

Paulo Yassuhide Fujioka

Arquiteto e urbanista, professor doutor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Avenida Trabalhador Sancarlense, 400, CEP 13566-590, São Carlos, SP, (16) 33739294, pfujioka@sc.usp.br

Resumo

Na história do Movimento Moderno, a vertente orgânica recebeu atenção um pouco menor do que a racionalista. A obra organicista de Wright só passou a ser estudada com mais vigor a partir dos anos 80, descobrindo-se aspectos novos que surpreenderam pela sua complexidade. O campo da influência romântica na arquitetura de Wright ainda não foi completamente explorado. Este ensaio é o primeiro de uma série sobre o tema, discutindo as influências de Emerson, Thoreau, Whitman, o culto romântico à natureza no século XX e a inspiração nas descobertas arqueológicas na obra de FLLW.

Palavras-chave: Arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright.

Um aspecto ainda pouco detalhado na historiografia da Arquitetura Moderna é o estudo da influência romântica na obra e no pensamento orgânico de Frank Lloyd Wright (1867-1959). A arquitetura e o design do mestre americano foram muitas vezes classificadas como “românticas”, particularmente os grafismos e ornatos de inspiração “exótica” que pareciam estar em desacordo com o axioma moderno que condenava o ornamento.

Entretanto, há poucas pesquisas que estudem sistematicamente a origem e a manifestação da inspiração romântica em Wright. Discutimos esta questão em nossa Tese de Doutorado, *Princípios da Arquitetura Organicista de Frank Lloyd Wright e suas Influências na Arquitetura Moderna Paulistana* (2004), e este ensaio é uma continuação desta discussão.

O conceito de *arquitetura orgânica* não é tão definido quanto os princípios do racionalismo corbusiano. Para efeito deste ensaio, consideramos que o organicismo wrightiano é regido pelos

princípios da *unidade* (na relação do projeto com a paisagem, na modulação espacial-constructiva); da *plasticidade* (os materiais devem fluir, amoldar-se e crescer dentro do espaço, ao invés de cortados, montados – estrutura, piso e fechamento podem ser um única coisa); da *continuidade* (fluidez espacial que, pelo sentido de plasticidade, pode conformar um espaço livre e aberto, sem existir um limite claro entre o que é construído e a natureza ao redor); da obediência à *natureza dos materiais* (uso funcional e racionalizado de materiais e estruturas aparentes, sem ornamentação exceto para arremates, acabamentos e esquadrias) e de um novo sentido de *escala* baseada na *horizontalidade* e na *integração* do edifício com a paisagem natural.

Como se manifesta a “inspiração romântica” na obra de Wright? Difícil de responder quando lembramos que FLLW projetou mais de 600 edifícios (sem contar o design de móveis, luminárias, pratos, talheres, aparelhos de chá, etc.), ao longo de cerca de 70 anos de carreira.

A carreira de Wright inicia-se em 1887 e somente seria interrompida pelo seu falecimento em 1959. O período de tempo abrangido pela prolífica produção é surpreendentemente longo, principalmente em comparação com outros mestres do Moderno. FLLW começa a produzir numa era em que o Eclétismo convivia nos EUA com o Federal Style, o Shingle Style, Arts and Crafts e a Escola de Chicago. Apesar do surto de urbanização provocado pela Conquista do Oeste, pelo surto industrial e pela imigração, ainda era um país de população predominantemente pobre e rural. Os rancores da Guerra Civil (1861-65) ainda dividiam os estados do Norte e do Sul. Entretanto, ao falecer, os EUA já eram potência mundial, tinham passado por duas guerras mundiais, a maior parte de sua população vivia nas cidades e os arranha-céus racionalistas dominavam os centros urbanos.

A maior parte dos especialistas concorda que a carreira de Wright pode ser dividida em três fases distintas. A fase primordial (1893/1910) inclui as *prairie houses* como a Susan Lawrence Dana House

(1900-04) e a Robie House (1909); além do Unity Temple (1905) e o Larkin Building (1903). A fase intermediária (1910/30) é caracterizada pelo Hotel Imperial em Tokyo (1913-23), a Hollyhock House (1916-21) e as *textile-block houses* (fase "maia") como a Alice Millard House (1923). Finalmente, temos a fase final onde Wright reinventa seus conceitos (1930/59), com obras-primas como a Fallingwater (1934-37), a sede da SC Johnson (1936-39), várias *sonian houses* e, por fim, o Museu Guggenheim (1943-59).

Mas, retomando a pergunta inicial, uma rápida passagem pelo inventário da obra do arquiteto mostraria esta influência "romântica" impregnando projetos ao longo de toda a carreira: as *prairie houses* (com uma sutil presença da arte e arquitetura japonesa, além de temas medievais tão caros a William Morris), o Hotel Imperial (visto por alguns como uma "fantasia oriental"), a Hollyhock House e as casas *textile-block*, a proposta da Broadacre City (o abandono da cidade industrial por uma nova proposta de organização social em meio à

Figura 1- Robie House em Chicago (1908-10). Fonte: foto Ercio Barbugian.



natureza), a Fallingwater (uma nova relação entre o habitar e a natureza), a sede da SC Johnson (com sua floresta de colunas-cogumelo), algumas *usonian houses* e seus detalhes ornamentais, como a Jester House, a VC Morris Gift Shop e a torre HC Price (ornatos de inspiração indígena), além do Museu Guggenheim.

Portanto, a chamada “inspiração romântica” em Wright poderia ser melhor definida como “influências não-classicistas”. De fato, seu discurso foi construído na rejeição do classicismo, vinculado por Wright ao anacronismo do *Classic Revival* e aos valores do imperialismo e capitalismo. De certa forma inspirado nos ideais do movimento Arts and Crafts, Wright sempre advogou uma arte única e original, ao mesmo tempo em que buscava inspiração num passado “alternativo” (composto pela arte medieval, arte e design oriental, arquitetura e arte pré-colombiana e dos índios do Meio-Oeste dos EUA).

Então, a influência não-classicista pode ser interpretada como uma *invenção* ou *re-invenção romântica*, mas que leva a uma expressão conceitualmente *original*. De fato, a busca da originalidade em Wright, faz com que a presença desta inspiração seja sentida quase intuitivamente, e de difícil classificação ou sistematização (a geometrização destes motivos “exóticos” ainda no século XIX, por exemplo, pode ser considerada precursora do Cubismo). Os muitos textos escritos por FLLW não esclarecem esta influência, devido a sua retórica exaltada e complicada.

Esta reinvenção romântica manifesta-se em quatro aspectos: o *culto à natureza*, a *invocação do ideal medieval*, a *inspiração em civilizações antigas* e na *arte indígena*, e a influência da *arte oriental*, principalmente *japonesa*. Destes aspectos, analisaremos aqui os três primeiros, em função do espaço disponível para este ensaio. A influência oriental (Japão, China e Coréia) já foi abordada por muitos pesquisadores, particularmente dos anos 90 em diante (Kevin Nute, Julia Meech, Neil Levine, Kathryn Smith, etc.).

Grant Carpenter Manson, o primeiro *scholar* a desenvolver uma pesquisa acadêmica sobre Wright (1940), esteve entre os primeiros a identificar a influência da arte e arquitetura japonesa na

arquitetura orgânica (in *Frank Lloyd Wright to 1910 – The First Golden Age*). Mas foi Dimitri Tselos o primeiro pesquisador a levantar sistematicamente as influências de civilizações antigas na obra de Wright. Seu ensaio *Frank Lloyd Wright and World Architecture* (1969, pp. 58-72) tornou-se referência. Vincent Scully, Jr. tocou de leve na questão em seu *Frank Lloyd Wright* (1960), principalmente em relação às similaridades formais entre as colunas das ruínas de Knossos e a coluna-cogumelo da sede da SC Johnson, que consideramos questionável – na medida em que Wright só menciona de leve a arquitetura minóica em seus textos principais (ele admitiu admirar a arquitetura pré-colombiana, indígena, oriental, suméria, gótica e românica).

Numa passagem da antologia de textos *The Future of Architecture* (1953), Wright afirma que “(...) A terra é a forma mais simples de arquitetura. Construir sobre a terra é tão natural para o homem como para outros animais, pássaros ou insetos (...) Em tempos antigos suas limitações serviram para manter suas construções arquitetura. Exemplos esplêndidos: maia, egípcio, grego, bizantino, persa, gótico, indiano, chinês, japonês.” (p. 35)

Uma referência fundamental para o debate sobre a influência “romântica” é a monumental monografia de Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright* (1996), a mais aprofundada e inovadora pesquisa feita sobre Wright desde os anos 60. Dos capítulos 4 a 9, temos uma nova interpretação, original e erudita, das origens míticas de Taliesin, da casas da fase “maia”, da inspiração da paisagem desértica e do vernáculo regional/indígena do Meio-Oeste, da influência da arte pré-colombiana em Taliesin West. Levine foi o primeiro a abordar a questão das “influências exóticas” em Wright desde Dimitri Tselos.

Durante muito tempo, a apropriação romântica na arquitetura wrightiana era vista com embaraço, principalmente durante a fase de consolidação do Movimento Moderno. Já nos anos 50, mesmo os divulgadores mais entusiasmados da obra de FLLW pareciam um tanto constrangidos com seus arroubos ornamentais. Peter Blake, em sua biografia *Frank Lloyd Wright-Architecture and Space* (1962), critica e ao mesmo tempo parece tentar justificar a insistência de Wright na ornamentação

arquitetônica, atribuindo-a ao temperamento poético e romântico de FLLW (Blake chega a escrever que Wright tinha “fraqueza pelo ornato”).

Blake está em certo em afirmar que Wright, com seu ideal moldado pelos textos de William Morris, jamais se libertaria por completo do século XIX. Philip Johnson também afirmava que Wright era o maior arquiteto moderno...do século XIX! Blake também estava correto ao concluir que Wright foi demasiado avant-garde para o século XIX e romântico demais para o século XX.

Assim sendo, é no século XIX que devemos buscar as origens da influência romântica em Wright. Lorde Kenneth Clark – no Capítulo 11 de *Civilisation* (1982) – argumenta que, por quase 1000 anos, o Cristianismo foi a principal força criativa na civilização ocidental. Então, por volta de 1725, esta força passa a declinar e desaparecer. Um dos motivos já tinha sido descrito em seu Capítulo 10: o advento da Era da Razão, e o posterior surgimento do Romantismo. Este último Lorde Clark discute no Cap. 11 (pp. 108-205), apropriadamente intitulado de *The Worship of Nature*, a “Adoração da Natureza” – que é um termo-chave para entender as idéias de Wright. No século XIX, pela primeira vez, a Natureza deixa de ser motivo de ameaça e temor para tornar-se elegíaca e idílica.

Lorde Clark não menciona Wright, retendo-se mais em exemplos da pintura, filosofia e literatura dos séculos XVIII e XIX. Através deles identifica o advento do culto à natureza como um substituto da religião. E conclui que é o ideal romântico da total imersão do artista com a natureza “a razão definitiva por que o amor à natureza foi aceito por tanto tempo como uma religião. É um meio pelo qual nós podemos perder nossa identidade no todo e ganhar assim uma consciência mais intensa de ser.” (p. 205)

Neste caso, onde e quando surge a questão da “adoração da natureza” e como esta influencia de fato o organicismo wrightiano? Para William Cronon a formação religiosa unitariana recebida dentro do clã familiar dos Lloyd-Jones é essencial para compreender as origens da arquitetura orgânica (v. ensaio *Inconstant Unity: the passion of Frank Lloyd Wright* in *Frank Lloyd Wright Architect*, 1994,

pp. 8-28). O unitarianismo pode ser resumido como uma forma mais aberta de protestantismo, com ênfase na educação, tolerância, conhecimento e debate.

Na imersão do ser humano e da arquitetura na Natureza temos o sentido de unidade entre arquitetura e paisagem, um dos princípios da arquitetura organicista. E a unidade entre Homem e Natureza está regulada pelo unitarianismo, com sua noção peculiar de união – como explicou FLLW em *An Autobiography*: “O Unitarianismo dos Lloyd-Jones foi uma tentativa para amplificar na confusão dos credos de seus dias, a idéia da vida como um presente da Fonte Divina, um DEUS onipotente, todas as coisas sendo um com ele. UNIDADE era seu lema, o sinal e o símbolo que os emocionava, a UNIDADE de todas as coisas!” (p. 20)

Portanto, para identificar as origens da arquitetura wrightiana, voltemos ao vale verdejante do Rio Helena perto de Spring Green, Wisconsin, cenário das explorações do menino Frank Lloyd Wright. A fé unitariana propiciava um ambiente imerso em arte, música erudita, filosofia e literatura. E acima de tudo, lia-se muito Emerson (Cronon, pp. 12-15). E na educação unitariana, tudo remonta à matriz original do profeta demiurgo de Concord, Ralph Waldo Emerson (1803-1882).

Emerson, poeta e pensador, foi autor de *Homens Representativos*, *Natureza* (1836) e *Ensaio* (1841). Junto com Henry David Thoreau (1817-1862), é a principal figura do transcendentalismo, tendo sido influenciado pelo romantismo alemão e inglês. Também tornou-se um dos primeiros intelectuais a ter sua obra popularizada fora do circuito acadêmico, graças ao circuito de palestras, uma febre do século XIX. Influenciou poesia de Walt Whitman (1819-1892), cuja obra também forma, junto com Emerson e Thoreau, a base do pensamento orgânico de Wright. O axioma sullivaniano da forma que segue a função foi parcialmente inspirado na célebre passagem do ensaio *Arte* (1841) de Emerson – que diz muito sobre a rejeição, por parte de Wright, dos valores do classicismo:

No presente, os homens não vêem a natureza como bela e botam-se a esculpir uma estátua que

deva sê-lo (...). A beleza tem de voltar ao domínio dos artefatos, a distinção entre objetos das belas-artes e objetos úteis tem de ser esquecida (...). Na natureza, tudo é útil, tudo é belo. É belo porque é vivo, movimenta-se, reproduz-se, é útil porque é simétrico e formoso. A beleza não atenderá ao chamado da legislatura nem repetirá na Inglaterra ou na América sua história vivida na Grécia. Virá, como sempre, não anunciada e brotará entre os pés de homens valentes e convictos. (pp. 244-245)

Harold Bloom em seu ensaio *Walt Whitman – A Medida da Alma Americana* (1992), afirma que a “imagem da ‘selvageria’, wildness [sic], é um tropo predileto de Emerson e Thoreau (...) e substitui o Sublime como imagem da prioridade e da liberdade (...)”. E cita uma passagem reveladora de Emerson, “mestre da alegria perfeita”: “Parado aqui neste terreno, minha cabeça banhada pelo ar festivo e elevada a um espaço infinito, todo egoísmo mesquinho desaparece. Eu me transformo num

globo ocular transparente: eu não sou nada, eu vejo tudo, circulam por mim as correntes do Ser Universal, eu sou uma parte e parcela de Deus (...)”.

Podemos identificar nesta passagem a perda da identidade individual num todo maior que Kenneth Clark discute em *The Worship of Nature*, bem como o advento de uma “consciência mais intensa de ser”. O tema da imersão do homem do homem com a natureza (e sua total identificação com ela) também está presente, evidentemente, em Thoreau, principalmente em *A Natural History of Massachusetts* (1842), *A Winter Walk* (1843), *The Maine Woods* (1848), *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849) e finalmente em *Walden* (1854). Escritor, poeta, ensaísta e naturalista, elaborou grande parte de suas idéias a partir das observações da natureza. Em Thoreau temos também a defesa do não-conformismo militante em *Civil Disobedience* (1849), que influenciou Mahatma Gandhi e o Rev. Martin Luther King. O

Figura 2- Imagens do Frank Lloyd Wright Studio em Oak Park, Illinois (1898-1910).
Fonte: foto Ercio Barbugian.



não-conformismo ativista é outra faceta do rebelde Frank Lloyd Wright, que militou contra o racismo, a guerra, o imperialismo e o macarthismo.

Como escreveu Joyce Carol Oates, Thoreau sempre pergunta quem somos, onde estamos. “E até mesmo o objeto de seu amor extático, a Natureza, é ilusório e indefinido. Mais rica e mais palpitante, sob todos os aspectos, do que Natureza de Emerson, a Natureza de Thoreau é às vezes aereamente platônica, de outras vezes precisa, gráfica, corajosa, impiedosa. Ela é alternadamente transcendentalista e sentimental, puritana e ‘obscena’, existencial e amoral.” (in *O Misterioso Thoreau*, 1988, p. 3).

Ludwig Hilberseimer nota que Thoreau desprezava a “arquitetura romântica sentimental, com seus ornamentos falsos e sem sentido” e também era interessado na arte primitiva, como Wright. Para Hilberseimer, Thoreau pode ter sido o primeiro pensador a descobrir a “beleza natural” das construções simples do povo, que construíam de forma franca e honesta apenas para atender suas necessidades, expressando assim uma “verdade essencial”, fruto de uma abordagem direta dos construtores e sua preocupação com o artefato como um todo e não apenas com sua aparência (in *Contemporary Architecture – its roots and trends*, 1964, pp. 19-20). Neste caso, o autor se refere a passagens escritas por Thoreau em *Walden* (1854, in *The Portable Thoreau*, 1987, pp. 301-303).

Robert Twombly, na biografia *Frank Lloyd Wright – His Life and Architecture* (1979), repara que FLLW associava a capacidade criativa humana à “relação entre o homem e o cosmos [cit. Wright]”, concluindo que esta “crença transcendental de que o lado artístico da humanidade representava sua divindade levou Wright a insistir que um tipo de estrutura – um padrão coerente – caracterizaria toda vida: ‘Arquitetura orgânica sente-se em casa com o ideal de unidade’, ele declarou certa vez. Uma de suas duas palavras-chave em seu vocabulário filosófico, de fato, era ‘unidade’, um atributo definidor da segunda palavra-chave, ‘natureza’, de onde todo o resto fluía. As duas tornaram-se uma na estrutura orgânica que trazia unidade cósmica à variedade natural e era, segundo Wright acreditava, a base apropriada de todas as relações sociais” (p. 304).

Não temos espaço neste ensaio para discorrermos sobre a complexa poesia de Walt Whitman e como se relaciona com Emerson e Thoreau. Mas Louis Sullivan admirava Whitman e possivelmente a leitura de *Leaves of Grass* (*Folhas da Relva*, 1855) foi uma das inspirações da busca de Sullivan por uma ornamentação “orgânica” baseada na vegetação regional, descartando os padrões classicistas. Considerado o bardo americano da democracia, do labor manual e dos grandes espaços abertos, sentimos em numerosos versos a presença do espírito da passagem de Emerson citada acima. Mas Whitman vai mais além.

Num único aspecto, por exemplo, como escreveu Gilles Deleuze, “A América coleciona extratos, apresenta amostras de todas as idades, todas as terras e todas as nações. A História de amor mais simples já coloca em jogo Estados, povos e tribos; a autobiografia mais pessoal é necessariamente coletiva, como se vê ademais em Wolfe ou em Miller (...) A literatura americana [clássica, diríamos] tem como objetivo pôr em correlação os aspectos mais diversos da geografia dos E.U.A., Mississippi, Rochosas e Prados [pradarias], e de sua História, lutas, amor, evolução. Relações em número cada vez maior, e de qualidade mais fina, é como o motor da natureza e da História.”

O texto de Deleuze refere-se a Whitman, mas poderia aplicar-se também a Wright: “(...) A própria Democracia, mesmo a Arte, só formam um todo na sua relação com a Natureza (o espaço aberto, a luz, as cores, os sons, a noite...); sem o que a arte cai no mórbido, e a democracia no embuste. (...) A sociedade dos camaradas é o sonho revolucionário americano, para o qual Whitman colaborou poderosamente. Sonho malgrado e traído bem antes que o da sociedade soviética. Mas é também a realidade da literatura americana, sob esses dois aspectos: a espontaneidade ou o sentido inato do fragmentário; a reflexão das relações vivas a cada vez adquiridas e criadas (...)” (no ensaio *Deleuze escreve sobre Whitman*, 1996)

Giulio Carlo Argan também nota que “o termo orgânico é inseparável do naturalismo de Wright: um naturalismo de origem ruskiniana, mas revigorado no mais engajado e religioso naturalismo de Walt Whitman” (*Arquitetura orgânica*, 1945,

in *Projeto e Destino*, p. 264). Há pouca menção a John Ruskin nos textos de Wright, embora possivelmente fosse tema de discussão entre FLLW e Louis Sullivan. Ruskin permeia todo o pensamento de Wright através de Morris, como veremos abaixo.

Nos textos de Frank Lloyd Wright sempre temos a aproximação de sua idéia de arquitetura orgânica com a Natureza e com seu conceito peculiar de Democracia. Mas, como vimos, a adoração da natureza fazia parte do espírito do século XIX, ao menos no mundo ocidental. E nos EUA, coincidiu com o primeiro grande florescer das artes e da filosofia da jovem República, ainda isolada e provinciana em relação às metrópoles da Europa imperial.

Depois de Emerson, Thoreau e Whitman viria a geração erudita de Henry James (com seu irmão William James na filosofia), Edith Wharton, William Dean Howells, Emily Dickinson; e os renovadores O. Henry, Edgar Allan Poe, Jack London e Herman Melville, com este último nascendo o romance moderno.

Uma característica do artista romântico é sua busca por uma existência tão intensa quanto a de seus personagens. Melville (1814-1891), Mark Twain (1835-1910) e London (1876-1916) viveram vidas tão movimentadas quanto a de seus livros. A rebeldia e a busca de novas experiências é um traço comum, principalmente em relação a Twain, que foi um dos líderes da Liga Anti-Imperialista; e em London, que foi militante da causa socialista e viveu uma existência nômade em grande parte de sua vida. E não tinham muito apreço pela Academia.

Tudo isso os aproxima mais de Wright, o rebelde que cresceu no Wisconsin, não terminou a faculdade, iniciou a carreira em Chicago, morou por muitos anos no Japão, estabeleceu escritório na Califórnia ao voltar, fundou Taliesin West no Arizona e foi enterrado em Taliesin East, no Wisconsin, voltando ao ponto de partida.

Mais além, o século XIX viu florescer também nos EUA a primeira grande escola de pintura, com a Hudson River School, que se destacou principalmente pela pintura de paisagens. Aqui a *landscape painting* adquiriu caráter épico, mítico,

grandioso e epifânico, o que seria de esperar num país de tradição puritana tão forte, onde os arroubos do Barroco não criaram raízes.

Entretanto, a celebração da natureza virgem e selvagem tem algumas diferenças com a apropriação da natureza no discurso de Goethe, Wordsworth e Byron (ainda no final do século XVIII), onde o culto à natureza manifesta-se numa contemplação meditativa, quase mística, da paisagem, da fauna e da flora: a majestade das montanhas, rios, lagos e cachoeiras, os jogos de luz e sombra das florestas, etc. Para Robert Hughes (in *Manifest Destiny in Paint*, 1984, p. 41), a descoberta da singular natureza dos grandes espaços abertos (a pradaria tão cara a Wright) foi uma das peças-chave do alvorecer da grande arte americana.

Estes artistas apenas seguiam a trajetória dos exploradores e naturalistas que exploraram a natureza selvagem do interior dos EUA na expansão das 13 colônias originais de 1776 para o Oeste. Seguindo as primeiras expedições científicas dos exploradores-naturalistas – Lewis e Clark (1803-06), John Baur e Lloyd Goodrich – os artistas retrataram a *wilderness*, incendiando o imaginário popular, ajudando a criar o “espírito de fronteira”. A Hudson River School foi apenas um ponto de partida de uma arte que ajudou a popularizar o culto à natureza e, mais tarde, estimularam os primeiros esforços de preservação do que restaria dela.

Assim, o culto à natureza está vinculado não somente aos valores românticos europeus, mas também ao próprio espírito de fronteira (outra característica da trajetória de Wright) e a uma descoberta da própria grandeza do território nacional. Na monumental pintura *Twilight in the Wilderness* (1860), de Frederic Edwin Church temos, por exemplo, a “essência verdadeira da emoção ianque em face do sublime da natureza”, como escreveu Hughes (1984, p. 40). E o mesmo poderia ser dito de outros mestres como Asher B. Durand, Albert Bierstadt, Thomas Cole, John F. Kensett, Martin Johnson Heade, Fitz Hugh Lane (embora estes dois últimos tenham um approach mais meditativo, como nota Hughes, 1980). E estes ainda abriram caminho para outros mestres como Frederic Remington (que podemos considerar como um

Delacroix americano), Charles Marion Russell, George Caleb Bingham e Winslow Homer. Como disse Hughes em entrevista a Carlos Graieb (1997):

(...) a pintura de paisagens se tornou a primeira forma de expressão religiosa nos EUA. Não houve o equivalente da arte religiosa européia, exceto por poucos exemplos coloniais de origem européia. Para os puritanos, a representação de santos era idolatria. Numa cultura suspeitosa do ícone, numa cultura sem passado grandioso, a natureza preencheu vários espaços. Os americanos não precisavam de Chartres, porque tinham andaimes de Deus no Grand Canyon. Desde seus primórdios, a pintura de paisagens teve conotações espirituais. E quando você chega ao século XIX, quase tudo que os críticos escreviam era a respeito de paisagens em termos de elevação, reforma, revigoramento moral.

Remington e Homer também celebraram a vida dura do trabalhador humilde ao ar livre no campo e no litoral: agricultores, vaqueiros, lenhadores, índios e pescadores. Mas se ambos podem ser considerados artistas de primeira grandeza, temos também o registro cotidiano da conquista do Oeste feito por Karl Bodmer e George Catlin, menos conhecidos. Catlin não pintava com o mesmo talento de Remington ou Homer, mas dedicou-se a registrar respeitadamente, na pintura, o modo de vida indígena que estava desaparecendo. Assim, tornou-se um dos primeiros brancos a valorizar e divulgar a cultura indígena, numa época em que esta ainda era vista com preconceito. Suas pinturas, que tiveram repercussão nos EUA e na Europa da época, mostram claramente a dignidade do modo de vida dos índios e a sofisticação técnica e expressiva de sua arte.

Catlin conseguiu sensibilizar ao menos parte das elites para a defesa dos direitos dos povos indígenas. Wright também esteve entre os primeiros intelectuais da segunda metade do século XIX a valorizar a arte dos povos indígenas.

A descoberta da grandeza da natureza americana continental pelos artistas levou também naturalistas e fotógrafos a empreender esforços para estudar sistematicamente a geologia, fauna e flora do território ainda virgem. Na trilha de Lewis e Clark veio o artista e naturalista Jean-Jacques Audubon (1785-1851), com seu estudo *Os Pássaros da*

América. Audubon, tal como Wright, era um apaixonado pela flora e pela vida rústica no campo. Além disso, o célebre naturalista de origem alemã Louis Agassiz (1808-1873) efetuou diversas expedições nas Américas entre 1848 e 1870.

As repercussões das atividades acadêmicas de Agassiz só encontram par nas pesquisas de seu colega, o botânico Prof. Asa Gray, autor do maior levantamento exaustivo e pioneiro da flora americana, *School and Field Botany* (1869). Esta obra causou impressão em Louis Sullivan, encorajando-o a abandonar os cânones classicistas. As folhas de acanthus das capitéis coríntios perdiam sentido diante da grandeza e vitalidade da flora americana recém-descoberta. Daí o conceito orgânico de Sullivan, um sistema ornamental original, aparentado com o Art-Nouveau, baseado em abstrações da flora regional. Sullivan trabalhou intensamente com Wright esta ornamentação "orgânica", discutindo não somente o livro de Gray como também outra obra: *Grammar of Ornament* (1856), do arquiteto inglês Owen Jones, filiado ao Aesthetic Movement.

Já no final do século XIX, a necessidade de preservação dos majestosos espaços do Meio-Oeste firmava-se na consciência nacional, graças aos pintores de paisagem, naturalistas e fotógrafos, como John Muir, naturalista que passou 40 anos explorando a natureza selvagem do Oeste; os fotógrafos Carleton Watkins (só redescoberto no final do século XX e que também documentou os núcleos urbanos da colonização imigrante) e William Henry Jackson e o pintor Thomas Moran.

Não há muitos registros na imensa obra escrita de Wright (25 livros e cerca de 219 artigos, palestras e outros textos) sobre o papel dos pintores de paisagem na formação do organicismo (mas reconhece a influência de Emerson, Whitman, Thoreau, Sullivan, Asa Gray e Owen Jones). Entretanto, o discurso wrightiano não ignora a grandeza lírica da paisagem, do qual o grande público conscientizou-se através de artistas como Bierstadt, Moran, Watkins. Nos EUA do século XIX, a natureza romântica adquire caráter forte, viril, épico e majestoso, bem além da frágil Arcadia pastoril dos europeus (ou dos pintores acadêmicos brasileiros da época) – ao mesmo tempo *zeitgeist* e *weltgeist*,

ou seja, espírito do tempo e espírito de identidade nacional.

Wright era um espírito atento a seu tempo, nada tinha de nostálgico. Em seus textos, FLLW evoca as pradarias do Meio-Oeste, o vale do Rio Helena, os cactos do tipo saguaro, as árvores de Wisconsin, o Grand Canyon e o Paradise Valley do Arizona, bem como as *grasslands* e *badlands* do solo agreste de South Dakota.

No ideal orgânico, desde Sullivan, a arquitetura torna-se metáfora da natureza e anuncia uma nova civilização democrática, um novo homem. Para além do ornato floral exuberante de Sullivan, a *prairie house* surge plana e horizontal como a pradaria, com os espaços internos fluidos e abertos, com as amplas janelas dissolvendo os limites entre o interior e exterior – uma nova relação do homem com a paisagem. A casa emerge como um retorno às origens, longe da corrupção das cidades, buscando a unidade entre o ser humano e a Natureza. É a partir da *prairie house* onde Wright tenta concretizar o ideal romântico: a total imersão com a natureza, perdendo-se “a identidade no todo e ganhar assim uma consciência mais intensa de ser”.

A união do ser humano com o Divino se dá através da Natureza, pois, para Wright, “... quando eu uso a palavra natureza, noto que não a uso como a maioria das outras pessoas usam-na. Porque para mim, a natureza é a forma verdadeira do que nós chamamos Deus” (in *The Oral History of Architecture*, de John Peter, 1994, p. 125). A manifestação mais eloquente deste ideal de unidade entre Deus/Natureza e o Homem estaria na Fallingwater House (1934-37). Ali, na união entre ser humano e Natureza temos a dissolução dos limites entre interior e exterior através das amplas aberturas para a paisagem e pela pedra do sítio que emerge diretamente no salão, além do acesso direto do salão à torrente da cascata. A volumetria dos balcões e o núcleo estrutural em pedra aparente emergem como metáfora da paisagem circundante.

Vários autores já discutiram a relação da arquitetura wrightiana (principalmente a doméstica) com a

morfologia do sítio, através do que poderia ser uma metáfora de uma imaginação geológica, argumenta Richard A. Etlin (in *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier – The Romantic Legacy*, 1994, p. 33). FLLW sempre admirou o que chamava de *earth-architecture* (“arquitetura da terra”): tolteca, asteca, maia, inca. Wright imaginava seus edifícios como extensões afloradas da terra bruta. Etlin também nota que a terra em si apresentava-se como uma arquitetura natural (“a gramática da terra” de FLLW). Nas lajes de pedra de Taliesin I em Spring Green Wright começa a imitar e abstrair formas da natureza circundante.

Em Taliesin I temos também a força de outra apropriação romântica tão importante quanto a imersão na natureza, que é a nostalgia da Idade Média, via Morris.

A união do artista com a natureza e o medievalismo manifestam-se pela primeira vez na obra de Wright com a construção de Taliesin I (1911-59). Projetada para ser a residência-atelier de FLLW, o próprio nome “Taliesin” aludia a uma postura romântica e medievalista, pois significava “rosto brilhante” no gaélico dos ancestrais celtas de Wright do País de Gales. Mas também, segundo FLLW, Taliesin era nome de um druida e bardo galês que teria sido membro da Távola Redonda do Rei Arthur, na tradição galesa (v. Levine Cap. 7).

Já haviam traços de influência celta e de outras culturas da Antiguidade nos motivos ornamentais das primeiras *prairie houses* (como no caso do vitral *Tree of Life*). As idéias de William Morris (bem como o Art-Nouveau) eram bem conhecidas através de publicações européias recebidas nos escritórios de arquitetura de Chicago. Wright e outros jovens arquitetos tiveram contato com o Arts and Crafts e o Art-Nouveau, através dos mestres mais velhos (Root, Sullivan, Adler, etc.) e de revistas como *Studio* e *The Craftsman* – porta-voz que divulgava as obras de Baillie Scott, Voysey e Mackintosh.

O vínculo de FLLW com Morris e o movimento Arts and Crafts reforçou-se ao fazer parte da comunidade de intelectuais, ativistas sociais e artistas chamada Chicago Renaissance (v. Levine, Cap. 2-4). FLLW teve contato com a líder social Jane Addams, que também era militante do movimento Arts and Crafts.

Foi na Hull House, sede da organização social de Addams (tombada como patrimônio histórico), que Wright fez sua primeira palestra, *The Art and Craft of the Machine* (1894), onde menciona publicamente pela primeira vez o termo “arquitetura orgânica”.

O contato com o movimento Arts and Crafts permitiu a FLLW observar a experimentação geométrica estilizada do Arts and Crafts, levada adiante pelos secessionistas vienenses como J.M. Olbrich e Josef Hoffmann (v. Levine p. 27). Wright conheceu na Hull House, o arquiteto e designer inglês C.R. Ashbee (1863-1942), líder internacional do Arts and Crafts e que tornou-se amigo de FLLW e divulgador de sua obra.

Fugir da realidade cruel do século XIX para um mundo pré-industrial foi, como escreveu James Joll (in *El Siglo XIX - Las Contradicciones del Progreso*, org. Asa Briggs, 1973, p. 84), um “reiterado sonho do século XIX” atraindo tanto românticos – nostálgicos do passado, como o rei Ludwig II da

Baviera – como progressistas. A fuga poderia ser através da imersão na natureza ou do resgate de valores perdidos da Idade Média (como Richard Wagner e William Morris, este último desejando reviver a dignidade do trabalho artesanal da Idade Média). Frank Lloyd Wright, que ainda jovem conheceu horrorizado as mazelas de Chicago e leu Victor Hugo com entusiasmo, estaria neste último grupo.

Wright lembrou em vários textos (como *An Autobiography*) a profunda impressão que causou a leitura de *O Corcunda de Notre-Dame* (1831). A obra despertou em muitos a paixão pelo medieval. Wright citaria várias vezes a passagem de Hugo sobre a Renascença ser um crepúsculo que a Humanidade tomou erroneamente por alvorecer (a profecia de Frollo). Hilberseimer (pp. 34-35) nota que a leitura de Hugo pode ter levado Viollet-le-Duc (in *Entretiens sur l’architecture*, 1863-72) a convencer-se de que os princípios da arquitetura medieval, se descobertos poderiam tornar-se guias para o desenvolvimento da arquitetura. E Viollet-

Figura 3- Thomas Gale House em Oak Park, Illinois (1904). Fonte: foto Ercio Barbugian.



le-Duc estava entre os poucos arquitetos europeus cujos textos eram apreciados por Wright.

A nostalgia pela Idade Média disseminou-se pela Europa do século XIX, mas a invocação medievalista mais forte na América foi a vertente inglesa, que foi discutida por Carl E. Schorske em seu ensaio *A revivificação medieval e seu conteúdo moderno: Coleridge, Pugin e Disraeli* (in *Pensando com a História*, 1998, pp. 88-107). Aqui, Schorske observa que o fantasma da Idade Média fez suas primeiras aparições na Inglaterra do século XVIII (como parte do gosto em voga pelo exótico, o grotesco e o sublime), mas seu foco está na valorização do passado, feita por pensadores ingleses preocupados com a situação social de seu país no segundo quartel do século XIX: o poeta Samuel Taylor Coleridge, o escritor e político Benjamin Disraeli e o arquiteto Augustus Pugin. Estes concebiam a civilização medieval inglesa de modo holístico, como uma cultura integrada. Viam neste passado medieval idealizado “um símbolo abrangente da boa sociedade – tudo o que a Inglaterra moderna não era”. A Idade Média inglesa seria um paraíso perdido – principalmente diante dos excessos da política, do capitalismo da Revolução Industrial.

Em outro ensaio instigante, Carl Schorske faz uma ponte entre William Morris e Richard Wagner, discutindo vínculos comuns entre ambos (e onde podemos perceber também paralelos com Wright): *A busca do Graal: Wagner e Morris* (pp. 108-123). Na abertura do texto, o próprio Schorske pergunta: qual o vínculo que poderia unir um designer e artesão vitoriano, socialista inglês e um compositor nacionalista alemão, 21 anos mais moço do que o primeiro? A resposta é que, embora um não conhecesse a obra do outro, “ambos se tornaram artistas numa época em que a arte estava mudando sua função na cultura européia: deixando de expressar os valores dominantes da sociedade, ela começou a apresentar seus próprios valores, às vezes sob o disfarce de um passado desaparecido, às vezes com os trajes de um futuro almejado. Tanto Wagner como Morris buscaram o futuro nas relíquias do passado. Ambos pensaram com a história sobre a função do artista em seu tempo.” (p. 108)

Para Schorske, “Wagner e Morris fizeram variações alemãs e inglesas sobre um tema comum da cultura

do século XIX: o desencanto com a civilização moderna. Eles buscaram uma visão pela qual os males de sua época pudessem se curados” (p. 109). A obra que influenciou inicialmente Morris foi *Stones of Venice*, de John Ruskin, “ao demonstrar a superioridade das formas do gótico sobre a tirania do desenho racional antigo e moderno, proporcionou uma base teórica para o medievalismo romântico tardio de Morris e seus amigos.” (idem)

Tanto Morris como Wagner inspiraram-se em temas comuns, embora em épocas diversas. Ambos também acreditavam na união indissolúvel entre o futuro político da humanidade e o da arte (revolucionária). Em *Os Mestres-Cantores de Nuremberg* (1867) Wagner celebra a comuna medieval, onde uniam-se a vida social, econômica e artística, fazendo uma crítica arcaizante do mundo moderno (Schorske, p. 118). Wagner e Morris (e Wright, acrescentamos) exaltavam o ideal da guilda medieval. Schorske nota que, ao longo da carreira, Wagner lutou também contra as convenções da tradição clássica e do contraponto. Frank Lloyd Wright também combateu o classicismo e também admirava o ideal da comuna medieval, inspiradora de Taliesin e da Broadacre City.

Qual seria o papel da origem familiar de Wright em sua apropriação medievalista? A força da tradição celta em Wright foi pouco pesquisada até recentemente – FLLW faz algumas observações esparsas na autobiografia. Levine e Meryle Secrest estiveram entre os primeiros a levantar as origens celtas de Wright (clã Lloyd Jones) e de como a arte e poesia medieval do País de Gales influenciaram sua obra. Secrest, no primeiro capítulo da biografia *Frank Lloyd Wright* (1992), investigou a história de seus antepassados galeses, abrindo novas pistas para a esta questão – em relação à natureza/ transformação dos materiais e ao edifício com o meio-ambiente.

Emigrando do País de Gales, os Lloyd-Jones firmaram-se no vale do Rio Helena. Sabemos que Wright sentiu-se vinculado a esta paisagem desde a infância. Richard Etlin analisou esta questão (op. cit., pp. 33-39), apontando um texto de FLLW onde este especula que o solo entre Madison e Janesville, perto de Taliesin, teria sido o leito de uma antiga

geleira: a região caracterizava-se por pedreiras e vales com blocos de rochas estratificadas em texturas horizontais e lajes de pedra, cuja monumentalidade inspirava o arquiteto.

A cantaria de Taliesin I foram erguidas sobre bases de pedra calcárea típica do sítio. A cantaria era feita de placas sobrepostas que reproduziam as lajes de pedra estratificada da região, uma marca registrada. Em seu capítulo sobre Taliesin (pp. 75-112), Levine mostra que as massas e volumes foram geradas como referências diretas a formas naturais do sítio – numa representação metafórica da paisagem na arquitetura. Assim, a construção parece emergir naturalmente das encostas da colina.

Há em Taliesin uma complexidade de espaços internos, adjacentes e exteriores, perceptível na escala do olhar do explorador pedestre: pátios, claustros, nichos, terraços, tanques d' água, árvores e arbustos – como um mosteiro de fantasia medieval desenhado por um escritor romântico exuberante.

Assim, Wright procuraria fundir geometria e natureza, abstração e representação, estabelecendo uma identidade contínua entre ambos. A natureza e a arquitetura se juntariam, sob inspiração da poética medieval. Nas faces da encosta abraçadas pelos pavilhões teríamos uma representação metafórica da deusa da natureza da mitologia celta-gaélica Ceridwen (da lenda original de Taliesin) mediando os mundos da natureza e do homem e, literal e figurativamente, a transformação de um em outro (v. Levine, p. 100).

A nostalgia romântica do século XIX por valores pré-classicistas também ultrapassava os limites da Idade Média. De fato, a febre das descobertas arqueológicas foi outra característica oitocentista que terminou por inspirar arquitetos e designers, particularmente os seguidores do Art-Nouveau.

Levine também mostra que Wright descreveu as formas da "arquitetura primitiva americana como "abstrações" de formas naturais, e sua finalidade ritual como "tão cósmicas como o sol, lua e estrelas!". Segundo FLLW, estas eram as "*earth-architectures* [ou "arquiteturas da terra"]: massas gigantescas de alvenaria levantadas sobre grandes terrenos pavimentados de pedra, tudo planejado

como uma montanha, um vasto platô (...)". Para Wright, à medida em que "as construções maias cresceram para tornar-se montanhas feitas pelo homem" estas "tornaram-se uma com as características do entorno da terra montanhosa"; e porque todos os prédios "foram construídos como e para rituais religiosos para erguer-se para sempre no olhar do sol como encarnação terrena do mistério da majestade humana". (Levine, p. 141)

Etlin vê alguns paralelos formais entre espaços wrightianos e formas arquitetônicas da Antiguidade ou pré-colombianas – como o escritório da sede da SC Johnson e a sala hipostila típica de um palácio egípcio; a Richard Lloyd-Jones House (Tulsa, Oklahoma, 1928) e as ruínas da Grande Galeria de Aké (Yucatán), o aqueduto romano e o Marin County Civic Center, o Museu Guggenheim e o ziggurat sumério (invertido), etc. (Etlin, p. 160).

De fato, a rampa escalonada do tipo ziggurat esteve presente nos primeiros estudos do Museu Guggenheim. Esta solução terminou por ser combinada com a solução em rampa espiralada que Wright já vinha estudando desde os anos 20 – com os projetos não construídos para o Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium (Sugarloaf Mountain, Maryland, 1924-25) e da Steel Cathedral (Nova York, 1926). O próprio Wright assume a inspiração do ziggurat ao apelidar a solução invertida de "taruggiz" (ziggurat escrito ao contrário) – como nota Frampton (p. 71). Neste sentido o Guggenheim pode ser considerado como ponto culminante da sequência de experiências de FLLW com rampas em espiral, círculos e intersecções.

É possível que Wright tenha se interessado pela rampa espiralada através de exemplos como o minarete com rampa em espiral de Samarra (Iraque, dinastia abássida). Entretanto, não há registros sobre isto, apesar do interesse de FLLW pela arte, poesia e arquitetura islâmica. Wright visitaria o Iraque somente nos anos 50, bem depois da apresentação do projeto do Guggenheim Museum.

Taliesin I foi iniciada por volta de 1911, após o retorno de Wright da temporada na Europa para a edição dos catálogos Wasmuth. Junto com a inspiração celta, Wright iniciaria uma série de

experiências com outra vertente, que culminaria na chamada “fase maia” de sua carreira. O primeiro exemplar desta vertente seria a célebre Hollyhock House, feita para Aline Barnsdall, em 1916-21. A escala monumental da casa justifica-se por ter sido projetada originalmente para servir de núcleo para um grupo teatral de vanguarda.

Entretanto, a inspiração “maia” na arquitetura wrightiana já podia ser vista muito antes, conforme Dimitri Tselos, Blake e Frampton. É aceito atualmente na historiografia wrightiana que a origem da ornamentação de inspiração “pré-colombiana” remonta aos detalhes dos capitéis do Unity Temple de 1905. Igualmente os frisos, colunatas e painéis de concreto do Midway Gardens (1913-14) denotam esta influência, mas de forma bem mais abstrata. Blake também faz uma leitura “maia” do Hotel Imperial (1916-22), particularmente em relação ao seu lay-out e aos blocos esculpidos de pedra vulcânica *oya*.

A presença “maia” começaria a se firmar com o friso do armazém A.D. German em Racine, Wisconsin (1915-20) e que foi seguido pelo magnífico friso “cubista” da *prairie house* F. Bogk House em Milwaukee, Wisconsin (1916). Em nossa opinião, os dois exemplos parecem inspirados levemente, em proporção e grafismo, nos frisos da arquitetura maia *puuc* do Palácio dos Governadores em Uxmal, Yucatán (séculos VIII-IX). Já para Secrest, a arquitetura dos dois edifícios lembra o Templo dos Três Lintéis em Chichen-Itza, Yucatán (v. também a interessante análise de Levine sobre a fase “maia”, pp. 141-147).

Scully especula que a influência maia na obra inicial de FLLW possa ter se manifestado a partir do trabalho de arquiteto Bruce Price, cujo cliente Pierre Lorillard, de Nova York, financiou as expedições de Désiré Charney às ruínas maias (1857-1882). As expedições foram divulgadas em publicação de grande porte com muitas ilustrações: *Les Anciennes Villes du Nouveau Monde* (1885) seguida por uma edição americana em 1885. Dimitri Tselos não encontra evidências de que Wright tenha sido inspirado pelo trabalho de Price e acha improvável que a publicação de Charney tenha tido impacto sobre o arquiteto, levando em conta a imensa exposição de arte

pré-colombiana na Exposição Mundial de Chicago de 1893.

Concordamos com Tselos, mas pessoalmente consideramos possível que Wright talvez tivesse conhecimento sobre a arquitetura maia ainda antes de 1893. As ruínas maias foram descobertas e exploradas pela primeira vez por John Lloyd Stephens e Frederick Catherwood, na rocambolesca expedição em Honduras (1839). Stephens publicou suas descobertas no hoje clássico *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1842), seguido pelo álbum de desenhos de Catherwood, que mostraram as ruínas maias pela primeira vez ao Ocidente. Ambos os trabalhos tiveram imensa repercussão na época.

Já vimos que Wright mencionou, desde a infância, a admiração pelas construções maias. O contato inicial talvez tenha sido através do erudito clã dos Lloyd Jones ou ainda através das bibliotecas da Igreja Unitariana.

O referido ensaio de Dimitri Tselos é ainda uma referência para esta questão. Trata-se de corolário de outro ensaio paradigmático do autor, *Exotic Influences on Frank Lloyd Wright* (in *Magazine of Art*, 47:4, 1953, pp. 160-169 e 184). Tselos observa várias evidências instigantes para a inspiração maia em Wright, além das casas do período 1923-24. Por exemplo, o curioso capitel das colunas da arcada do hall da William Winslow House, que possui um desenho piramidal, e que lembra um ornato tipo “métopa” do friso do “Convento” de Uxmal (apontado a Tselos por Kathryn Johnson); há também similaridades entre alguns espaços do FLLW Home and Studio em Oak Park e alguns edifícios de Chichen Itzá. Além disso, haviam curiosos ornatos em Midway Gardens que teriam sido inspirados nos grafismos de um baixo-relevo do Templo do Sol em Palenque. Tselos também aponta a “cabeça” maia cubista no friso da Bogk House.

O designer e arquiteto *streamline* Norman Bel Geddes colaborava na época como cenógrafo para os projetos teatrais de Barnsdall e conheceu Wright durante o período da obra. Para ele, a Hollyhock House parecia “um palácio em miniatura de alguma civilização antiga” (v. Levine, p. 129).

Particularmente, acreditamos que, na Hollyhock House, os frisos e platibandas pré-moldados com motivos florais abstratos apresentam um arranjo similar aos dos ornatos de pedra do Palácio dos Governadores em Uxmal (que, tal como esta casa, está implantada no topo de uma colina) ou das ruínas de Kabah (Yucatán). Há paredes internas inclinadas, como realmente ocorre nas pirâmides e no Arco de Pedra em Labná (Yucatán).

Apesar destas evidências, a historiografia wrightiana atual põe em certa dúvida a presença “maia” na Hollyhock House. Lloyd Wright Jr., filho de FLLW e sócio dele na fase californiana, argumentou que este projeto foi inspirado nos pueblos indígenas do Sudoeste. Lloyd Wright foi colaborador de Irving Gill quando este fez um projeto habitacional em estilo *Pueblo Revival* em 1912-13 (Levine, p. 455).

Levine também mostra que Wright sentia no “caráter primitivo” da arquitetura maia “a mais pura afinidade com a natureza elemental” e utilizou “(...) a escala poderosa de suas construções horizontais de pedra” como a expressão natural das “vastas perspectivas” propiciadas pela “árida, ensolarada costa da Califórnia.” (p. 141) Assim, para Levine, na Hollyhock House, a arquitetura pré-colombiana inspirou mais do que apenas uma expressão de monumentalidade, como no Armazém AD German ou na Bogk House. “Em Los Angeles, tornou-se modelo e um equivalente das formas da própria paisagem.” (idem)

Por fim, temos a monumental lareira de concreto da Hollyhock House, que alude a quatro elementos primitivos sagrados: água, fogo, terra e ar (céu), através de uma clarabóia e um canal/espelho d’água ao redor da lareira, arrematada por um monumental baixo-relevo de Wright (que em si já é uma obra-prima e objeto de muitas interpretações). Levine levantou muitas hipóteses acerca desta lareira inusitada (pp. 141-145), mas não há espaço aqui para discuti-las.

A Hollyhock House foi construída durante o período em que Wright morou no Japão (1915-22). Em 1923, Frank Lloyd Wright estabelece-se no sul da Califórnia. Lá, junta-se a uma pequena comunidade de arquitetos vanguardistas que estavam tentando prosperar no que parecia ser o último território

disponível para uma arquitetura nova nos EUA, que ainda vivia a febre do *Classic Revival*. Irving Gill (ex-companheiro no escritório de Sullivan), Rudolph Schindler e seu filho Lloyd Wright já estavam lá desde 1922.

As origens do sistema *textile-block* sempre estiveram envoltas em mistério e controvérsia, talvez devido à falta de interesse num período que foi, durante algum tempo, considerado como “menor” na obra de Wright, por muitos autores. Arquitetos e historiadores do Movimento Moderno nos anos 50-60 viam a fase “maia” como um equívoco anacrônico – dada a profusão de ornamentos dos blocos de concreto.

O conceito definitivo deste sistema de blocos armados viria depois de iniciada a construção de La Miniatura, a primeira *textile-block house* (1923-24), conforme mostrou R. Sweeney em *Wright in Hollywood* (1994), o primeiro grande estudo sobre esta fase da carreira de FLLW.

Dada a rica ornamentação dos blocos, muitos autores defendem que estes seriam uma expressão industrializada do bloco artesanal de pedra *oya* do Hotel Imperial. (desde a volta aos EUA, FLLW estava às voltas com a elevação dos custos da mão de obra de qualidade na construção civil, resultado da I Guerra Mundial). Além disso, o arquiteto já vinha se interessando pela construção pré-fabricada e industrializada desde o início do século. E, com certeza, o baixo-relevo formado pelos blocos reforça os sentidos de *unidade e plasticidade* tão caros a Wright. Para Argan, o “geometrismo abstrato” dos ornatos californianos indicava uma tentativa de chegar a “uma definição construtiva, orgânica da mais imaterial e mais livremente cósmica das matérias, a luz” (op. cit., p. 276)

O termo “fase maia” surgiu devido a uma pretensa similaridade de volumes e texturas dos blocos entre estas obras e a arquitetura maia. Mas, em detalhe, percebemos que quase nada existe de inspiração maia direta. De fato, o *textile-block* era em si um dos vários sistemas de pré-fabricação in situ da época. A compreensão desta arquitetura passa obrigatoriamente pela questão da racionalização /

pré-fabricação em canteiro. O *textile-block* não é uma vertente historicista de fundo decorativo, mas um sistema construtivo industrializado.

Mesmo em relação ao aspecto ornamental dos blocos, não há correspondência literal entre os grafismos presentes nas cinco casas e, por exemplo, os entalhes de pedra do Palácio dos Governadores de Uxmal. Isto não causa surpresa pois Frank Lloyd Wright era, de fato, obcecado com o ideal de originalidade.

A referência “maia” seria mais sutil. Por exemplo, Tselos assinalou a presença de um motivo ornamental em forma de cruz gamada no baixo-relevo do bloco quadrado de concreto maciço ou vazado da Alice Millard House (Pasadena, Califórnia, 1923). A origem pré-colombiana deste motif foi revelada a Tselos através de um incisão idêntica que ele encontrou num selo cilíndrico maia encontrado em Tlatilco, México, e que agora está exposto no Milwaukee Museum (Tselos, p. 67). Entretanto, Meryle Secrest também aponta que o motivo gráfico da cruz gamada já tinha sido utilizado por Wright anteriormente (em uma versão inicial de dua marca-símbolo, por exemplo, onde a cruz está inscrita num quadrado vermelho) e sua origem poderia remontar à cruz céltica de quatro pontas iguais (p. 134). Pessoalmente, acreditamos que ambos estão corretos – a inspiração pode vir de muitas fontes, conscientemente ou não.

Outra hipótese interessante levantada pelo Prof. Tselos é a similaridade de arranjo volumétrico, em planta, entre a Unity Temple (1904) e de dois templos ligados por um elemento de transição no complexo Arroyo (em ruínas) da cidade maia de Mitla (p. 67). Para ele, a adaptação da arte pre-colombiana já por volta de 1895 revela uma abertura precoce a um primitivismo romântico ou uma abertura étnico-cultural inusitada que precede em uma década a “descoberta” e assimilação da arte primitiva africana pelos artistas europeus de vanguarda (p. 62).

A evolução dos motivos ornamentais utilizados por Wright, desde as *prairie houses* até as *usonian houses* e passando pela fase maia, revela um processo de abstração formal dos temas figurativos, através de uma operação de depuração contínua da realidade até atingir uma geometrização essencial

da figura (até chegar, por exemplo, na figura “cubista” do friso da Bogk House). Wright admirava a arte japonesa, e em particular as gravuras *ukiyo-e*, pois descobrira justamente nela a manifestação concreta da geometrização que buscava.

Tselos também comenta a similaridade vista por Scully entre a coluna cretense e a da sede da S.C. Johnson and Son, Inc. Administration Building. Este edifício, mais conhecido como Johnson Wax Administration Building, foi construído em Racine, Wisconsin (1936-39). Apesar da elegância aerodinâmica da volumetria, ao adentrar-se o pavilhão, o olhar do observador é logo atraído pela elegância ainda maior do esguio pilar-cogumelo, denominado por Wright como coluna dendriforme.

O design inusitado da coluna é considerado como uma metáfora orgânica da natureza. Basicamente possui uma configuração que lembra um cogumelo, com tronco afinado na base e um fuste em forma de tronco de cone, sem ábaco e equino. Há tubulações dentro da coluna para conduzir água pluvial. Wright denominava o capitel da coluna de pétala e o fuste, de cálice.

Para Tselos, a similaridade faz sentido e pode ser indicativa do fenômeno de que nada se perde na memória visual de um arquiteto criativo (p. 71) – como no caso da cruz gamada, diríamos. Mas este autor afirma que a analogia é uma explicação insuficiente para a coluna-cogumelo – mostrando que, com as repetidas referências de Wright à sua “árvore”, a transição escalonada do fuste e o capitel em forma de disco não podem ser nada além da abstração de uma planta, como a palmeira californiana tão familiar a FLLW. Se a forma cônica do fuste, conclui Tselos com razão, foi motivada pela coluna minoana, ou pelo desejo de aumentar a área útil do escritório, ou para conquistar uma sensação de leveza formal, ou ainda pela surpreendente novidade da inversão da coluna toscana – ainda é uma questão em aberto.

Vincent Scully em *Frank Lloyd Wright* (1960) desenvolve a idéia de que Wright teria tido influência da arquitetura cretense (civilização minóica-micênica), e da tradição “mediterrânea não-grega”. Segundo Scully, “Está claro que Wright sempre conheceu e admirou a arquitetura cretense desde as primeiras

publicações dela por Evans, que surgiram desde o fim do século dezenove em diante e por todos os anos iniciais de Wright". Scully com certeza se refere ao arqueólogo sir Arthur Evans – curador do Ashmolean Museum em Oxford – que escavou e preservou as ruínas de Knossos (1900-01).

Entretanto, os numerosos textos escritos por Wright mal citam as ruínas de Knossos. A autobiografia de FLLW dá importância muito maior à influência oriental. Todavia, no ensaio *The Heritage of Wright* (1961), Scully insiste de novo na presença de uma inspiração mediterrânea mas não-helênica em Wright na última fase de sua carreira, nas formas arquitetônicas da Antiguidade em Creta, Malta, Sardenha e na Roma de Adriano (p. 12).

Como mostramos em nossa tese, a árvore era símbolo e inspiração arquitetônica para Wright (Levine desenvolve esta questão detalhadamente no Cap. 8, pp. 472-473). Em sua autobiografia (p. 362), FLLW associa um elemento vegetal como símbolo cultural para cada cultura antiga – o lótus para os egípcios, a madressilva para os gregos, o acanthus para os romanos; e mantém a esperança de que o florescer de uma cultura orgânica na atualidade tenha como símbolo cultural a árvore. Na coluna-cogumelo a unidade entre arte e natureza é levada à estrutura como metáfora, e não mais como ornato.

O projeto da sede da Johnson Wax Company foi antecedido pela implantação de Taliesin West, talvez a menos valorizada entre os projetos de Wright da fase final de sua carreira. As origens e a evolução da sede de inverno da Taliesin Fellowship são bem conhecidas e remontam ao acampamento Ocatillo montado por Wright nos arredores de Chandler, Arizona, no fim dos anos 20. Taliesin West foi construída aos poucos, a partir de 1937, num sítio remoto de 800 acres em Paradise Valley no Arizona, perto de Scottsdale e Phoenix. Tal como a residência-estúdio de Oak Park e Taliesin Spring Green, era uma obra aberta, um *work in progress* que foi ampliado e modificado até seu falecimento.

Não é possível apreender o projeto de Taliesin West de imediato na medida em que trata-se de um

complexo de edifícios agrupados num sítio remoto agreste e selvagem. Os principais pavilhões, como o estúdio de arquitetura, foram construídos de forma austera, com poucos materiais: lona, concreto, rocha local e *redwood* (uma variedade de sequóia, mais abundante na época, e que Wright apreciava). Grandes vãos foram vencidos pelos imensos caibros inclinados de *redwood*, cujos cotovelos estão ancorados em gigantes de concreto ciclópico. Estes pesados caibros sustentam a cobertura de lona que banha o estúdio de luz suave.

Desta forma, apesar da forte expressão formal e estrutural da arquitetura, Taliesin West se insere na paisagem através das texturas e cores terrosas dos materiais aparentes: sienna, russet (castanho-avermelhado), *burnt umber* (umbrá queimada), verde-oliva, areia, etc. Mas a arquitetura permanece tão proeminente quanto os volumes de pedra dos pueblos do Colorado, Arizona e Novo México. Neste sentido, é uma legítima continuação da Taliesin I.

Com as grelhas sobrepostas, Wright trabalha com eixos ortogonais e diagonais definindo volumes, espaços abertos e fechados, circulações e vistas da paisagem. Levine mostra que FLLW procurou aos poucos amarrar a arquitetura à paisagem circundante através da articulação e alinhamento dos eixos aos marcos da topografia e os sítios pré-históricos do entorno. Ou seja, os eixos estão alinhados com a paisagem e a memória histórica da região. Em algumas articulações axiais, Wright posicionou petroglifos pré-históricos encontrados ao redor e pedras similares a menires (uma tradição celta, mostrando que FLLW não queria apenas aludir a civilizações ameríndias). Os petroglifos do sítio original são provavelmente vestígios da civilização pré-colombiana hohokam, e que foram incorporados ao projeto.

Assim, temos em Taliesin West não apenas a manifestação concreta do sentido de unidade entre homem e natureza, como também a ponte com as "arquiteturas da terra" pré-históricas e pré-colombianas que admirava. Com os eixos de implantação amarrando espaços com as montanhas e os marcos pré-históricos, Wright também invoca os espaços druídicos da cultura celta. Assim, Wright procura inserir Taliesin West dentro do continuum

histórico e cultural do sítio e da própria memória e história de seus antepassados (v. Levine, 255-297).

Em sua nova sede no Arizona, com seus alunos-aprendizes da Taliesin Fellowship, Frank Lloyd Wright preparou sua visão definitiva para a solução dos problemas urbanos: Broadacre City, ou o abandono das cidades em favor do retorno ao campo a partir de novos sistemas econômicos de produção e de gestão pública (USONIA) – uma “cidade” anti-urbana. Apesar de estar configurada como uma proposta arquitetônica, econômica e política, tratava-se da visão de um artista apontando seu caminho para o futuro, uma utopia no sentido original de Thomas Morus, o “lugar nenhum”. A Broadacre City é uma proposta que ignora a história da cidade, que rejeita o próprio conceito de cidade e de ocupação histórica do território – a legitimação das diferentes camadas de ocupação ao longo do tempo. Vale também mencionar a Broadacre City em função da invocação wrightiana da imersão do homem com a Natureza (Culto à Natureza de Lorde Clark).

A chave para a compreensão do conceito da Broadacre City estaria em Thomas Morus e William Morris. Wright assumiu que o termo USONIA veio do romance de Samuel Butler, *Erewhon*, uma fantasia futurista popular na época. O título é o avesso de *nowhere*, lugar nenhum, utopia. Por outro lado, William Morris escreveu em 1892 outra obra de ficção futurista, *News from Nowhere* (de novo, a utopia), onde imagina uma Londres do futuro (“1962”) – como um amontoado de aldeias sem fábricas, um idílio pastoril onde a população se dedica a trabalhos criativos e artísticos, com o Tâmis despoluído, sem as indústrias poluentes e desumanas (v. Schorske p. 123).

Se a *Broadacre City* é de fato apenas um discurso de um visionário, podemos também sentir a atualidade da mensagem desta proposta nos dias de hoje, quando tantos pensadores e ambientalistas advogam um sistema econômico coerente com o meio-ambiente, a sociedade e a cultura – embora termos como “ecologia” (em sua conceituação atual) e “sustentabilidade” ainda não existissem nos anos 30-50. Muito antes dos ecologistas pioneiros dos anos 50-60, Wright já advogava – através de

propostas como a *Broadacre City* e *Living City* – uma nova relação harmônica entre sociedade, cidade e campo.

Frank Lloyd Wright sempre procurou voltar-se para as raízes de sua terra, não somente de forma épica e lírica, mas também crítica. Nunca deixou de criticar os aspectos negativos que julgava ver em seus compatriotas e nas atitudes de seus governantes, desde o racismo e a intolerância religiosa até a Guerra Fria (como unitariano, era pacifista convicto) – frequentemente causando estranheza e rejeição.

Numa cultura suspeitosa do ícone e sem passado grandioso, como disse Hughes, a Natureza preencheu vários espaços e a pintura de paisagem teve conotações espirituais. Frank Lloyd Wright, filho dessa época, faz a unidade entre paisagem natural, ser humano e construção, evocando, na arquitetura, Emerson, Thoreau, Whitman, Gray, Morris, Ashbee, Wagner e Bierstadt. Rompe com o cânone europeu em busca de fontes de inspiração que mantivessem uma relação mais íntima e direta com as forças místicas da Natureza, da terra bruta, como a arte medieval, a cultura celta, a arquitetura maia e indígena, a arte e o design japonês.

Carl Schorske observa que Wagner e Morris não conseguiram vencer os dragões contra os quais lutavam: a fábrica inglesa ou o Estado alemão, “mas as visões que tinham em sua busca quixotesca, visões penetrantes das necessidades sociais e psicológicas da civilização do século XIX, essas estão vivas até hoje” (p. 123).

Da mesma forma que Morris e Wagner, Wright também não conseguiu impor sua visão organicista e pacifista junto à indústria e o Estado. A luta quixotesca de Wright contra os males da sociedade e da metrópole industrial espelha as batalhas e a herança de Morris e Wagner: se a visão wrightiana para os problemas urbanos foi considerada utópica e romântica, estes só aumentaram de escala e complexidade desde então. FLLW não foi compreendido e talvez ainda não seja compreendido por grande parte de seus conterrâneos, embora tenha se tornado cada vez mais popular e reverenciado nos últimos vinte anos – o que mostra que, afinal, a História quiçá esteja fazendo justiça a seu legado.

Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Introdução a Wright. in Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Arquitetura Orgânica. in Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2000.
- BLAKE, Peter. *Frank Lloyd Wright – Architecture and Space*. Harmondsworth, GB: Penguin, 1963.
- BLOOM, Harold. *Walt Whitman – A Medida da Alma Americana* in jornal *O Estado de São Paulo* – Suplemento *Cultura*, São Paulo, 28/03/92, p. 1.
- CLARK, Kenneth. *Civilisation*. Harmondsworth, GB: Penguin, 1982 (ed. orig. 1969).
- CRONON, William. *Inconstant Unity: the passion of Frank Lloyd Wright* in RILEY, Terence e REED, Peter (ed.). *Frank Lloyd Wright Architect*. Nova York: MoMA / Abrams, 1994.
- DELEUZE, Gilles. “Deleuze escreve sobre Whitman” (parte do livro *Crítica e Clínica*, de Deleuze, São Paulo: Editora 34) in jornal *Folha de São Paulo* - caderno *Mais!*, São Paulo, 02/06/96.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio – Primeira Série*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- ETLIN, Richard A. *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Modernization and Mediation: Frank Lloyd Wright and the Impact of Technology*. in RILEY, Terence e REED, Peter (ed.). *Frank Lloyd Wright Architect*. Nova York: MoMA / Abrams, 1994.
- FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *Princípios da Arquitetura Organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na Arquitetura Moderna Paulistana*. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2003.
- GRAIEB, Carlos. *Entrevista de Robert Hughes a C. Graieb* in jornal *O Estado de São Paulo* – Caderno 2, São Paulo, 04/10/97.
- HUGHES, Robert. *Chronicler of a Dying Race* in revista *Time Newsmagazine*, Nova York, August 17, 1981.
- _____. *How the West was spun* in revista *Time Newsmagazine*, Nova York, May 13, 1991.
- _____. *Manifest Destiny in Paint* in revista *Time Newsmagazine*, Nova York, January 23, 1984.
- HUGHES, Robert. *The Unedited Manuscript of God* in revista *Time Newsmagazine*, Nova York, August 11, 1980.
- JOLL, James. *Autoridad y Protesta – Pautas de cambio desde 1848 hasta 1900*. in BRIGGS, Asa (coord.). *El Siglo XIX – Las Contradicciones del Progreso*. Barcelona: Labor., 1973.
- LEVINE, Neil. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1996.
- MANSON, Grant Carpenter. *Frank Lloyd Wright to 1910 – The First Golden Age*. Nova York: Reinhold, 1958.
- OATES, Joyce Carol. *O Misterioso Thoreau* in jornal *O Estado de São Paulo* – Suplemento *Cultura*, São Paulo, 12/11/88, pp. 1-3.
- PETER, John. *The Oral History of Architecture – Interviews with the greatest architects of the Twentieth Century*. Nova York: Abrams, 1994.
- SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a História – Indagações na passagem para o Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (ed. orig. 1998).
- SCULLY Jr., Vincent. *Frank Lloyd Wright*. Nova York: Braziller, 1960.
- _____. *American Architecture and Urbanism*. Nova York: Praeger, 1969.
- SECRET, Meryle. *Frank Lloyd Wright – a biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998 (ed. orig. 1992).
- THOREAU, Henry David. *The Portable Thoreau*. Editado por Carl Bode. Harmondsworth, GB: Penguin, 1987.
- TSELOS, Dimitri. *Frank Lloyd Wright and World Architecture*. in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Society of Architectural Historians, Filadélfia, no.1 vol. 28, pp. 58-72, March 1969.
- TWOMBLY, Robert C. *Frank Lloyd Wright – His Life and Architecture*. Nova York: Wiley, 1979.
- _____. *Leaves of Grass*. Harmondsworth, GB: Penguin, 1988 (ed. orig. 1855).
- WRIGHT, Frank Lloyd. *An Autobiography*. Londres: Faber & Faber, 1946.
- _____. *The Future of Architecture*. Nova York: Horizon, 1953.

Abstracts

Nature, Archaeology and Romanticism: romantic influence in the work of Frank Lloyd Wright

Paulo Yassuhide Fujioka

Abstract

This essay addresses a rich, but still widely uncharted subject in the History of Modern Architecture: the presence or influence of XIXth Century Romanticism in the work of Frank Lloyd Wright. Firstly we discuss how Wright's organic architecture was influenced by the rise of Worship of Nature in early 1800s, together with the writings of Emerson, Whitman and Thoreau. Furthermore, we discuss how Morris' revered inspiration in medieval England and the current archaeological discoveries inspired Wright in his search of a new, original art expressing the roaring times he lived. This essay is part of a series on the theme of Wright and Romanticism.

Key-words: Frank Lloyd Wright's organic architecture.