do clima sobre as superfícies. Assim como Wright e Sullivan, ele acreditava que as melhores geometrias eram aquelas abstraídas das estruturas e dos processos da natureza e que as formas de arte deveriam tentar igualar a adequação e o propósito das formas naturais. Na mente de Gill, as formas básicas da

gramática da arquitetura eram análogas a características naturais e capazes de impressionar as emoções de um espectador de formas precisas:

“Cada artista deve, cedo ou tarde, concluir direta e pessoalmente esses quatro princípios – a mais poderosa das linhas. A linha reta tomada da horizontal é um símbolo de grandeza, pompa e nobreza; o arco, inspirado na abóbada celeste, representa exultação, reverência, aspiração; o círculo é o sinal de totalidade, movimento e progresso, como podemos ver quando uma pedra toca na água; o quadrado é o símbolo de poder, justiça, honestidade e firmeza. Essas são as quatro bases, as unidades da linguagem arquitetônica e, sem elas, não pode haver qualquer discurso arquitetônico direto ou inspirado.”

No panorama da transição dos “estilos” do século dezenove para a criação da arquitetura moderna, a continuação do movimento Artes e Ofícios no início do século vinte desempenhou um papel parcial e inspirou obras individuais de altíssima qualidade. Em vez de um estilo unificado, havia preocupações amplamente compartilhadas. Assim, Gill foi precursor de alguns aspectos superficiais da arquitetura geométrica e branca dos anos 1920, mas sua obra era praticamente desconhecida na Europa, e sua visão bastante diferente. De fato, grande parte dos esforços da geração que estava para criar o movimento moderno na Europa se colocava frontalmente *contra* as aspirações artesanais. Apesar de tudo, os ideais do movimento Artes e Ofícios tiveram uma importante função purgativa ao reforçar os valores da simplicidade, honestidade e necessidade. Ideais como esses seriam fundamentais à Deutscher Werkbund da Alemanha, uma organização que buscava um antagonismo mais direto à mecanização.



96