



# Regionalismo

François Loyer

*O artigo apresenta o regionalismo como um conceito de contornos ainda fluidos, na historiografia recente, herdeiro da tradição do pitoresco, e discute seu papel no século 20, quando constitui uma alternativa à ideologia dominante da modernidade em arquitetura.*

*Regionalismo; pitoresco; modernidade*

Conceito estilístico de contornos bastante fluidos, o regionalismo ocupa na arte do século 20 um lugar semelhante ao do historicismo, que o precedeu. Constitui também uma alternativa à ideologia dominante da modernidade:<sup>1</sup> é em nome de outros princípios que não os do progresso econômico ou técnico que se lhe contesta a proeminência. Desse ponto de vista, ele é bem o herdeiro da tradição pitoresca das Luzes, depois do neogótico moral do romantismo. O fenômeno deve ser observado em sua longa duração, de seu nascimento, há mais de dois séculos, até seus desenvolvimentos recentes (porque o regionalismo não está morto, longe disso!).

É preciso ainda esclarecer suas etapas. Nas origens era o estilo rústico, a respeito do qual se será tentado a dizer que remonta à Renascença<sup>2</sup> – quando a arquitetura toscana faz sua aparição na cultura clássica, a partir de uma interpretação pouco arqueológica do pensamento de Vitrúvio. Mais tarde, a fascinação pelo vernacular introduzirá a imitação pitoresca<sup>3</sup> de um repertório popular oriundo da tradição camponesa.<sup>4</sup> Isso se dará sob a amável forma de uma simples *bergerie*, como o demonstram alternativamente o Hameau de Maria Antonieta em Versalhes (1778-1782, por Richard Mique) ou os cottages de Blaise Hamlet, perto de Bristol (1811, por John Nash). A arquitetura rústica logo se tornará uma referência obrigatória na maior parte das vilas e castelos e, em seguida, nas casas de campo destinadas aos lazeres de uma burguesia abastada. O destino excepcional do pavilhão à francesa ou do cottage à

inglesa dá testemunho disso durante o segundo terço do século 19.<sup>5</sup> Eles se impõem em todos os sítios das periferias urbanas ou balneárias, nos lugares marcados por uma concepção individual do lazer; em oposição a uma visão puramente mundana da cultura urbana. O deslocamento que assim se produz (fazendo com que a estética pitoresca passe do teatro à cidade, depois da cidade ao campo) transforma-lhe radicalmente a significação. Abandonando a residência temporária por um habitat permanente,<sup>6</sup> a fórmula deixou de ser um simples divertimento. O vínculo com a natureza passou a ser uma reivindicação maior – sob a forma modesta, mas perfeitamente explícita da horta e do jardim ornamental, mesmo reduzidos a alguns canteiros. O isolamento das construções é sistemático (pelo menos no continente), como se o contato que a arquitetura compartilhada impõe não fosse mais tolerável. É uma célula familiar afastada de qualquer forma de dependência em relação à vizinhança que tende a se introduzir. Nos bairros residenciais da periferia das cidades, a arquitetura do pavilhão ou a do cottage exprime com eloquência o modo de vida das novas camadas da sociedade.

Sobre esse terreno nascerá o regionalismo, convocado a renovar uma linguagem pitoresca cuja versatilidade ornamental se havia rapidamente tornado intolerável. Porque a época é severa na crítica: o humor de William Thackeray (*Vanity Fair, a Novel without a Hero*, 1847-1848) é tão mordaz quanto o de Eugène Labiche (*Le Voyage de M. Perrichon*, 1860; *La Grammaire*, 1867),

no retrato sem concessões que eles estabeleceram da sociedade burguesa.<sup>7</sup> Embora não tanto quanto na literatura, a arquitetura não escapará da contestação, fruto de uma revolução intelectual de meados do século. Os novos profetas se chamarão Augustus Pugin, William Morris ou John Ruskin, na Inglaterra, Jean-Baptiste Lassus e Eugène Viollet-le-Duc, na França, Gottfried Semper, na Alemanha... Todos pregam uma integridade moral que faça a produção artística passar das falsas aparências da representação social ou da evasão lúdica para o mundo da autenticidade e do engajamento.<sup>8</sup>

Modelos tipológicos não tardarão a aparecer na Grã-Bretanha, numa junção de ética e cultura, filosofia e arqueologia. O primeiro, Augustus Welby Pugin, construiu para si mesmo este edifício com ares de convento que é a Granja de Santa Maria (1841-1843), no Wiltshire. Ele adota ali um repertório cuja força de convicção não tem a ver apenas com a exatidão das fontes, mas com sua adequação à natureza da encomenda – tanto aos meios quanto às ambições domésticas<sup>9</sup> do projeto – “o verdadeiro pitoresco resulta da mais austera utilidade”, afirmam os eclesiólogos.<sup>10</sup> Em pouco tempo, os *cottages* de inspiração regional se multiplicam à volta de Londres. A arqueologia local a que eles fazem referência está bastante afastada da ambição monumental das construções que os haviam precedido ou de sua ingenuidade afetada. George Devey o demonstra em Penshursts, Kent, desde 1850, em seguida William Éden Nesfield em Weston Village, Cheshire, em 1865. A expressão mais convincente do renascimento de uma cultura doméstica será a Red House, em Bexley Heath, Kent (1859-1860) – uma casa de campo concebida por Phillip Webb para William Morris e sua jovem esposa. Vagamente gótica, a construção é sobretudo rural – a partir da observação de um modo de vida e de sua transposição em termos de arquitetura. O mérito desse edifício fundador<sup>11</sup> da tradição do Arts and Crafts é o de abandonar qualquer referência estilística explícita em benefício de uma aproximação que seria

preferencialmente de ordem antropológica.<sup>12</sup> Em Bedford Park (1875-1877), perto de Londres, a adoção por Richard Norman Shaw e Edward Godwin de um estilo Queen Anne, integrando a herança vernacular do mundo medieval à cultura burguesa do século 17 tardio, responde ao mesmo objetivo.<sup>13</sup> A porta está aberta à revolução doméstica do fim do século, tal como se exprimirá em meio a alguns dos maiores arquitetos britânicos: Charles Francis Annesley Voysey, Charles Robert Ashbee, Mackay Hugh Baillie Scott, Edward Lutyens, Richard Barry Parker, Raymond Unwin ou Charles Rennie Mackintosh...

Para avaliar a amplitude da mudança, é preciso fazer o desvio pela América do Norte, onde nasce, simultaneamente, o Shingle Style (segundo a expressão popularizada por Vincent Scully).<sup>14</sup> Eminentemente plástico, esse invólucro de telhas de madeira disfarça a riqueza volumétrica das construções sob uma vestimenta unificadora, cuja forte vibração da superfície pertence tanto ao mundo das artes plásticas quanto ao da arquitetura. Eis que não deixa de haver ligação com a paixão pela bossagem rústica que atravessa a obra de Henry Hobson Richardson.<sup>15</sup> A celebração da matéria, ao dar à massa uma potência que o ordenamento da parede, havia sempre amenizado, quebra as convenções gráficas próprias da tradição da escritura arquitetural erudita. A idéia estava a caminho desde meados do século, mais bem acolhida por William Butterfield do que por Émile Vaudremer ou Alfred Waterhouse. Mas ela jamais conseguiria provocar uma tal reviravolta semântica.<sup>16</sup> A relação que se estabelece a partir daí entre a ausência ostensiva de estilo e o interesse pela superfície (fora, evidentemente, as lições do invólucro uniforme em alvenaria de tijolo, característica da Red House, 20 anos antes) constitui uma cesura radical na linguagem da forma. A multiplicação de epítetos que designam movimentos artísticos ligados à vanguarda é o sinal disso na virada do século.<sup>17</sup> Como explicar de outra maneira a existência, em uma mesma época, de denominações tão disparatadas quanto

Renaixença,<sup>18</sup> Noucentisme e Modernisme<sup>19</sup> só para a Catalunha; Modern Style e Jugendstil, Art Nouveau, Liberty ou Tiffany, em outros lugares da Europa continental ou da América do Norte;<sup>20</sup> Arts & Crafts ou Domestic Revival no Reino Unido, Secession na Áustria?<sup>21</sup> Juntemos a isso Symbolisme<sup>22</sup> e Régionalisme (dois termos também empregados a propósito desse período) e não teremos mais nenhuma oportunidade de aí nos orientar – a não ser que se admita que essas denominações, ao colocarem em questão uma tradição percebida como retrógrada, tenham um caráter eminentemente prospectivo... O campo cronológico do regionalismo tende assim a se confundir com o do Art Nouveau.<sup>23</sup>

Esse recorte não está menos sujeito a garantia. Ele não dá conta de demonstrar a antiguidade das origens do regionalismo nem mesmo a extensão da mutação que ele constitui para justificar a aceitação excepcional com que se vai deparar em

seguida. Imaginemos um instante que o Art Nouveau se tivesse prolongado até nossos dias e compreender-se-ia a incerteza de uma denominação que evoca indistintamente a forma e o conteúdo, o estilo e a ética.<sup>24</sup> O termo coloca ainda outro problema, o da extensão dos territórios envolvidos e de seus limites. Para os franceses, ele corresponde à descoberta de antigas províncias que constituíram sua nação. Herdada de divisões étnicas ou políticas anteriores à unificação, sua diversidade (por muito tempo combatida por um centralismo colbertiano e, mais tarde, jacobino) ganha mais relevo, já que os sistemas modernos de troca ou de formação se conjugam com o êxodo rural para atenuar-lhe o alcance. Em face da aceleração da mudança em curso e de seu caráter inelutável, a reivindicação cultural assume uma significação nostálgica. Pode-se fazer uma interpretação política dessa constatação seguindo uma linha de divisão esquerda/direita (entre defensores do





estado-nação e adeptos de uma identidade provincial reforçada pela história). Pode-se também descrever o regionalismo de maneira mais redutora, como o instrumento de uma política turística cuja construção da imagem prevalece sobre a sinceridade. A confusão se estabelece algumas vezes entre os dois enfoques, em detrimento da clareza da mensagem.<sup>25</sup> Em outras escalas territoriais que não a da França, a análise do fenômeno será, entretanto, muito diferente. A reivindicação regionalista ganha forte significação quando nacionalidades diferentes se encontram agrupadas sob um poder. Avalia-se aqui a ambigüidade entre o conceito de nação herdado do século 19 e o de minoria (étnica, lingüística, cultural) utilizado em nossos dias. Onde termina a fronteira entre regional, nacional e internacional? E qual é o estatuto de um regionalismo definido como particularismo no âmago de um conjunto mais vasto (a teoria da "pequena" pátria), quando esse conjunto é marcado pela hegemonia de uma nação? É o caso da Hungria e da Finlândia em relação à Áustria e à Rússia – e até mesmo da Escócia e da Catalunha ao Reino Unido ou à Espanha. Com o desenvolvimento industrial do fim do século, os equilíbrios econômicos se modificam, a reivindicação local se afirma como uma vontade de emancipação. Poder-se-ia estender a observação à arquitetura colonial na Índia, no Magreb ou na Indochina, ou seja, por toda parte onde as tradições culturais se misturam com a contribuição da colonização. A resposta aí seria também completamente incerta: o regionalismo é um simples disfarce pitoresco ou a expressão de uma identidade cultural? Os dois, sem dúvida. Essa é a dificuldade do problema.

Esse segundo índice é revelador. Longe de ser uma cultura autônoma, o regionalismo é o produto de uma espécie de mestiçagem diante de exigências contraditórias. Sua utopia, que o século questionou, sustentava-se na esperança de uma ultrapassagem dos conflitos.<sup>26</sup> Porque ele é ao mesmo tempo moderno e tradicional, local e internacional. O século 19 tinha vivido intensamente uma oposição dialética que de cada tendência

oferecia a figura invertida, antitética e complementar. Para curar uma tal esquizofrenia cultural, era preciso renunciar a acentuar as diferenças, a sublinhar as oposições. O regionalismo foi um projeto concentrador, para além das diferenças de opiniões e de modelos. Ele operou deslocamentos voluntários de sentido que atenuam a intensidade do contraste entre posições bem marcadas. O interesse do movimento reside nesse amálgama, cuja ambigüidade devia estar na origem de tantos conflitos.

Ali onde nós tenderíamos a perceber uma dupla linguagem, ele procurou o consenso. Foi assim que ele abandonou a história em benefício da cultura, a geografia em favor da etnologia. As duas referências, vinculadas ao tempo e ao espaço, eram violentamente conflituosas. Ele se dedicou a deslocar o campo dessas referências para encontrar um ponto de equilíbrio no limiar de um mundo novo. À oposição passado/presente ele preferiu a continuidade das culturas, cujo vestígio sobrevive a todas as mutações. O desvio pelo primitivismo tomado emprestado a Paul Gauguin possibilitava descrever uma ligação fundamental entre o ser, o uso e a forma – tratava-se de romper as escalas do tempo para apagar a moda ou o estilo em favor de uma visão ontológica da arte. O regionalismo funciona assim sobre os arquétipos, no sentido junguiano do termo;<sup>27</sup> tipos originais de representação simbólica, constituindo de outra maneira um patrimônio coletivo mais decisivo do que as formas aparentes da expressão artística. Os arquétipos têm outra vantagem, e não das menores: mitos universais, eles substituem por uma referência comum a diversidade das expressões particulares de uma nação ou de uma etnia. Não são mais as fronteiras do tempo, mas as do espaço que eles contribuem para apagar. Não é de admirar que os mais importantes arquitetos modernos tenham sido, no início de suas carreiras, adeptos do movimento.

Pois o regionalismo é moderno, sua linguagem formal o demonstra. Seu repertório é internacional, na descendência de Richardson. Sublinha a articulação com o

solo pelo emprego de um aparelho rústico ou ciclópico, abusa dos contrafortes de inclinação pronunciada assim como de jogos de soco e de escalonamento para marcar melhor a imbricação no relevo e na paisagem. A cobertura, complexa e envolvente, não é menos demonstrativa; ela multiplica os rincões ou as lucarnas, extravasa o prumo da fachada protegendo balcões, *loggias* e passarelas. A caixa mural se encobre ou torna-se vazada, conferindo um lugar privilegiado aos vãos envidraçados, parapeitos, *bow windows* ou varandas, que transgridem o limite entre exterior e interior. É bem verdade que a fórmula não é nova (vamos encontrá-la na tradição do *cottage* à inglesa há quase um século), mas ela se torna proeminente, como se o choque do japonismo houvesse destruído a visão dos espaços fechados, própria da cultura ocidental. Desse dispositivo que estabelece fortes vínculos com a paisagem e ao mesmo tempo uma continuidade real entre interno e externo, o movimento moderno saberá explorar toda a riqueza. Apenas o tratamento ornamental parece escapar à visão abstrata da pureza formal que vai caracterizar a vanguarda dos anos 20. Mas a orientação não lhe é menos plástica: cor e matéria são as rainhas de uma escritura que é toda sensibilidade. A diferença é de repertório, não de princípios. Nesse sentido, o regionalismo está próximo do que se vai chamar, com um pouco de abuso, de expressionismo plástico para designar a arquitetura dos anos 1910-1920 nos Países Baixos ou na Alemanha.

Nessa acepção, resta bem pouco do regionalismo propriamente dito. O enfoque arqueológico de um George Devey não resistiu ao apelo da modernidade. O toque regional se reduz a alguns indícios, considerados demonstrativos da alma do território: uma silhueta, um detalhe construtivo, um ornamento... A coerência formal tornou-se uma prioridade, remetendo qualquer imitação ao detestável *pastiche*. Cada alusão é reescrita em uma linguagem cuja expressividade repousa sobre o apelo insistente à cor e à matéria. Estabelecida por princípio, essa exigência de transposição condena desde

logo qualquer desvio pitoresco por meio do qual ela pretenda libertar-se. Além de sua aparência, é a essência das coisas que ela quer atingir. Regionalismo moderno e cor local, portanto, não convivem bem. Em compensação, a oposição tão aparente entre a estilística do Art Nouveau e a do regionalismo merece ser examinada de novo, porque resiste muito pouco. Não apenas os atores são os mesmos (Hobé, Hankar van de Velde, Bonnier, Guimard, E. André... – para citar apenas os artistas de inspiração francesa); mas o trabalho da cor e da matéria, tal como o temos evocado, parece próximo da fascinação exercida pelo triunfo da linha no Art Nouveau. Não seriam dois aspectos de uma mesma atitude? Sem reduzir a oposição das correntes a uma simples convenção (segundo a dialética cidade/campo implantada desde o século 18), não se pode deixar de assinalar sua fascinação comum pela abordagem essencialmente plástica das formas arquiteturais.

No domínio do regionalismo, esse lirismo formal produziu algumas obras capitais. Vamos citar, por exemplo, Bruce Price em Tuxedo Park, próximo a Nova Iorque (casa Pierre Lorillard, 1885-1886) – uma produção que Vincent Scully vincula ao Shingle Style, mas que se poderia perfeitamente qualificar ao mesmo tempo de regionalista (como o são, de uma certa maneira, as casas de Wright na pradaria centro-americana). Evocar-se-á também o inglês Edward Schroeder Prior: O Celeiro, em Exmouth (1895-1896), sintetiza de modo espetacular as ambições da arquitetura nova. Projeto em *papillon*, desenvolvimento orgânico da distribuição, vibração da matéria bruta e inserção na paisagem foram saudados pela crítica por sua rudeza "revolucionária".<sup>28</sup> Não se pode deixar enfim de assinalar as quatro admiráveis *villas* (1890-1894), hoje desaparecidas, de Louis Bonnier em Ambleteuse-dans-la-Somme. Situadas nas dunas, à beira do mar, dialogavam de um jeito que não poderia ser mais escultural com o velho fortim que guarda o estuário. Ali a construção recorria amplamente, além disso, aos materiais locais

– telha flamenga, tijolo vermelho, alvenaria do local, pinheiro e abeto do norte – e a planta aberta oferecia pontos de vista panorâmicos dispostos em leque em torno do *hall* central. O regionalismo nascente atestava, assim, sua dívida em relação ao *Shingle Style* americano.

Nisso ele era o oposto da arqueologia pitoresca simultaneamente praticada por um Louis-Marie Cordonnier, que permaneceu fiel à herança do século 19. Há, portanto, regionalismo e regionalismo, de acordo com as épocas e as culturas, mas também de acordo com as tendências a que os artistas se conectam. No período de uma geração, a corrente moderna constituirá uma vanguarda cujas figuras mais ilustres serão Eliel Saarinen, na Finlândia, Karoly Kos, na Hungria, Dusan Jurkovic, na Eslováquia, Henry van de Velde ou Hermann Muthesius, na Alemanha, mas também Maurice Storer ou Louis Bonnier, na França, Alphonse Laverrière ou Charles-Edouard Jeanneret (futuro Le Corbusier), na Suíça... Nascido ao mesmo tempo que o Art Nouveau, o regionalismo moderno não demorou em suplantá-lo – por razões que são fundamentalmente éticas: o aspecto mundano e comercial do estilo moderno, ligado à moda e às galerias, o condenava a uma rápida proscrição, enquanto os valores individuais da corrente doméstica lhe prometiam, ao contrário, um belo futuro. Da crise do Art Nouveau desde a virada do século até o fim dos anos 10, seu poder não cessa de se reforçar. O regionalismo tornou-se a panacéia de uma arquitetura moderna cujo impulso fará esquecer as contradições herdadas do século precedente. Elas não haviam, entretanto, desaparecido de fato. Quando se coloca a questão da reconstrução dos territórios devastados pela guerra, estoura o conflito entre uma abordagem funcionalista voltada para a produção em série e a corrente nostálgica de um regionalismo pitoresco. Face à amplitude do problema e às dificuldades econômicas, o consenso se rompeu. O regionalismo é condenado a se separar da modernidade para defrontar-se com ela. A contribuição de correntes estrangeiras, holandesas ou americanas, não fará mais do

que acelerar uma evolução que enclausura a arquitetura em debates ideológicos e estéticos alheios a suas preocupações.

O regionalismo tinha falhado em dois pontos. Ele não era nem coletivo, nem urbano. Só lhe haviam interessado a comunhão com a natureza e o mundo da vida doméstica. Ele não foi bem-sucedido (exceto na Grã-Bretanha, onde a cultura do habitat da periferia urbana é uma tradição) em propor uma solução adaptada à expansão das cidades. As cidades-jardim de Raymond Unwin e Barry Parker mostravam-se muito caras diante da imensidão de necessidades. Tanto em Amsterdã quanto nos arredores de Paris, elas serão desviadas de seu projeto inicial para ganhar em densidade como em urbanidade. O fracasso do regionalismo diz respeito a essa inadequação entre explosão urbana e tipologia arquitetural. Não havia limite entre o imóvel e a casa, entre a densidade excessiva dos centros urbanos e a dispersão



dos pavilhões na periferia. O problema vai-se acentuar ainda mais em seguida: contra uma opinião ainda ligada à casa individual, seria preciso encontrar soluções coletivas mais apropriadas do que o parcelamento pavilhonar em vigor nos anos 30. O regionalismo acabará por se restringir à arquitetura do lazer e à dos loteamentos residenciais destinados à classe média. Isso resultará na sua condenação. Não obstante, ele trazia em si preocupações tão fundamentais, que não poderiam deixar de reaparecer. Do empirismo de Alvar Aalto ao "regionalismo crítico" realçado por Kenneth Frampton,<sup>29</sup> a corrente moderna será então confrontada. Quanto ao regionalismo em si mesmo, sobreviveu bem à condenação unânime de que houvera sido objeto há mais de um século nos meios profissionais da arquitetura. Ele acabou mesmo por representar o que não era na verdade: um ideal coletivo na escala das comunidades aldeãs – ideal que a densidade pontual das barras de habitações fazia lastimar mais ainda por não oferecerem nenhuma das vantagens, nem da cidade, nem do campo. O que demonstra quanto a questão do regionalismo se entrelaça permanentemente com a da cidade.

François Loyer é historiador da arquitetura, especialista nos séculos 19 e 20. Foi professor nas universidades de Rennes e Strasbourg. Atualmente é diretor de pesquisa no Centre National de la Recherche Scientifique e diretor do Centre de Hauts Études de Chaillot, em Paris.

Tradução: José Antônio Nonato.  
Revisão: Sonia G. Pereira.

## Notas

<sup>1</sup> A preocupação com a modernidade não é própria da arte de nossa época, mas cobre o conjunto da civilização contemporânea desde seu nascimento, há dois séculos. Sobre esse ponto pode-se ler com interesse a síntese de Jean Baudrillard na *Enciclopedia Universalis* (2ª edição, vol. 12: 424-426, Paris, E.U., 1985) em que ele recorda que o termo aparece em meados do século 19, com Théophile Gautier ou Baudelaire, como reflexo de uma tomada de consciência. A noção cultural de "modernidade" nós a substituímos de bom grado pela de "modernismo" – no sentido estilístico em que o compreendem comumente artistas e historiadores da arte.

<sup>2</sup> Jacob Burckhardt não deixa de assinalá-lo em *Civilisation de la Renaissance en Italie*, no capítulo sobre "La vie domestique" (tradução francesa, Paris: Le livre de

poche, 1986, tomo II: 357-360). Ele cita abundantemente o *Trattato del governo della famiglia*, de Agnolo Pandolfini (redigido em meados do século 15 e hoje atribuído a Leon-Battista Alberti): "se todos os outros bens condenam ao trabalho, expõem a perigos, fazem nascer o medo e o arrependimento, a 'villa' apresenta grandes, nobres vantagens; a 'villa' vos é sempre fiel, ela é sempre risonha (...). Ela é o ponto de encontro das pessoas honestas e boas: aqui, nada de miséria, nada que engane; todos vivem como em uma casa de vidro; não há necessidade aqui de juizes nem de testemunhas, pois essa 'villa' é o asilo da paz e da concórdia. Acorrei para cá para fugir do orgulho dos ricos e da perversidade dos malvados: vinde encontrar na 'villa' uma vida de delícias, uma felicidade desconhecida". O tema tem longa ascendência antiga, tanto em Plínio como em Xenofonte.

<sup>3</sup> A palavra não significa apenas o que é inesperado e agradável, mas tudo o que deriva do olhar do pintor (de *picturesque*, como se diz ainda em inglês a partir do italiano *pittoresco*). A estetização do olhar sobre o real muda completamente a apreciação que se pode ter dele. Considerada até então desprovida de qualquer valor por não corresponder às regras canônicas da Academia, a tradição camponesa revela repentinamente a riqueza plástica de sua expressão, cujo sabor ingênuo ainda lhe aumenta a importância. Ter-se-á, no fim do século 19, a mesma fascinação pelo mundo da infância – como o lembra com acerto Mark Girouard (*Sweetness and Light. The "Queen Anne" Movement, 1860-1900*, Oxford: Clarendon Press, 1977), ao evocar os álbuns ilustrados de Walter Crane e de Kate Greenaway a propósito da arquitetura doméstica na Grã-Bretanha.

<sup>4</sup> Se eu fosse rico, escreve Jean-Jacques Rousseau na mais ilustre passagem de sua obra literária, no livro IV de *Émile* (1762), "eu não iria fazer construir para mim uma cidade no campo, e colocar no fundo de uma província as 'Tuileries' em frente a meu apartamento. Sobre a encosta de uma agradável colina bem sombreada, eu teria uma pequena casa rústica, uma casa branca com postigos verdes; e ainda que uma cobertura de palha seja a melhor em qualquer estação, eu preferiria com magnificência não a triste ardósia, mas a telha, porque ela tem o ar mais limpo e mais alegre que a palha e não é de outro modo que se cobrem as casas da minha região, o que me traria um pouco de volta os tempos felizes de minha juventude". O programa do regionalismo, como retorno às fontes e à sinceridade da vida rural (evocada, ainda mais, mediante dois detalhes de arquitetura – os postigos verdes e a cobertura em telha – que remetem diretamente à origem regional do autor) está contido inteiramente nesse manifesto. A aceitação não foi menor do que a do elogio da vida campestre publicado no ano precedente em *Julie ou Nouvelle Héloïse* (1761). Sobre essa condenação da vida moderna pelo pensamento romântico, pode-se consultar Michaël Löwy e Robert Sayre, *Revolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris: Payot, 1992.



- <sup>5</sup> Ver particularmente a antologia de J. C. Loudon, *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture*, Londres, 1833 (reeditada com suplemento em 1842). A obra está na origem de muitas publicações sobre a casa individual até a metade do século 20.
- <sup>6</sup> A passagem de uma a outra se dá, como hoje em dia, ao termo de numerosos compromissos pessoais entre as exigências da residência ligada ao emprego, os recursos e os encargos de família, a idade e a atividade do chefe da casa. Mais do que a incerteza do parâmetro, é sua permeabilidade que o torna significativo. Como bem o demonstrou em seu tempo o estudo do Centro de Pesquisas de Urbanismo sobre os construtores de pavilhões (Antoine et Nicole Haumont, Henri e Marie-Geneviève Raymond, *L'habitat pavillonnaire, Les pavillonnaires, La politique pavillonnaire*, 3 vol. Paris: C.R.U., 1966), o ideal de vida na periferia da cidade em casa individual é ainda partilhado em nossos dias pela maior parte das opiniões. A vida urbana aparece desde então como um compromisso imposto. É verdade que a ruptura do par cidade/campo no mundo contemporâneo apagou toda a ligação direta com a natureza. Quando o vaso de flor abandona a proteção da janela para se transformar em jardim, é que o espaço aberto do mundo rural tornou-se quase inacessível e que os locais públicos urbanos se tornaram mais raros (pelo menos, os que não são dedicados de maneira exclusiva a uma função determinada). Nem os transportes públicos, nem o automóvel que lhes sucedeu foram capazes de consolidar essa fratura. Desde o terceiro quartel do século 20, o rito dos engarrafamentos do domingo à tarde ou da partida para as férias está aí para lembrar.
- <sup>7</sup> A Exposição Universal de Londres, em 1851, foi ocasião de um levante geral contra os produtos da indústria, acusados de refletir os piores aspectos do mau gosto burguês. O paralelo com a crítica literária é evidente.
- <sup>8</sup> Em um resumo penetrante, David Watkin (*Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford: Oxford University Press, 1977 – tradução francesa *Morale et Architecture aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Liège: Mardaga, 1979) mostrou bem o que o pensamento do movimento moderno devia ao socialismo utópico do século precedente – ele nos permite ler hoje Semper por intermédio de Le Corbusier (ou, mais simplesmente, Ruskin por intermédio de Wright). Em sua introdução, o autor não se esquece de sublinhar sua dívida em relação a Herbert Butterfield, cuja obra *The Whig Interpretation of History* (aparecida em 1931, em Cambridge) lhe serviu de fio condutor.
- <sup>9</sup> No sentido real do termo, ou seja, com referência à casa, à família (e não no sentido moderno de empregado...). O termo, de origem latina, manteve-se melhor em inglês do que em francês – a ponto de aparecer hoje em dia como um anglicismo!
- <sup>10</sup> Citado a partir de Henry Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth: Penguin Books, 1958 – tradução francesa, Liège: Mardaga, 1981: 375.
- <sup>11</sup> Em consequência de dificuldades financeiras, William Morris havia sido obrigado a colocar sua casa à venda desde 1865. O edifício não havia sequer sido anunciado, porque Philip Webb se opunha a isso (como o lembra Peter Davey, *Arts and Crafts Architecture: The Search for Earthly Paradise*, Londres: The Architectural Press, 1980: 34). A Red House só foi descoberta na geração seguinte, quando Geoffrey Home, o diretor de *The Studio*, tornou-se comprador e garantiu sua promoção. Foi assim que Hermann Muthesius (que residiu na Grã-Bretanha durante oito anos, de 1896 a 1903) fez dela o ponto de partida do movimento Arts and Crafts em sua obra *Das englische Haus*, Berlin: Wassmuth, 1904-1905. Toda a crítica contemporânea o seguirá.
- <sup>12</sup> Menos sem dúvida no sentido puramente fisiológico em que o pretendia Paul Broca do que no de uma *antropologia social* próxima da etnologia, tal como será definida por James Frazer na Inglaterra do início do século 20.
- <sup>13</sup> Sobre esse tema, remetamo-nos à excelente obra, já citada, de Mark Girouard.
- <sup>14</sup> Vincent Scully, *The Shingle Style and the Stick Style*, New Haven: Yale University Press, 1955 (edição completa, 1971).
- <sup>15</sup> Nessa época, o assistente de Richardson era Stanford White: transpondo a fórmula do Queen Anne à maneira de R. N. Shaw para a casa Watts-Sherman de Newport (1874-1875), ele adota ali um envoltório geral de ripas em camadas (Mark Girouard, *op. cit.*: 208). Em 1879, depois de se haver instalado por sua própria conta no interior da agência Mc Kim, Mead & White, ele adota o procedimento no cassino de Newport (cujo programa é diretamente inspirado nas realizações de Bedford Park), mais tarde nas *villas* luxuosas de Rhode Island (Casa Isaac Bell em Newport, 1881-1882; Casa Low em Bristol, 1887). O sistema é igualmente retomado por W. R. Emerson para a casa C. J. Morrill em Mount-Desert, no Maine (1879) – no retorno de uma temporada em Londres, onde ele havia simpatizado com Walter Crane. Quanto a H. H. Richardson, ele fornece uma das versões mais satisfatórias com a Casa Stoughton de Cambridge (1882-1883).
- <sup>16</sup> A mutação é comparável à que afeta paralelamente a pintura de cavalete. Os vínculos entre arquitetura e artes plásticas são cada vez mais estreitos, a ponto de os arquitetos exporem agora de modo regular nas galerias e salões. Ao passarem da arquitetura pública à arquitetura privada, eles não apenas trocaram de clientela, mas também de status: eles penetram daí em diante resolutamente o mundo da arte e da comunicação. A multiplicação de revistas de arte que passam a atribuir (como *The Studio*) um lugar importante à arquitetura é prova disso.
- <sup>17</sup> É o tempo dos "ismos". Ele afeta a arquitetura ao menos tanto quanto as artes plásticas entre 1880 e 1930.

- <sup>18</sup> O termo Renascença desvia em direção aos horizontes nacionais uma noção ilustre da tradição clássica. Trata-se de conferir cartas de nobreza a um movimento que busca seus modelos não mais na Antiguidade, mas na Idade Média – e não mais em Roma ou em Atenas, mas no próprio país. Tal atitude demonstra a importância da ruptura cultural em curso no fim do século. A época é uma nova Renascença, equivalente à mutação que havia assinalado os tempos modernos, quatro séculos antes.
- <sup>19</sup> O Noucentisme evoca o novo século. Quanto ao Modernisme, ele designava inicialmente um movimento literário na linha da poesia simbolista francesa; a denominação acabou cobrindo o conjunto da produção catalã da virada do século – designação local que não simplifica a análise (na medida em que o mesmo termo evoca, por outro lado, o período entre as duas guerras e a produção do movimento moderno). Mas a própria confusão é geradora de sentido.
- <sup>20</sup> Ao se referir explicitamente à noção de "estilo" para o período dos anos 1890-1900, as denominações inglesa ou alemã (e, de certa maneira, francesa) tiveram o mérito da clareza. No que se refere a Art Nouveau, Tiffany e Liberty, elas remetem aos nomes de galerias célebres – prova da importância do mercado de arte na produção contemporânea. Na América a literatura voltada para o grande público preferiu a etiqueta Art Déco a qualquer outra. Ela lhe fornece uma definição extensiva, que vai de Sullivan, em Chicago, nos anos 1880, até as delícias de Miami, 60 anos mais tarde!
- <sup>21</sup> O Arts and Crafts (Artes e Ofícios) exprime a unidade fundamental da produção artística, tanto em um plano filosófico como também profissional (as guildas de artistas e artesãos são tradução disso, assim como a pedagogia da Bauhaus depois de 1918). O Domestic Revival retoma uma vez mais a idéia de Renascença, substituindo a denominação estilística por uma definição programática – o doméstico se opõe ao monumental, assim como o privado ao público. Faz-se aí também em erudito e vernacular, mas com um matiz hierárquico mais acentuado (e com o abandono da referência à esfera da vida privada). A Secession, enfim, designa um grupo de artistas austríacos que se opunham à Academia Imperial, da qual se haviam separado...
- <sup>22</sup> A ambigüidade das ligações entre simbolismo e Art Nouveau não pode ser subestimada, como adverte prudentemente José Pierre (*L'Univers Symboliste Décadence, Symbolisme et Art Nouveau*, Paris: Somogy, 1991: 43). Para uma visão de conjunto do movimento convém referir-se ao catálogo publicado sob a direção de J. C. Ebbinge Wubben e R. Hammacher van den Brande, *Le Symbolisme en Europe*, Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1976.
- <sup>23</sup> De um modo geral, admite-se que o regionalismo, enquanto movimento estilístico, sucede ao decênio do Art Nouveau, que havia marcado o fim do século. Na França, as primeiras manifestações explícitas de um regionalismo arquitetural se situam por volta de 1903 na atividade do atelié Pascal – em meio a Henri Sauvage, Alphonse Lavernière, Henri Provensal ou Luis-Pierre Sézille Ver Maurice Culot. Lise Grenier (dir.), *Henri Sauvage 1873-1932*, Bruxelas: Arquivos de Arquitetura Moderna, 1976.
- <sup>24</sup> O mesmo infortúnio aconteceu com a maior parte dos qualificativos que designam os estilos artísticos. Fez-se um uso imoderado do termo clássico há séculos (ainda hoje), atribuindo-lhe ao mesmo tempo um conteúdo formal e um nível filosófico. Barroco, romântico ou moderno conheceram destino igualmente funesto... Regionalismo não escapa, portanto, à regra, que é a da ambigüidade do sentido. De uma maneira geral, é a história da arte em seu conjunto que se move sobre a versatilidade da correlação entre forma e sentido ao adotar escalas cronológicas que não podem ser mais elásticas.
- <sup>25</sup> Desse ponto de vista, a Suíça é um belo caso excepcional – a respeito do qual Jacques Gubler soube, antes de qualquer outro, chamar atenção (em *Nationalisme et Internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1975).
- <sup>26</sup> Espero ser perdoado por retomar aqui mais uma vez a apreciação que anteriormente exprimi de forma negativa a propósito de Henri Sauvage ("Sauvage ou le renoncement", em M. Culot, L. Grenier: *Henri Sauvage 1873-1932*, Bruxelas: C.F.C./A.A.M., 1976: 35-70) depois, de maneira mais explícita em relação a Paul Hankar ("Nouveaux regards sur le XX<sup>e</sup> siècle", *Dix ans d'Art Nouveau*, Bruxelas: C.F.C./A.A.M., 1991: 12-13).
- <sup>27</sup> A noção de arquétipo, ligada à de um inconsciente coletivo, está explicitada nos trabalhos de Carl Gustave Jung (1875-1961) desde sua primeira obra, *Metamorphoses et symboles de la libido*, que deveria marcar sua ruptura com Sigmund Freud em 1912.
- <sup>28</sup> Durante a exposição da maquete do projeto na Academia Real de Londres em 1895, *The Builder* sublinhará o caráter bastante frustrado da maquete – concebida como um esboço do escultor –, assim como a concepção "revolucionária" da articulação dos espaços (citado de Margaret Richardson, *Architects of the Arts and Crafts Movement*, Londres: Trefoil Books, 1983: 54).
- <sup>29</sup> O penúltimo capítulo de sua obra *Modern Architecture A critical history* (Londres: Thames & Hudson, 1980) põe em evidência essa orientação a partir da obra de arquitetos como Joern Utzon, Álvaro Siza, Carlo Scarpa, Dimitris e Suzanna Antonakakis, Mario Botta ou Tadao Ando.