



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Ana Rita da Silva Gomes

A BUDAPESTE DO IMPÉRIO AUSTRO-HÚNGARO
A METAMORFOSE ATRAVÉS DO ESTILO NACIONALISTA:
1890-1918 E OS ECOS DA ATUALIDADE

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura,
orientada pelo Professor Doutor José Fernando Gonçalves
e apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2020

A BUDAPESTE DO IMPÉRIO AUSTRO-HÚNGARO

A Metamorfose através do Estilo Nacionalista: 1890-1918 e os Ecos da Atualidade

Dissertação de Mestrado apresentada à
Faculdade de Ciências e Tecnologia da
Universidade de Coimbra

por
Ana Rita da Silva Gomes
sob orientação do
Professor Doutor José Fernando Gonçalves

Departamento de Arquitetura, FCTUC
Outubro 2020

A referência é feita segundo as normas Chicago 17th Edition, sendo que todas as citações que integram o corpo de texto se encontram traduzidas para a Língua Portuguesa, por transcrição livre da autora, como forma de facilitar a leitura continuada do texto. No entanto, as mesmas citações podem-se consultar em nota de rodapé na sua língua original.

Agradeço ao Professor José Fernando Gonçalves pela sabedoria, apoio e orientação.

Ao professor Jorge Carvalho pelas conversas que resultaram num subcapítulo, ao Professor Gonçalo Canto Moniz e ao Professor Szabolcs Portschy, pelas informações relativas a Budapeste contemporâneo.

Aos meus amigos com quem vivi os melhores momentos e que tornaram estes anos memoráveis. Os que fizeram com que o d'arq não fosse apenas um departamento mas se transformasse na nossa casa.

A todos que influenciaram o meu percurso, e me ajudaram a crescer, como pessoa e como profissional.

Ao meu pai, à minha mãe e aos meus avós, por tudo.

RESUMO

A presente dissertação pretende compreender quais os efeitos do espírito nacionalista na arquitetura, quais as condições que exponenciaram a vontade patriótica no Reino da Hungria durante o período em que pertenceu ao Império Austro-Húngaro, com ênfase na cidade de Budapeste e como é que se traduziu na procura de uma linguagem de forma que desse voz ao povo magiar.

Após a contextualização das correntes no virar do século XX na Europa e da nova realidade vívida depois do Compromisso com a formação do Império, abordamos os grupos húngaros *avant-garde*, sendo estes o da Colónia de Gödöllő e os Fiatolok. De seguida, refletimos sobre a obra dos três arquitetos que mais se destacaram na procura de um estilo que se distanciasse do mimetismo do ocidentalismo, da rutura com o historicismo e com o academicismo. Ödön Lechner foi o primeiro a construir esta vertente, tendo os edifícios mais famosos dos três. Béla Lajta evoluiu sobre o estilo deste último, um dos seus mestres, para desenvolver um traçado à frente da sua época, claramente moderno. Károly Kós estudou aprofundadamente as construções dos campos transilvanos usando esta arquitetura para criar a sua vertente vernacular identitária.

Em suma, comparando os casos de estudo entre si e fazendo uma breve análise com a atualidade no mesmo território, concluímos que nos dias de hoje já não há espaço para um caráter nacionalista arquitetónico, mesmo quando esta vontade se verifica no discurso político. Atualmente, ficam na cidade os edifícios que nos relembram de tempos de diversidade imagética enquanto o que se constrói agora é cada vez mais homogéneo.

Palavras-Chave: *Arquitetura; Romantismo Nacionalista; Hungria; Ödön Lechner; Béla Lajta; Károly Kós.*

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the effects of the nationalist spirit in architecture, what conditions instigated the patriotic desire in the Kingdom of Hungary when it was a part of the Austro-Hungarian Empire, this, with emphasis on the city of Budapest and how it shows in the search for a language of form that would give voice to the Magyar people.

After the contextualization of the architectural movements at the turn of the 20th century in Europe and the new reality after the Compromise to the formation of the Empire, we approached the Hungarian avant-garde groups, these being the Colony of Gödöllő and the Fiatolok. We then reflected on the work of the three architects who stood out in the search for a style that would distance itself from the mimicry of the Western, the rupture with historicism and academicism. Ödön Lechner was the first to construct with this purpose, having the most famous buildings of the three. Béla Lajta evolved over the style of the latter, one of his masters, to develop a layout ahead of his and clearly modern. Károly Kós studied in depth the constructions of the Transylvanian fields using this architecture to create his vernacular aspect of identity.

In short, comparing the cases of study among themselves and making a brief analysis with the actuality in the same territory, we conclude that nowadays there is no more space for a nationalistic architectural character, even when this desire is obvious in the political discourse. Nowadays, the buildings that remind us of times of visual diversity remain in the city, while what is being built is more and more homogeneous.

Key Words: *Architecture; Nacional Romantism; Hungary; Ödön Lechner; Béla Lajta; Károly Kós.*

SUMÁRIO

i	RESUMO
iii	ABSTRACT
001	INTRODUÇÃO
011	1. O ESTILO NO VIRAR DO SÉCULO XX
011	1.1 O FENÓMENO DO ESTILO: SÉCULO XIX
035	1.2 <i>ARTS AND CRAFTS</i>
043	1.3 ARTE NOVA
061	2. O IMPÉRIO AUSTRO-HÚNGARO
065	2.1 BUDAPESTE
093	3. ARTE
109	3.1 ÖDÖN LECHNER
123	3.2 BÉLA LAJTA
135	3.3 KÁROLY KÓS
147	3.4 ANÁLISE COMPARATIVA
159	4. BUDAPESTE ATUAL
171	CONSIDERAÇÕES FINAIS
179	BIBLIOGRAFIA
187	ÍNDICE DE IMAGENS

INTRODUÇÃO

“A linguagem de forma Húngara ainda não se apresenta completamente desenvolvida. Ainda apresenta a marca das suas origens e ainda não é matura o suficiente para produzir obras arquitetônicas que possam abordar o valor e a beleza do Renascimento. Tudo isto é verdade. Mas isto não é um obstáculo ao processo, Não há desenvolvimento sem luta, dor, sacrifício, desilusão. Porém, uma cultura política com propósito pode antecipar estes problemas, como uma mãe a cuidar de um filho.”¹

A ideia da linguagem que refletirá a voz do povo magiar surge com força a partir de finais do século XIX, esta procura incessante tem lugar mais ativamente na recém formada capital da Hungria, o período em análise será portanto desde o ano de formação da cidade de Budapeste em 1873, até à Primeira Guerra Mundial. Estes foram os anos nos quais a construção, produção artística e escrita mais se voltaram para a procura da identidade da Hungria. Devido à prolongada época de conflitos e guerras neste território nunca se haviam juntado as condições necessárias para qualquer tipo de solidificação de um estilo próprio. Após o Compromisso, e, com isto, a criação do Império Austro-Húngaro, criou-se o ambiente propício a um progresso intenso e finalmente a estabilidade para o foco da sociedade na Arte.

Dentro dos *frames* deste desenrolar de eventos, focaremos a nossa atenção no *avant-garde* arquitetónico com inspiração transilvana, isto, tanto ao nível da construção e de desenho de volumetrias como até à escala mais pequena de decoração, feita através dos motivos estilizados provenientes da arte folclore deste povo. Além da referência visual, que incide sobre o mundo mitológico, e é transferida tanto para obras artísticas como para a arquitetura pelo uso de pequena esculturas, baixos-relevos e murais contaminados de conotações históricas sobre o folclore das lendas magiares.

A motivação teve origem na relação do rio com a cidade, a escolha do rio Danúbio pela sua dimensão e relevância histórica trouxe a escolha dos países que seriam o objeto de estudo. A Áustria e Hungria foram os locais que mais se destacaram do grupo, principalmente no período do virar do século XX. Como a quantidade de obra escrita sobre a Arte Nova Austríaca era extensa, a pertinência voltou-se para o estudo da arquitetura na Hungria, território muito menos examinado em trabalhos de autoria. A época escolhida foi a que mostrou mais relevância pela

¹ Ödön Lechner, “So far There’s Not Been an Hungarian Language of Form But There Will Be” 1906, em *Ödön Lechner 1845-1914* (Budapeste: Hungarian Museum of Architecture, 1985), 19.

Citação original: *The Hungarian language of form is still not fully developed. It still bears the stamp of its origin and it is not mature enough to produce architectural works that can approach the value and beauty of the Renaissance. All that is true. But this is not a hindrance to progress. There is no development without a struggle, pain, sacrifice, disillusion. Both the artist and the patron, the great Maecenas, find this out. However, a purposeful cultural policy can anticipate such problems, like a mother watching over a child.*

originalidade e pelo afastamento das correntes vizinhas. O período em que isto se verificou com maior intensidade foi durante Romanticismo Nacionalista que se desenvolveu entre os anos 1890 e 1918. A procura pela inovação e originalidade tornou-se o cerne desta pesquisa, além disto com o estudo da arquitetura atual no mesmo local, tentamos compreender se os ecos destas vontades ainda se verificam nos dias de hoje.

Com este trabalho, pretendemos fazer uma análise aprofundada do contexto, dos motivos e vontades que levaram ao progresso de uma linguagem de forma, que se foi adaptando e transfigurando para acomodar o pensamento de uma época. Isto é feito também de forma comparativa, criando relações entre os intervenientes que estão a ser examinados e com os seus contemporâneos não-húngaros, de forma a compreender melhor como se relacionavam com a contemporaneidade exterior a este território sem abandonar os limites da Europa.

A partir desta investigação, que se relaciona diretamente com ideais políticos e formas de resposta aos problemas referentes à quantidade massiva de diversos povos que habitavam o mesmo limite terreno, mais as divergências políticas dentro do Império, pretendemos compreender o clima que se sentia e que foi piorando com o advento da Grande Guerra.

Um dos pontos deste trabalho é levantar uma questão importante. Confirmar a ideia de acontecimentos cíclicos, que se podem observar nas reformas políticas, se o espírito patriótico sentido pela sociedade e exponenciado pelo Estado transparece para arquitetura. Enquanto que na abordagem dos arquitetos na Budapeste Imperial se verifica a originalidade e qualidade direcionada para uma vertente nacionalista. No momento atual, com projetos incentivados pelo Estado, a arquitetura acaba por adquirir um caráter voltado para o monumentalismo e historicismo, por outro lado adoptam também uma posição completamente diferente com arquitetura de cariz internacional e contemporânea, com foco na contratação de arquitetos estrelas para projetos com programas culturais.

Após a abordagem contextual dos movimentos e grupos *avant-garde* que decorreram entre 1890 e 1920, foi natural a escolha das personagens sobre as quais a investigação se debruçaria. No panorama de procura de rutura com o historicismo na Hungria, o pioneiro de uma nova linguagem de forma foi Ödön Lechner. Durante toda a sua vida, o arquiteto desenvolveu um estilo que se aproximou do Romanticismo Nacionalista, através de uma amálgama de influências ocidentais e orientais, a colaboração com a Vilmos Zsolnay formolou uma imagem impactante colorida, texturada e iridescente com a utilização do cerâmico em diferentes superfícies.

O segundo – Béla Lajta – trabalhou com Baillie Scott e Lechner que se tornaram grandes charneiras na sua obra inicial. Este arquiteto, apesar do seu curto período de vida, desenvolveu

um estilo muito próprio, ramificando-se em fases com a abordagem a diferentes correntes arquitetónicas. Os seus trabalhos verificam a genialidade e inovação que trazia para a paisagem citadina. As suas obras, algumas evidentemente modernas, assemelham-se a algo do futuro, pois, cria, especialmente em dois momentos no final da sua carreira, traçados que estariam em voga 20 e 30 anos depois. A naturalidade com que este arquiteto deixou a sua fase de procura identitária de uma nação para se aproximar com solidez do moderno foi excepcional. Aliando o progresso construtivo às possibilidades inventivas dentro da arquitetura, projetou edifícios com um cariz nunca antes visto.

O terceiro – Károly Kós – ao contrário dos outros dois casos de estudo não progride tanto a nível de mudança projetual para se adequar à linguagem da época. Este arquiteto, escritor e ilustrador analisou aprofundadamente as construções vernaculares transilvanas, escrevendo várias publicações neste âmbito. Esta investigação transfere-se para o seu traçado quase diretamente. O cerne das suas influências, além das construções angulares dos campos do coração cultural da Hungria, são a metodologia e planeamento de Morris e Ruskin e o Romantismo Nacionalista Finlandês, estas três fundem-se para construir a forma como desenha a sua arquitetura. A obra deste autor funciona com um carácter muito estável e de autoria evidente. Após a Grande Guerra decide permanecer no mesmo território mas nunca deixando de parte a corrente que o liga às suas raízes.

A metodologia incidiu sobre a pesquisa bibliográfica, com recurso a revistas e jornais para a compreensão sobre as políticas correntes dentro da democracia Húngara. O segundo momento histórico examinado que originou o capítulo - Budapeste Atual, surgiu através de uma conversa informal com o Professor Arquiteto Jorge Carvalho que veio levantar a problemática sobre o nacionalismo atualmente presente no território da Hungria. A análise focou-se na contextualização histórica e demográfica, na pesquisa intensa e pormenorizada dos agentes dos casos de estudo, com a utilização de grande parte da obra dos arquitetos em investigação, acrescentando ainda a uma análise breve da parte obra escrita dos autores.

A pesquisa centrou-se maioritariamente na vertente bibliográfica, com recurso a bibliotecas, repositórios *online* académicos, revistas de arquitetura do período em estudo. Outro recurso que estava planeado era a visita a Budapeste, que foi planeada para Abril, mas com o despoletar da pandemia mundial se tornou impossível, tanto fisicamente pelo fecho de fronteiras como pela possibilidade de por terceiros em perigo. Com esta nova realidade, tornou-se necessária uma adaptação aos recursos disponíveis e uma análise que criasse uma perspetiva mais individual, sem o auxílio da viagem. Para colmatar esta falta foi feito o paralelismo entre os casos de estudo e fora destes, com as influências próximas e mais distantes de cada caso, analisando aprofundadamente as charneiras e pontos de encontro de cada arquiteto com outras figuras cruciais na história da

arquitetura, através do uso das obras construídas.

A presente dissertação divide-se em quatro capítulos, o primeiro de contextualização que se subdivide em outros três subcapítulos. O inicial reflete sobre o fenómeno do estilo, desde o começo que este problema é apresentado no início de 1820s até 1900s. O contexto foca-se nos dois momentos de transição mais relevantes do virar do século, primeiro com o *Arts and Crafts* e depois com a Arte Nova, este capítulo consegue facultar uma visão abrangente do que se fazia durante antes e durante a contemporaneidade dos casos de estudo, focando-se nos autores que os mais influenciaram apenas dentro do território Europeu, fornecendo as bases para a compreensão do último capítulo.

O segundo – O Império Austro-húngaro – reflete principalmente sobre o período após o Compromisso de 1867 que funda o Império Austro-Húngaro, no subcapítulo – Budapeste – ganha-se a perceção da evolução do Reino da Hungria, incidindo com maior ênfase na capital do país. Através de uma análise sociopolítica, económica e antropológica, consegue-se entender o crescimento galopante que tocou todos os setores. Voltando-nos para o foco central, a arquitetura examinamos, primeiro o traçado urbano por si só e comparando-o com outras metrópoles, esta relação é aprofundada nas conexões com a sua capital irmã Viena. Passando para uma escala mais pequena, compreendemos as condições habitacionais da época, numa abordagem que pretende abranger todos os estratos sociais. Outro tópico abordado é um dos eventos mais importantes na história o Milénio de 1896, esta exposição direcionada para o reforço identitário da nação de uma escala sem precedentes, com um grande volume de obras pública que permanecem até aos dias de hoje e continuam a ser ícones de uma nação.

O terceiro - a Arte – começa com uma reflexão sobre os vários grupos *avant-garde de fin-de-siècle* até ao mais tardio, que se formou ainda na primeira década do século XX. Este capítulo abrange dois dos grupos mais importantes deste período, os que tiveram maior impacto na sociedade em que se inseriram e em Budapeste, sendo estes a Colónia de Gödöllő e os *Fiatolok*.

Depois da análise de cada coletivo e dos seus membros mais significativos são inseridos na investigação os casos de estudo. Abordando, nesta fase, três dos arquitetos mais significativos a nível arquitetónico e histórico. Esta análise é feita de acordo com o contexto em que se inserem, uma breve biografia de cada um e como e por quem são influenciados, a sua obra construída e parte da escrita dentro do período dos 30 anos precedentes da Primeira Guerra Mundial. Os casos de estudo foram Ödön Lechner, Béla Lajta e Károly Kós, pelas razões mencionadas acima.

Após esta parte da dissertação de cariz mais descritivo e histórico, surge a Análise Comparativa, primeiro evidenciando as relações entre eles e depois refletindo sobre os agentes

exteriores que os influenciam. Este subcapítulo aborda o tema da linguagem de forma de cada um correlacionando-se com obras de arquitetos dentro e fora da Hungria, através da comparação de volumetrias, formas de construção, desenho do espaço e escolhas de materiais.

O capítulo - Budapeste Atual - foca-se no conjunto de condições políticas, conflitos exteriores, falhas democráticas que no momento contemporâneo estão a desenhar os contornos de uma ditadura nacionalista, que só veio a piorar com as políticas impostas relativas ao Covid-19. Após a abordagem ao contexto político voltamos à análise arquitetural dos programas patrocinados pelo estado.

Nas considerações finais, a partir da prolepse de 100 anos para a atualidade, procura-se compreender se o espírito patriótico se torna visível no traçado arquitetónico, quais as intenções do governo por detrás das escolhas feitas na arquitetura. Apercebemo-nos que o regime não liberal não apoia uma linguagem própria da nação, mas sim o carácter internacional que se tornou regra nos dias de hoje ou então cópias do passado, recriando um historicismo da Era de Ouro da Hungria. Por fim, apresenta-se a bibliografia.

A pertinência desta dissertação prende-se com o facto de a arquitetura húngara, nos 30 anos antes da Primeira Guerra, se ter mostrado inventiva, original e realmente notória, porém, a visibilidade que lhe foi dada a nível internacional verificou-se extremamente reduzida, estando ao nível de tantos outros arquitetos famosos, mas estes, por se situarem fora dos países considerados mais importantes foram abafados pela história. Outro ponto, é a breve descrição das condições atuais do país e o paralelismo entre o sentimento nacionalista do início do século XX com o dos dias de hoje, quais as consequências na arquitetura e como esta é usada para mostrar o poder do Estado.

O FENÓMENO DO ESTILO

O século XIX apresentava-se como estagnado, a falta de progresso no campo da arquitetura e a ausência de criação de novas formas deviam-se sobretudo à adoração ao historicismo. Esta forma de desenhar e construir só começou a ser contrariada nas duas últimas décadas desse século, isto, no campo físico da arquitetura. No entanto, esta problemática do estilo foi lançada 50 anos antes. Anteriormente à criação do movimento moderno e da modernidade, havia a necessidade de um ajustamento no pensamento de forma a se tornar possível o abandono do ecleticismo e do revivalismo característicos da época. Para que algo novo fosse idealizado e construído como o próximo estilo, era necessário perceber que esta sociedade tinha suspenso quaisquer avanços artísticos na arquitetura. A consciencialização da ausência no desenvolvimento neste campo foi feita através do trabalho de vários académicos, críticos de arte e arquitetos que escreveram e discutiram este assunto, com o intuito de perceber os problemas do seu tempo para compreender o próximo passo na evolução do estilo na arquitetura.

Primeiro é necessário compreender o conceito que está a ser examinado neste subcapítulo, para isso analisaremos diversos autores e a suas perspectivas sobre este tema, tentando perceber se com os pontos em comum é possível construir uma noção transversal ao pensamento destes 100 anos em estudo. Como base principal desta fração foi utilizado o livro *Em que Estilo devemos construir?*, esta compilação de textos aborda as várias temáticas através de manifestos do século XIX, os autores dos escritos são Heinrich Hübsch, Rudolf Wiegmann, Carl Rosenthal, Johann Heinrich Wolff e Carl Gottlieb Bötticher.

Começando por Heinrich Hübsch, o primeiro arquiteto a fazer frente à questão da adequação do estilo, em 1828 escreveu o ensaio *Em que Estilo devemos construir?*¹ que impulsionaria exponencialmente a discussão sobre o tema. Ao levantar esta problemática trouxe ao de cima vários pontos de vista de teóricos e arquitetos da sua época e assim uma maior abrangência no conhecimento sobre a linguagem de forma.

A sua definição de estilo vai de encontro a um conceito “geral, aplicável a todos os edifícios de uma nação, quer que o seu intuito seja para crença divina, para administração pública, para educação, etc.”². O arquiteto identifica quatro fatores determinantes do estilo como sendo o clima, as necessidades atuais, a experiência técnica e o material empregue. Neste tópico entrelaça o estilo com a materialidade e construção, dividindo-o em duas opções, o abobadado e o retilíneo, Rudolf Wiegmann, seu contemporâneo, discorda desta perspectiva, defendendo, no seu texto de 1828,

1 In welchem Style wir bauen? - Título original

2 Heinrich Hübsch, “In what Style Should we Build?” em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, (Chicago, 1992), 66.

que o “estilo não é um definitivo e inalterável sistema de construção e decoração”³. Este autor apresenta a sua visão a partir de duas possibilidades, uma sendo o carácter fundamental de uma nação ou época que se reflete impreterivelmente em qualquer obra de arte e, a outra, um modo distinto de expressão ou qualidade específica⁴, desassociando assim a vertente da construção a esta ideia.

Voltando-nos para Carl Gottlieb Bötticher, o autor debruça-se sobre o tema no ensaio *Os Princípios das Formas de Construir Helénicas e Germânicas em Consideração à sua Aplicação à nossa Atual Forma de Construir*, onde conclui que os fatores determinantes da diversidade de estilos e das formas de arte não advêm apenas do exterior dos edificado mas do “princípio estrutural e das condições materiais”⁵ no qual cada estilo se baseia, indo assim de encontro à perspectiva de Hübsch. Acrescenta ainda que “a essência de cada estilo particular é indicada de acordo com o sistema segundo o qual a cobertura de um espaço é articulada em partes ou unidades estruturais”⁶.

No *Dictionnaire Raisonné de L’Architecture française du XI^e au XVI^e Siècle* de Eugène Viollet-le-Duc, estilo é descrito como “manifestação de um ideal estabelecido num princípio”, este autor alude à metáfora de que o estilo está para uma obra de arte como o sangue está para o corpo humano, “este desenvolve-o, nutre-o, dá-lhe força, saúde e tempo de vida”.

Já na segunda metade do século XIX, mais exatamente em 1869, Gottfried Semper define esta noção, no texto *Sobre os Estilos Arquitetónicos*. Na opinião deste arquiteto:

“Estilo é o consenso de um objeto de arte com a sua génese, e com todos os seus pré-requisitos e circunstâncias do seu devir. Quando consideramos o objeto do ponto de vista de um estilista, não o vemos como algo absoluto, mas como um resultado. Estilo é o stylus, o instrumento com o qual os antigos escreviam e desenhavam; portanto, é uma palavra muito sugestiva para essa relação de forma com a história da sua origem.”⁷

3 Rudolf Wiegmann, “Remarks on the Treatise In What Style Should We Build?” em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 105.

4 *Ibid.*

5 Carl Gottlieb Bötticher, “The Principles of the Hellenic and Germanic Ways of Building with regard to their Application to our Present Way of Building” 1846 em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 150.

6 *Ibid.*, 154.

7 Gottfried Semper, *On Architectural Style, a Lecture delivered at the Rathaus in Zurich*, em *Gottfried Semper, The Four Elements of Architecture and other Writings*, 2nd ed., (Cambridge, 2010), 269.

Citação original: *Style is the accord of an art object with its genesis, and with all preconditions and circumstances of its becoming. When we consider the object from a stylist point of view, we see it not as something absolute, but as a result. Style is the stylus, the instrument with which the ancients used to write and draw; therefore, it is a very suggestive word for that relation of form to the history of its origin.*

No ensaio publicado em 1905, *On the likely development of Architecture*, Berlage dá-nos a sua definição de estilo, descreve-o como “a forma material de uma ideia universal, o produto de um ideal espiritual comum”⁸. Em *Thoughts on Style*, antes de sintetizar este conceito supramencionado, cita Semper mostrando assim a sua clara admiração pelo seu trabalho teórico e prático, apesar de o conotar como revivalista apresenta-o como um dos melhores arquitetos da época, enumera várias passagens dos seus escritos, especificamente referindo-se ao tema do significado de “estilo” citando a definição do autor d’Os *Quatro Elementos Fundamentais da Arquitetura* mencionada acima. Acrescenta ainda que esta é referente ao processo e seria mais inteligível se se referisse diretamente à obra de arte, para complementar esta ideia baseia-se na frase que atribui a Johann Wolfgang von Goethe, na qual, o estilo é descrito pela unidade na diversidade⁹. Semper, no *Prolegomenon*, refere este mesmo conceito, quando escreve que a teoria do estilo “considera a beleza como a unidade, como um produto ou um resultado, nunca um somatório ou um conjunto”¹⁰.

Berlage reforça a ideia de que o problema da criação de um novo estilo se deve à procura da unidade na diversidade, sugere como resposta a este dilema a ideia de Semper, na qual devemos seguir os ensinamentos da natureza onde a lógica e a economia serão elementos chave na escolha dos motivos ornamentais¹¹.

Viollet-le-Duc segue da mesma forma este raciocínio de que a inferioridade da criação humana em relação à da natureza faça que o único caminho a seguir será aprendermos com esta, ou seja, para criarmos algo, no campo da arquitetura, teremos de seguir as mesmas leis e utilizar os mesmos elementos, transições e método lógico que observamos nas criações naturais. Segundo este autor:

*“Se seguirmos todas as fases da criação terrestre inorgânica e orgânica, em breve reconheceremos, em todas as suas obras mais variadas e até aparentemente mais diferentes, essa ordem lógica que parte de um princípio, de uma lei estabelecida a priori e que nunca se afasta dele. É a esse método que todas essas obras devem o estilo em que parecem ser penetradas. Da montanha ao cristal mais pequeno, do líquen ao carvalho de nossas florestas, do pólipio ao homem; tudo na criação terrena tem estilo, isto é, a perfeita harmonia entre o resultado e os meios empregues para obtê-lo.”*¹²

8 Hendrik Berlage, “On the likely development of Architecture” em *Hendrik Berlage: Thoughts on Style: 1886-1909* (Chicago, 1996), 157.

9 Berlage, *Thoughts on Style* (1996), 140.

10 Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, (New York : 1989), 183.

11 Berlage, *Thoughts on Style* (1996), 140.

12 Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle*, (Paris,1854), cap. Style.

Citação original: *Style is the accord of an art object with its genesis, and with all preconditions and circumstances*

Para finalizar os diferentes conceitos que atribuíram à palavra estilo, usaremos um dos manifestos mais importantes do século XX, a *Arquitetura Moderna* de Otto Wagner. Segundo Wagner “a palavra estilo refere-se invariavelmente ao florescimento de uma época, portanto ao pico da montanha”¹³ considerando a montanha por inteiro como uma “época da arte”.

Tal como muitos antes de Wagner, este partilha da opinião que “cada estilo emerge gradualmente do anterior quando novos métodos de construção, novos materiais, novas tarefas humanas e pontos de vista pedem uma mudança ou reconstituição das formas existentes”¹⁴. A ideia de que um novo estilo virá apenas com a chegada que um novo material é recorrente no pensamento destes arquitetos teóricos.

Ödön Lechner, o arquiteto responsável pela criação da linguagem de forma nacionalista magiar, cujo trabalho será aprofundado nesta dissertação, acreditava que o material que construiria este novo estilo na Hungria seria o material cerâmico pela sua limpeza, durabilidade, economia e variedade de texturas e cores. Há que ter em conta que o período temporal em que este arquiteto magiar desenvolve a nova abordagem arquitetónica se passa no virar do século, numa altura onde o uso do ferro já seria mais comum. Além do mais o seu intuito central era diferenciar-se de outras culturas.

Meio século antes, Bötticher tem já uma visão muito precisa dos acontecimentos futuros, claro que teria como base as poucas demonstrações das possibilidades deste novo material, o ferro. Pois em 1848, o ano deste ensaio, ainda não tinham surgido nenhum dos ícones deste tipo de arquitetura como Palácio de Cristal de Joseph Paxton que seria erguido apenas 2 anos depois, simplesmente teria visto as potencialidades em estufas e em pontes, que o fizeram acreditar num novo caminho para este campo. Ao descrever o elemento que daria origem ao novo estilo descreve-o como “um material com as propriedades físicas que permitirão vãos mais largos, com menos peso e melhor fiabilidade, do que alguma vez seria possível usando apenas pedra”¹⁵.

Também Hübsch aborda o tema da importância de um material e a forma como este tem a capacidade de redefinir a volumetria e toda a proporção num edifício. O exemplo que usa para fundamentar este argumento é a utilização da abóbada aliada ao facto de quase todos os elementos arquitetónicos se terem transformado para acomodar esta nova forma de construir,

of its becoming. When we consider the object from a stylist point of view, we see it not as something absolute, but as a result. Style is the stylus, the instrument with which the ancients used to write and draw; therefore, it is a very suggestive word for that relation of form to the history of its origin.

13 Otto Wagner, *Modern Architecture: a guidebook for his students to this field of art* (USA,1988) 73.

14 Otto Wagner, *Modern Architecture* (1988), 74.

15 Bötticher, *The Principles of the Hellenic and Germanic Ways of Building with regard to their Application to our Present Way of Building*” em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 158.

formando assim um novo estilo. Eduard Metzger confirma esta linha de pensamento, reforçando que era impossível falar de um estilo novo arquitetónico enquanto não chegasse um material novo para destronar o estilo presente.¹⁶

Outro tópico recorrente nestes manifestos é a ideia que cada período tem o seu estilo próprio, há claramente um consenso sobre o estilo se apresentar como uma expressão do presente. Wiegmann questiona o que “era belo e característico no seu tempo, como é que pode ser agora, numa época que tem pouco ou nada em comum com essa?”¹⁷ conclui que como no passado se representou o seu tempo, da mesma forma agora a arte teria de espelhar o espírito da sua época. Considera a arquitetura a forma de arte mais apta para a representação do carácter da sua atualidade.¹⁸

Otto Wagner é outro arquiteto que corrobora este tema, no seu manifesto *Arquitetura Moderna* deixa o apelo ao homem moderno e à adequação do estilo com a sua época.

“Todas as criações modernas devem corresponder aos novos materiais e às exigências do presente para se adequarem ao homem moderno; devem ilustrar melhor a nossa própria natureza democrática, autoconfiante e ideal e ter em conta as colossais realizações técnicas e científicas do homem, bem como a sua tendência completamente prática - isso é certamente evidente por si mesmo!”¹⁹

A pertença de um estilo ao presente alia-se igualmente a outro conceito comum aos escritos em estudo, sendo este o da verdade. Além deste se associar com o “dever” de espelhar do espírito da época, vai da mesma forma de encontro a outras ramificações da “verdade” na arquitetura.

Berlage acredita que a essência da arquitetura é a verdade, porém, naquele momento, este caminho parecia-lhe perdido. No seu ponto de vista, a humanidade deixou de formar uma comunidade que em conjunto trabalhava para alcançar um ideal comum. Os interesses deixaram de ser espirituais ou comunitários e centralizaram-se no dinheiro, os motivos económicos afetaram gravemente a qualidade da arte, pois trouxeram a imitação ao domínio da arquitetura, tendo como exemplo a reprodução de materiais produzindo assim o que denomina por *sham art*.

16 Wolfgang Herrmann, “In What Style should we build: The German Debate on Architectural Style”, 9.

17 Rudolf Wiegmann, “Remarks on In What Style...?” em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 109.

18 Rudolf Wiegmann, “Remarks on In What Style...?” em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 111.

19 Otto Wagner, *Modern Architecture* (1988), 78.

Citação original: *All modern creations must correspond to the new materials and demands of the present if they are to suit modern man; they must illustrate our own better, democratic, self-confident, ideal nature and take into account man’s colossal technical and scientific achievements, as well as his thoroughly practical tendency-that is surely self-evident!*

Ilustra assim a sua posição na frase ao declarar que “na arte [...] a mentira tornou-se regra e a verdade a exceção”²⁰.

Para combater o que conota como a arte impostora (*sham art*), que além de falsa construtivamente também o é pelo seu estilo desadequado ao espírito da época, este arquiteto acredita que é necessário recuperar a essência em vez da aparência e captar novamente a realidade da arquitetura²¹. Para voltar a esta premissa, propõe a verdade construtiva, ou seja, acabar com o revestimento dos materiais, quando desnecessário, deixando de ocultar a sua verdadeira natureza. Além disto, voltar aos básicos construtivos é outra proposta que deixa, para que seja novamente compreensível o método e o material empregue, findando com tudo aquilo que se apresente como supérfluo.

Hübsch defendia ainda a honestidade na construção e nos materiais empregues, o que se verificou no seu trabalho construído, na Igreja de St. Cyriacus em Bülach optou por mostrar a organização espacial com a métrica das pilastras da fachada e também, por expor os materiais na sua forma original não revestindo, pois o arquiteto afirmava que o primeiro princípio da arte era a verdade²². Outro arquiteto da mesma época a defender a verdade dos materiais foi Semper, que acreditava que cada material deveria mostrar a sua verdadeira natureza e seguir as suas leis físicas próprias.

Além deste problema, Berlage expõe ainda um outro, o da falta de cultura, afirma que apesar de a população ter cada vez mais conhecimento e a educação ter melhorado, a cultura apresentava-se ausente na sua sociedade. “Pois não é a cultura a concordância entre um núcleo espiritual, o resultado de uma aspiração comunitária e sua reflexão na forma material, ou seja, a arte?”²³, justifica desta forma a falta de um estilo próprio da sua época. Para este se poder desenvolver é crucial uma base espiritual, que na sua época teria desaparecido. Este espírito comunal, na sua opinião, teria ocorrido duas vezes na história na Atenas de Péricles e no Norte da Europa durante o Gótico.

Contudo, a sua contemporaneidade havia reunido um conjunto de fatores que levaram a um “caos social”, identifica-os, sendo estes o definhamento do Cristianismo e a ascensão do academicismo. A falta de uma autoridade social, aliada ao crescimento do individualismo, do materialismo e da veneração ao dinheiro²⁴, trouxeram o colapso dos ideais fundamentais para a

20 Berlage, *Hendrik Berlage: Thoughts on Style: 1886-1909* (1996), 136.

21 *Ibid.*

22 Hübsch, “In What Style Should We Build?” em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 96.

23 Berlage, *Hendrik Berlage: Thoughts on Style: 1886-1909* (1996), 126.

24 Iain Boyd Whyte, “Introduction” em *Hendrik Berlage: Thoughts on Style: 1886-1909* (1996), 2.

construção de um estilo próprio da época. Dando assim origem ao que o autor considera como o século mais feio história, o motivo desta fealdade fundamenta-se na pobreza de espírito, na “total falta do que se poderia chamar um propósito comum na nossa existência, um sentido de trabalho em conjunto em direção a um objetivo”²⁵, uma ausência que se prolongou até aos dias de hoje.

Ao explicar o seu desagrado pela época em que vivia, visto que descreve o século XIX como “o século da fealdade”²⁶, procede a uma alegoria onde compara a arquitetura com a moda. Acredita que a mãe das artes se apresentava “como uma pessoa mal vestida. Chamem-lhe *dandy* e um semimundano, ou super-homem e supermulher, não interessa. As roupas em voga devem ser rasgadas e a forma nua – natureza saudável e verdade – revelada.”²⁷

Este tema da indumentária havia sido previamente abordado por Adolf Loos em 1898, no conjunto de textos alusivos ao assunto não faz a comparação direta com o historicismo, nem com a arquitetura, mas esta questão acaba por estar implícita, segue-se a mesma ordem de pensamento, tal como uma pessoa se deve vestir para ser moderna também se deverá construir. Inicia o debate sobre esta matéria em 1898 com dois pequenos ensaios um intitulado *A moda de senhor*, e outro *Os chapéus dos cavalheiros*, onde questiona: “O que significa estar bem vestido? Estar corretamente vestido!... Trata-se de estar vestido de maneira a que se chame o mínimo de atenção.”²⁸, precisando, conforme o local e a ocasião passar o mais despercebido possível é a atitude moderna e assim será qualquer coisa de carácter moderno. Otto Wagner teria descrito o mesmo ponto de vista em 1896 ao argumentar que as “coisas que têm a sua origem em visões modernas correspondem perfeitamente à nossa aparência... coisas copiadas e imitadas de modelos antigos nunca o são”²⁹.

Antes de uma abordagem ao conceito e à forma como se desenvolveu o modernismo, que será feita no próximo subcapítulo é necessário compreender primeiro a insatisfação com estado de degeneração na arquitetura. A crítica ao revivalismo era generalizada nos manifestos mais influentes do século em questão, tendo-se repetido nos seguintes. Cada época teria o seu carácter distinto que refletisse o homem daquela fase histórica, o homem medieval, renascentista e o moderno, deveriam cada um confinar-se à sua época, tal como a arquitetura se deveria adequar às necessidades e vivências deste mesmo homem. Contudo, a obsessão com a perfeição da arte de tempos antigos levou a uma estagnação que se fez evidenciar gravemente no século XIX. Este pensamento de que era mais importante manter, adaptar e até compilar os estilos considerados belos do que criar um novo estava vinculado no pensamento dos arquitetos.

25 Berlage, *Hendrik Berlage: Thoughts on Style: 1886-1909* (1996), 126.

26 *Ibid.*, 123.

27 *Ibid.*, 137.

28 Adolf Loos, “La moda de Caballero”, *escritos I*, (Madrid, 1993), 53.

29 Otto Wagner, *Modern Architecture* (1988), 77.

Hübsch começa o seu ensaio por questionar o motivo da arquitetura se continuar a basear na imitação no estilo clássico enquanto as outras artes progrediam³⁰. Na sua abordagem sobre a reprodução das linguagens de forma pertencentes a outras épocas afirma que o seu uso para fins decorativos torna o objeto arquitetónico absurdo. Também Gottfried Semper partilha desta opinião, pois ao referir as imitações fora do seu tempo prevê a sua curta duração de vida. Confirmamos isto quando refere que as “insípidas influências neogregas, o falso coquetismo romântico do neogótico, e outras inovações...em pouco tempo ficam fora de moda no sítio onde tiveram origem”³¹. O repúdio a esta maneira de projetar, que através da imitação perdia os valores de uma época e assim a sua verdadeira essência, não se manifestou além do papel, tendo em conta só no virar do século XX é que se verificaram mudanças significativas a nível de uma nova forma livre das do passado.

Em 1873, Nietzsche escreveu o ensaio *O Uso e Abuso da História*, onde crítica o excesso da utilização da história representando-a como um impedimento ao avanço. Antes de apontar as razões prejudiciais menciona os motivos de o Homem precisar da história. Sendo estes três: o *monumental*, no qual o conhecimento de que como algo grandioso já ocorreu no passado, será possível acontecer uma outra vez; o *antiquarium*, referente ao conservadorismo e à reverência; e o *crítico*, onde através do passado devem ser adquiridos conhecimentos assim sendo possibilitando melhorar com os ensinamentos dos acontecimentos anteriores. Sublinha acima de tudo que o “conhecimento do passado é somente desejado ao serviço do presente e do futuro” pois a história em demasia, na linha de pensamento do filósofo, falha pela falta de exatidão visto que não funciona da mesma forma que uma ciência. O seu excesso leva tendencialmente a uma degradação da vida, chegando a ficar também a própria história corrompida³².

Enumera no seu manifesto os vários aspetos negativos, expõe o primeiro como o enfraquecimento da personalidade pelo ênfase dado ao contraste interior com o exterior, outro é a idealização de que o tempo em que vivemos é o mais justo e virtuoso que alguma vez existiu. Também a partir da história se pode ganhar a convicção da longa longevidade da humanidade conceptualizando a ideia que somos os “últimos sobreviventes. Por último, uma idade atinge uma condição perigosa de ironia em relação a si mesma, e o ainda mais perigoso estado de cinismo, quando amadurece uma teoria de ação egoísta astuta que mutila e, finalmente, destrói a força vital”³³. Apesar de este manifesto não se focar numa visão voltada para o campo artístico, como os outros ensaístas que examinamos até ao momento, os efeitos do abuso da história nos arquitetos

30 Heinrich Hübsch, “In What Style Should We Build?” em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 63.

31 Gottfried Semper, “On Architectural Styles”, *The Four Elements of Architecture and other Writings*, (Cambridge: 2010), 267.

32 Friedrich Nietzsche, *On the Use and Abuse of History*, (New York, 1957) cap 2.

33 *Ibid.*, cap 5.

de 1800s sentiram-se por toda a Europa, originando a falta de progresso e inovação na mãe das artes.

Wiegmann e Bötticher criticam igualmente o uso da tradição sem um propósito, este segundo teórico aponta como a direção a ser seguida a apreensão da natureza da tradição e das suas formas. O aspeto mais importante a reter dos estilos antigo é a parte que contem a verdade eterna, que este será o conhecimento que se perpetuará ao longo dos tempos.

A essência tida como verdadeira, segundo alguns destes autores, só pode ser alçada quando a sua principal referência é a Natureza. Berlage ao abordar este tema, volta a citar Semper para explicar que o artista nunca será capaz de fazer mais do que a Natureza, pois esta “deve obedecer às suas próprias leis, pois nada mais pode fazer senão reproduzir-se a si mesma. Ao longo de tudo, os seus arquétipos permanecem os mesmos que os que foram trazidos no seu ventre ao longo das eras”³⁴, esta passagem explica que também a cultura humana se repete, apenas os aspetos formais são realmente alteráveis. Apresenta como solução para este problema do século XIX não perseguir as formalidades e a substância de outros períodos mas o espírito e a sua base eterna.³⁵

Bötticher propõe uma solução para o problema do século XIX ao mesmo tempo que profetiza a chegada de uma nova era:

*“Ao apresentar um estilo como unicamente verdadeiro e válido enquanto se nega o outro, cada lado aboliu uma metade da história da arte, assim claramente revelando um fracasso no entendimento do estilo que foi favorecido ou do estilo que foi descartado. O que foi negligenciado foi que estes dois estilos, apesar de os vermos como opostos, não o são no sentido em que foram concebidos ou criados a fim de cancelar ou destruir-se um ao outro, mas opostos que são complementares e, dentro do vasto quadro da história de arte, e portanto sempre concebidos juntos. Eles significam duas fases de desenvolvimento que tiveram de percorrer o seu caminho prescrito antes de um terceiro estilo possa ver a luz do dia, um que não irá rejeitar nenhum dos dois precedentes mas sim, basear-se-á nas conquistas de ambos com o intuito de ocupar uma terceira etapa no progresso, um capítulo mais elevado que os anteriores: um terceiro estilo que é destinado a ser produzido como uma matéria de inevitabilidade histórica, pela era que nos seguirá, e pela qual poderemos já começar a preparar terreno.”*³⁶

34 Berlage, Hendrik Berlage: *Thoughts on Style: 1886-1909* (1996), 138.

35 *Ibid.*, 237.

36 Bötticher, “The Principles of the Hellenic and Germanic Ways of Building with Regard to their Application to Our present Way of Building” em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 150.

Citação original: By presenting one style as uniquely true and valid while negating the other, each side has abolished one-half of the history of art, thus clearly revealing a failure to understand either the style that was favored or the style that was

Em suma, a construção deste momento arquitetónico reformador nunca será fundado com base na negação da história, só através da “aceitação e continuação da tradição...sendo a única direção correta da arte”. A impossibilidade de rejeitar ou ignorar tanto a tradição como a história torna-se assim uma condição a qualquer nova vertente artística que possa ser duradoura e relevante durante gerações.

Bötticher exemplifica este pensamento utilizando uma das figuras do fresco *A Virtude e a Lei* de Raphael Sanzio, neste mural as virtudes cardeais são representadas através de 3 corpos femininos, a Força, a Temperança e a Prudência, sendo a última alvo de análise. Este ser feminino aparece-nos pintado com duas caras uma jovem que se observa ao espelho “procurando reconhecer-se a si própria e o mundo presente no reflexo da realidade”³⁷, enquanto que a outra envelhecida olha para o passado e para as suas raízes. Esta imagem remete-nos justamente para *Janus*, o deus romano dos inícios e fins. Este ser é normalmente representado por uma cabeça com duas caras, simboliza a ideia de *threshold* por olhar para o passado e para o futuro ao mesmo tempo. Nos dias de hoje, este deus serve para pintar a imagem da relação que devemos adotar com a história na arquitetura, e esta ainda é a ideia aqui retratada, a de conhecer o passado de forma a evoluir sobre este.

Para finalizar, o século XIX pode ter falhado na execução de um novo estilo, pela falta de essência, de coerência estilística, de certos avanços tecnológicos e principalmente da mudança no pensamento da sociedade. Mas apesar de tudo isto, a discussão levantada examinou todos os pontos que seriam cruciais para que tal pudesse ocorrer e dentro de pouco mais de meio século todas as condições necessárias ocorreram para dar lugar ao nascimento que um dos momentos mais importante da arquitetura, o Moderno.

dismissed. What was overlooked was that these two styles, even though we see them as opposites, are not opposites in the sense of being conceived or created in order to cancel or destroy each other, but opposites that are complementary and, within the vast frame-work of the history of art, are therefore always conceived together. They signify two stages of development that have had to run their prescribed course before a third style can see the light of day, one that will reject neither of the two preceding ones but will base itself on the achievements of both in order to occupy a third stage in the development, a higher stage than either: a third style that is destined to be produced as a matter of historical inevitability, by the age that will follow us, and for which we have already begun to prepare the ground.

³⁷ Bötticher, “The Principles of the Hellenic and Germanic Ways of Building with Regard to their Application to Our present Way of Building” (1846) em *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style* (1992), 160.

OS PROPULSORES DO MODERNISMO

O início do século XX foi marcado por uma série de acontecimentos que resultariam no desenvolvimento de uma nova arquitetura, esta aliava a “fé na ciência e tecnologia, a ciência social e o planeamento racional, e a esperança romântica na velocidade e no rugir da máquina”¹. Esta inovadora perspectiva só foi possível com os efeitos e desenvolvimentos da Revolução Industrial em junção com a vontade de um novo estilo representativo da sua época. Em suma, formou-se um conjunto de fatores ideais para a construção de um novo movimento com ideologias e morfologias completamente diversas dos anteriores.

A Revolução Industrial apresentou-se como um dos fatores basilares para a nova etapa arquitetónica, desenvolveu-se inicialmente na Grã-Bretanha, durante século XVIII, tendo-se expandindo para o resto continente europeu e Estados Unidos. Os motivos deste progresso não se assentaram apenas no grande crescimento populacional, mas devido a uma expansão económica *per capita*, a um forte êxodo rural, uma mudança estrutural, e a emergência de uma nova ordem social.²

A nova era industrializada deu origem a uma alteração total tanto a nível social como económico, um crescimento que viria a possibilitar uma melhor qualidade de vida e originar uma nova maneira de viver. No campo da arquitetura, as primeiras transformações não ocorreram no campo físico da construção, mas sim trouxeram uma metamorfose que fez com que houvesse “uma mudança na natureza e percepção da sociedade, das cidades e na paisagem”³, antes da utilização das novas materialidades que permitiriam formas completamente diferentes houve uma mudança mais importante a da mentalidade do Homem.

Não obstante, seria impossível não mencionar que os primeiros avanços tecnológicos surgiram na indústria têxtil, que a invenção da máquina a vapor e da máquina como ferramenta aumentaram exponencialmente a eficácia da produção, e, por fim, que o desenvolvimento de novos materiais – tendo o ferro o mais relevante – levou a outros métodos construtivos, e um conhecimento mais aprofundado nesta área. Estabelece-se pela primeira vez uma palpável diferenciação entre arquitetura e engenharia, onde se começa a abandonar a estrutura em madeira ou pedra e o ferro passa a ser o elemento estrutural. Este acontecimento mudou completamente as possibilidades ao nível da construção, proporcionando assim, um dimensionamento muito maior e numa última instância, trazendo uma nova variedade de formas.

1 Nicolaus Pevsner, *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius* (Londres, 1991), 210.

2 Brenda Stalcup (ed.), *The Industrial Revolution*, (Califórnia, 2002), 30.

3 Dennis De Witt e Elizabeth De Witt, *Modern Architecture in Europe: a guide to buildings since the Industrial Revolution*, (Nova Iorque, 1987), 15.

Outro fator era a procura pelo verdadeiro estilo que espelhasse a nova era em que se vivia, discussão que se prolongava por décadas e que finalmente viria a sair do papel. As formas clássicas que até aquele momento funcionavam como uma autoridade perderam a sua força. Porém antes de alcançarem o estilo que genuinamente representaria a sociedade moderna que daria o nome ao movimento, houve entre 1890s e os 1910 duas vertentes que perseguiram esta vontade.

Estes dois sendo o *Arts and Crafts* e a Arte Nova, desenvolveram-se em locais diferentes e com estéticas muito diversas. Todavia, o mais importante foi a implementação de novas ideologias e formas de construir, a desassociação dos estilos antigos com o intuito de construir novas abordagens na arte mãe. Sem estes estilos que começaram a quebrar com as correntes revivalistas, não seria possível o nascimento do Movimento Moderno. Estes primeiros passos revolucionário serão analisados em seguida, com foco nos acontecimentos, arquitetos e obras mais relevantes destas duas correntes artísticas, sempre dentro das fronteiras europeias, para posteriormente ser possível aprofundar esta análise nas metrópoles em questão.

ARTS AND CRAFTS

A evolução para uma civilização industrial despoletou reações contrastantes no mundo inteiro, particularmente no mundo da Artes. Por um lado houve movimentos *avant-garde* que usufruíram deste avanço, enquanto que outros deixaram completamente de parte qualquer trabalho que estivesse ligado ao uso de máquinas, como *Arts and Crafts*, um dos catalisadores do modernismo. Os arquitetos associados a este movimento opunham-se a este avanço tanto relativamente à sua organização social, como aos métodos de construção e até à própria base moral da cultura¹ na qual assentava esta nova era mecanizada.

Este movimento de transição entre o historicismo e o Movimento Moderno tem a sua origem em Inglaterra, onde surge como oposição à civilização industrial. Os seus efeitos negativos já se tinham tornado claros na sociedade do século XIX, sendo assim necessário uma nova abordagem à fabricação, desta forma, propõem um novo movimento que tinha como ideia central um retorno ao trabalho manual, rejeitando qualquer ligação com a máquina, pois tornava o trabalho desonesto e desumano.

A maior influência dentro do *Arts and Crafts* foi William Morris (1834-1896), um *designer* e artesão, que acreditava numa maneira de viver autossuficiente, pragmática e no contacto com a natureza. A sua maior inspiração, que serviu de charneira para as personagens desta corrente, foi a palavra de John Ruskin (1819-1900), crítico de arte vitoriana e escritor do *The Seven Lamps of Architecture*, livro que contem alguns dos pontos mais importantes desta fase artística. Um destes conceitos baseava-se na oposição ao trabalho mecanizado, que difere sempre do trabalho manual, Ruskin defende que:

“se o artesão puser a sua alma e coração no seu trabalho... o efeito do conjunto será como o de uma poesia bem declamada e profundamente sentida; enquanto que esse mesmo desenho executado à máquina ou por uma mão sem alma não produzirá mais efeito que essa mesma poesia recitada de memória.”²

Outro tema neste livro, no capítulo *The Lamp of Truth*, foi a condenação da aplicação do ferro como elemento estruturante, esta prática foi apresentada como um desvio aos princípios primordiais da arte, chegando a declarar que quando este é empregue no edificado deixa de ser uma verdadeira obra arquitetura. Por ser um material obtido através de processos científicos, em vez de ser de extração direta da natureza e acessível em grandes quantidades – como é o barro, a

1 William J. R. Curtis, *Modern architecture since 1900*, 3ª ed. (London, 1996), 87.

2 John Ruskin, “Las Siete Lámparas de la Arquitectura”, in *Textos de arquitectura de la modernidad*, Pere Hereu, Josep M. Montaner e Jordi Oliveras (ed.) (Madrid : Editorial Nerea, 1994), 150.



Figura 1. Phillip Webb, Fachada da Red House, 1859.

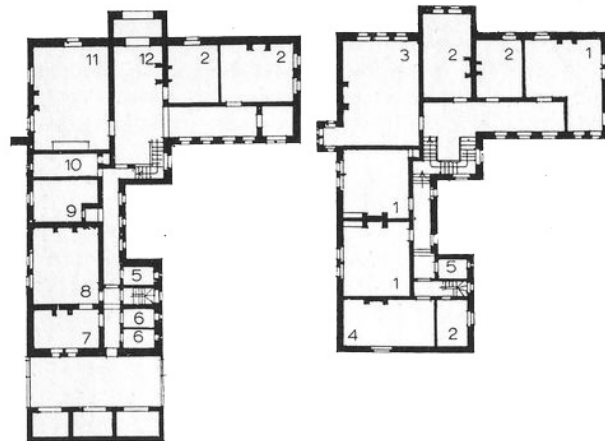


Figura 2. Phillip Webb, Planta da Red House, 1859.

madeira ou a pedra³– este produto foi recriminado por Ruskin, reforçando a oposição ao fabrico da máquina.

Uma das ideias transversais a este movimento foi a profunda relação entre a natureza e a arquitetura, culminando em edifícios que parecem crescer naturalmente da terra. A textura do edificado desta corrente comprova este conceito, destacando-se um uso generalizado do tijolo, pedra e ocasionalmente casas caiadas de branco. A estereotomia, na maior parte dos casos, de tons terra e quentes corrobora a ideia de construções que se erguem do solo. A envolvente próxima da habitação passa a ter grande relevância, fazendo parte do projeto o jardim, onde com a utilização de pérgulas, trepadeiras e canteiros se harmoniza um espaço que reforça o conceito de união com a Natureza.

Um dos principais exemplos deste tipo de arquitetura é a *Red House* de Phillip Webb (1831-1915) projetada para William e Jane Morris, edificada em 1859, esta habitação materializa o espírito Gótico, sem ser apenas mais um revivalismo, mas sim um passo na direção do moderno. A planta foi revolucionária, pela sua disposição em L, as divisões desenrolam-se através de um corredor, abandonando a planificação medieval onde se movimentavam para um compartimento ao atravessar outro. A materialidade adquiriu os tons avermelhados, que dão o nome a esta obra, através do tijolo vermelho à vista. A aproximação desta construção ao gótico manifesta-se nos arcos apontados por cima dos vãos, na cobertura que apresenta uma forte inclinação, são apenas estes os elementos verdadeiramente originários da arquitetura medieval⁴.

A influência das obras deste movimento foi na sua maioria o estilo Gótico, vários arquitetos viam nesta linguagem a solução para o *Arts and Crafts*. Segundo Augustus Welby Pugin (1812-1852), este era a resposta para um arquitetura verdadeiramente prática⁵. Morris defendia que o estilo Gótico era a forma ideal de representar o “produto do trabalho e o pensamento associados ao povo”⁶, ao invés da obra criada pelo arquiteto insensível aos problemas do “homem comum”. Enquanto alguns arquitetos se aproximaram do estilo Neo-Georgiano de forma a atingir uma maior coesão dentro do centro das cidades britânicas, no campo era mais natural a utilização do vernacular gótico.

A última personagem central a abordar neste movimento será Charles Francis Annesley (1857-1941), conhecido como Voysey. Este aclamado arquiteto e famoso *designer* de papel de parede, deu uma nova estereotomia ao movimento, os seus volumes de chapisco pintado de

3 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 2ª ed. (London, 1849), 42-43.

4 Peter Davey, *Arts and Crafts Architecture*, (London,1997), 39.

5 Peter Davey, *Arts and Crafts Architecture* (1997), 77.

6 Nikolaus Pevner, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño: del manierismo al romanticismo, era victoriana y siglo XX* (Barcelona, 1983), 314.



Figura 3. Gravura de Voysey de The Garden Front, Walnut Tree Farm, 1890

branco distinguiam-se do uso de tijolo dos seus conterrâneos, o acabamento atingia as mesmas competências térmicas com menos custos. O aspeto económico portava grande relevância, outro ponto onde isto se pôde verificar foi na utilização frequente de contrafortes nas paredes, economizando material na construção ao mesmo tempo que trazia dinamismo a este plano ao criar recantos e acrescentar elementos verticais.

Na sua obra está presente uma constante assimetria que se pode observar em fachadas e plantas. Esta ideia associa-se à de *changefulness* (variedade) Ruskiana, que pode ser tida como uma vontade de mudança e inovação, uma “transformação perpétua no *design* e na execução”⁷ característica esta que Ruskin afirmava que o Gótico possuía, se havia a necessidade de abrir uma janela para a entrada de luz, fazia-se a abertura sem o condicionamento de se perder a simetria da fachada. O espírito Gótico observa-se nas criações de Voysey, apesar de a sua principal inspiração serem as habitações rurais inglesas do século XVII.

A procura do equilíbrio na proporção do espaço com o corpo humano, percebe-se quando opta por um pé direito de um tamanho reduzido, com a justificação de que, desta forma, haveria uma maior facilidade em ventilar, iluminar e aquecer uma divisão, mais uma vez podemos confirmar o seu pragmatismo. Podemos ainda observar nas suas obras uma forte relação com a envolvente segundo ele:

*“O carácter do envolvente irá sugerir muitas limitações e condições quanto ao aspeto e à perspetiva. A topografia do terreno controla obviamente a disposição, e a cor, forma e textura dos montes e das árvores vai inspirar a cor, forma e textura do edifício.”*⁸

Tanto Voysey como Pugin consideravam o *Arts and Crafts* uma arquitetura verdadeiramente Inglesa, contestando aqueles que se deixavam influenciar por correntes estrangeiras, pois com esta junção perdia-se, na perspetiva destes arquitetos, a “harmonia com o...carácter e clima nacionais”⁹. Por ser um movimento fortemente ligado à rusticidade, a simplicidade evidencia-se no desenrolar da trajetória destas manifestações arquitetónicas, Morris afirma que a “simplicidade da vida, mesmo no mais despido, não é miséria, mas efetivamente a base do requinte”¹⁰. Esta ideia vai de encontro ao estilo de vida e personalidade inglesa, não havia nada de supérfluo nem ornamentações despropositadas nesta corrente, a beleza era vista na qualidade e no lado prático da criação, sendo que a única forma de tornar uma divisão bela era, segundo Morris, fazer todas

7 John Ruskin, *The Stones of Venice*, (Boston, 1890), 79.

8 Davey, *Arts and Crafts Architecture* (1997), 94.

9 Pevsner, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño* (1983), 365.

10 Davey, *Arts and Crafts Architecture* (1997), 30.

“coisas no seu interior belas e úteis”¹¹.

Estes artistas Britânicos desenvolveram uma corrente que se difundiu a todos os campos da vida quotidiana, com o uso do trabalho artesanal, criaram de tudo um pouco, desde joias a edificios. A ideia de obra total encontrava-se presente, onde a arquitetura, a mobília e até o papel de parede, todos faziam parte de um conjunto coeso neste estilo.

A Grande Guerra trouxe um ponto final para o *Arts and Crafts*, este já se encontrava em declínio dez anos antes de 1914, o que este movimento propunha só podia ser aceite por uma sociedade com uma mentalidade diferente. As classes mais altas procuram estilos revivalistas, sendo o mais comum nesta época a arquitetura inspirada no estilo Clássico.

¹¹ *Ibid.*, 97.

ARTE NOVA

Uma onda de anticlassicismo parecia tomar a Europa da metade do século XIX, paralelamente ao *Arts and Crafts*, outra manifestação artística se estava difundir velozmente: a *Art Nouveau*. Apesar do afastamento do historicismo, esta última nunca se afastou da tradição.

Na análise do desenvolvimento geográfico da Arte Nova, verifica-se uma predominância quase total do movimento em cidades de menor dimensão, não foi tão clara a presença desta manifestação artística nas grandes metrópoles como nas províncias, tendo como exemplos os casos de Glasgow, Darmstadt, Weimar, Nancy, Barcelona e Helsínquia. As metrópoles onde houve efetivamente proliferação foram Paris, não sendo um dos principais epicentros, Bruxelas, que se encontrava na sombra da cidade das luzes, e por fim Viena, que apesar de ser um dos três centros urbanos mais cosmopolitas não alcançava um desenvolvimento exacerbado devido ao pensamento retrograda do Império Habsburgo.

Em certos conceitos o *Arts and Crafts* e o Arte Nova defendiam os mesmos propósitos, um destes exemplos era a ideia de completa coesão do estilo. Apesar de ambas apresentarem uma vontade de reestabelecer o artesanato e as artes decorativas como a forma correta de criar, os mesmos que defendiam as *Arts and Crafts* não aprovavam a forma como os materiais eram aplicados e a excessiva ornamentação do movimento vizinho.

A Arte Nova desenvolvia a ideia de movimento nas suas obras, “seja através de formas deslizantes, em jorro, palpitações”¹², fosse no mais pequeno objeto ou numa obra de arquitetura, esta era uma característica transversal ao movimento. Esta ondulação transporta-nos muitas vezes para uma natureza aquática de linhas sinuosas dançando ao sabor do mar como algas, esta ideia de um mundo submerso é suportada também pela escolha cromática. A criação destes “mundos subaquáticos” foi feita a partir do elemento mais comum nesta corrente o ornamento, este torna-se a expressão de um todo, ao invés de apenas decorativo, o lado estético torna-se o principal elemento que contamina o espaço por completo.

A Arte Nova enfatizava o individualismo, cada artista idealizava a sua arquitetura e toda a decoração do interior construindo uma imagem própria e reconhecível da sua maneira de criar, ou seja, “cada design é uma parte orgânica da caligrafia pessoal do designer”¹³. Além disto, van de Velde chega ainda a defender que a casa era uma expressão da personalidade, se era a personalidade do arquiteto ou do habitante, isto não chega a ser esclarecido¹⁴.

12 Klaus-Jurgen Sembach, *Arte Nova: a utopia da reconciliação*, (Koln, 1993) 11-12

13 Lieven de Cauter, “The Birth of Pleinairism from the spirit of the Interior”, em *Horta Art Nouveau to Modernism*, (Ghent,1996), 20.

14 *Ibid.*,19.

A consolidação deste movimento começa na década de 1890, a partir de grupos burgueses liberais que acreditavam numa necessidade de mudança social, como *La Libre Esthétique* e *Les Vingt*¹⁵, este último era um conjunto de pintores sediados na Bélgica, o berço da Art Nouveau, neste grupo destacavam-se nomes como Knopff, August Rodin, Georges Lemmen, Jan Toorop e até Henry van de Velde, aliado a estes artistas nesta nova expressão artística estava como figura impulsionadora **Victor Horta** (1861-1947).

A simbiose que este arquiteto criava com a construção e o ornamento, apropriando-se do ferro exposto para esculpir a curva, torna-se a imagem de marca do arquiteto, pioneiro nesta técnica conseguiu alterar a visão do ferro como um material apenas industrial para passar aqui a ser associado ao requinte. Ao projetar um espaço conseguia uma coesão de elementos que equivaliam à obra de arte total, tudo era desenhado, no que criava nota-se um lado exótico, sensual pela fluidez dos movimentos, deixando uma sensação de frescura com a novidade que trazia com o seu trabalho. Ao aliar a indústria e as novas técnicas construtivas ao que idealizava possibilita a transformação das suas habitações em máquinas vivas que funcionavam em harmonia¹⁶.

A harmonia total com que configura os espaços foi alcançada com a junção da arquitetura à pintura, afirmando que a partir desta comunhão a arquitetura se torna mais legível¹⁷. Os elementos de ornamentação inspirados na natureza são abundantes, os caules e flores, que materializa pelo ondular e entrelaçar das curvas associados a tons quentes e terra, tanto usando as duas dimensões como a tridimensionalidade transformam o ambiente que desenha numa paisagem idealizada aproximada da natureza.

A simetria estava presente na sua obra tanto em planta como na fachada, seguindo assim a premissa de Viollet-le-Duc de que a partir do exterior deve ser clara a estrutura interna do edifício. A forma como planificava a distribuição interna foi comparada ao desenho do planeamento de uma cidade, isto pois, “os corredores e espaços abertos são como ruas e praças, mostra ainda vontade de criar variadas vistas e perspetivas como aquelas que existem no espaço exterior”¹⁸.

Noutro ponto, em relação à produção em massa, não partilhava da opinião dos seus contemporâneos, acreditava que as peças de design que criou foram desenhadas exclusivamente para aquele lugar ao declarar:

15 Francis Strauven, “Art Nouveau to Art Deco” in *Horta Art Nouveau to Modernism* (1996), 213.

16 Jos Vandebreden, “Floor Plans and Spatial Structure, Toward a Virtual Transparency of Space”, in *Horta Art Nouveau to Modernism* (1996), 42.

17 Françoise Aubry, “Reason, Feeling, and Logic” in *Horta Art Nouveau to Modernism* (1996), 66.

18 Jos Vandebreden, “Floor Plans and Spatial Structure, Toward a Virtual Transparency of Space”, in *Horta Art Nouveau to Modernism* (1996), 46



Figura 4. Casa Tassel, Victor Horta, 1892-93

*“Quantos designs, pergaminhos, dobradiças e campainhas terei eu feito? Quantas peças de mobiliário, mesas e cadeiras vieram dos meus desenhos? Podem ter havido muitas mas nunca mais do que podiam ser usadas nas casas que construí. Isto possibilitou-me evitar o excesso que me teria atirado fatalmente para a produção a um ritmo demasiado rápido.”*¹⁹

A Casa Tassel (1892-93, Bruxelas) considera-se o primeiro apogeu desta corrente, tornando-se assim um dos momentos iniciais onde foram declaradas as novas regras do jogo. Horta dá uma nova expressão à estrutura metálica, ornamentando-a com motivos vegetais que contaminam tudo à sua volta, desde às balaustradas, do papel de parede até ao mosaico do pavimento²⁰. A criação dos cenários que idealizava construíam-se a partir de materiais ricos, como o vidro colorido, diversas pedras, mármore e madeira que contrastavam com o metal exposto, especialmente criava campos de visão abertos e escadas espaçosas fazendo delas uma peça marcante. Transmite ideia de transparência com o uso do ferro e do vidro, utiliza ainda espelhos podendo assim criar a ilusão de espaços maiores e a miragem de repetições infundáveis. Esta característica evidencia-se na Casa do Povo (Bruxelas, 1897) onde o propósito arquitetónico estava ali reduzido ao esqueleto²¹, com a estrutura de vigotas de aço a criar o ritmo e a possibilitar os enormes envidraçados.

O conceito racionalista de expor a estrutura e o material alia-se também a outro arquiteto fundamental para o estudo da Arte Nova, **Henry van de Velde** (1863-1957). Na década de 1890 durante os seus estudos foi influenciado pelos ensinamentos de Morris, mas ao contrário desta personagem da história inglesa, van de Velde via na máquina a possibilidade de produção em massa desde que o fabricante conseguisse manter a qualidade do produto, objetivo que alcançou ao controlar este processo. Este arquiteto defende que o que produz deve ser visivelmente útil ao afirmar que:

*“O caráter da minha obra e trabalho ornamental deriva de uma única fonte: da razão; da razoabilidade de ser e da aparência; isto também caracteriza a minha posição privilegiada e a minha estranheza(...) eu vejo à minha frente uma coisa que eu tenho de alcançar: não criar nada que não tenha fundamentos razoáveis para existir.”*²²

19 Françoise Aubry, “Reason, Feeling, and Logic” em *Horta Art Nouveau to Modernism* (1996), 56.

Citação original: How many designs, scrolls, hinges and bells have I made? How many pieces of furniture, tables and chairs came from my designs? There may have been many but never more than could be used in the houses I built. This made it possible for me to avoid the excess that would have fatally thrown me into production at too fast a pace.

20 William Curtis, *Modern architecture since 1900* (1996), 55.

21 Klaus-Jurgen Sembach, *Arte Nova: a Utopia da Reconciliação* (1993), 49.

22 Klaus-Jurgen Sembach, *Henry van de Velde*, (London, 1989), 10.



Figura 5. Henry van Velde, Cabeleireiro Haby, 1901, Berlim.

Começa a sua carreira na Bélgica, desloca-se para a Alemanha onde pareceu encontrar o país onde as suas formas tinham mais sucesso, passou por Dresda, Berlim e Weimar. Nesta última cidade, as obras mais marcantes foram a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, que além de desenhar também fundou e o Arquivo de Nietzsche, as suas criações acabaram por tender mais para mobiliário, mas em cada peça que criava notava-se uma funcionalidade sublimada²³ que representava o seu ideal. Na sua obra desenvolve a simbiose do ornamento com a construção, levando esta noção ao extremo no Salão de Cabeleireiro de François Haby (Berlim em 1901), onde tem a audácia de deixar as instalações como condutas de ar, água e gás à vista, mas de forma elegante e claramente desenhada.

Van de Velde tornou-se notável pela sua obra teórica, além do *design* de interiores, da arquitetura e o desenho de objetos. Um dos pontos importantes que evidenciava nos seus escritos era o conceito de que a “linha é uma força”, de facto as linhas, principalmente curvas, estiveram muito presentes maioritariamente no início da sua carreira, porém destacavam-se pela sua tridimensionalidade dando à obra um carácter escultórico. Ainda em relação à linha percebe-se a partir da forma como as desenha uma vontade estrutural, associada à funcionalidade dos objetos e elementos arquitetónicos. A ornamentação que desenhava, ao contrário dos seus contemporâneos, não se baseou em elementos de inspiração naturalista, tendendo mais para o abstrato, procurava desenvolver uma gramática ornamental, onde através de um ritmo lógico criava uma dinâmica de atração e repulsão destacando que a importância do espaço negativo era tanta quanto a do positivo.²⁴ Outro momento de relevância foi a forma como articulava os espaço e as peças que desenhava, Klaus-Jurgen Sembach descreve a fluidez do desenho dos seus objetos como se fossem membros, com a mesma dinâmica de músculos e articulações, acrescenta ainda que a forma como todos os elementos se articulavam dava a ideia de estrutura esquelética.²⁵

Otto Wagner (1841-1918) não pode ser considerado como apenas mais um arquiteto que teve uma fase Art Nouveau, enquadra-se muito melhor como um pioneiro da tradição modernista, mas seria impossível ignorar a quantidade extraordinária de obra construída e as personalidades que influenciou, quanto às mentes que moldou, podemos referir Josef Hoffman e Joseph Maria Olbrich dois alunos seus na Escola Belas-Artes e mais tarde seus colaboradores. Tornou-se uma fonte de inspiração para a Secessão apesar de ter sido o primeiro a abandoná-la, sem Wagner não podemos imaginar os “Hofe da pós-guerra e nem sequer talvez Sant Elia ou os liberty-art Nouveau italianos”²⁶.

23 Klaus-Jurgen Sembach, *Arte Nova: a Utopia da Reconciliação* (1993), 27.

24 Klaus-Jurgen Sembach, *Henry van de Velde* (1989), 47-48.

25 Klaus-Jurgen Sembach, *Henry van de Velde* (1989), 51, 60.

26 Giancarlo Bernabei, *Otto Wagner*, 2ª ed. (Barcelona, 1985), 11.

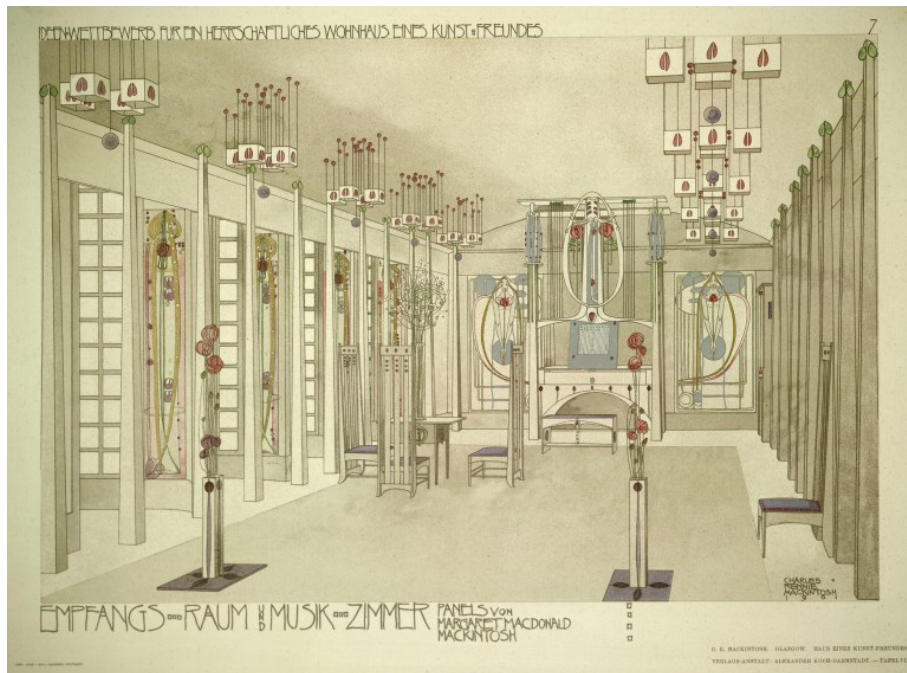


Figura 6. Margaret Charles Rennie Mackintosh, Design for a house for an art lover, 1901.



Figura 7. Verão, Pintura em gesso de Margaret MacDonal Mackintosh, 1904.

O pragmatismo de Gottfried Semper foi um dos ideais transversais à sua obra, consistindo isto em ver a beleza na funcionalidade, ou seja, o que não é útil também nunca será belo.

Em relação ao que produziu, ainda hoje Viena está repleta das suas obras. A nível urbano, fez parte da replanificação da cidade, do Metropolitano (Stadbahn, 1894) de Viena, comissão que abrangia o projeto de mais de 40 estações, gares, pontes e viadutos, do conjunto de diferentes programas para o canal do Danúbio, pontes, edifícios públicos/administrativos, eclusas e mesmo uma barragem. A procura do novo estilo despido de pomposidades foi conseguida por Wagner através de uma evolução progressiva, alcançando a clareza e funcionalidade no traçado sem deixar de lado os fundamentos de inspiração clássica. Um exemplo disto é um entre muitos edifícios comerciais e residenciais, o Linke Wienzeile 40, ou Majolikahaus, apesar de a fachada em cerâmica ser coberta de flores vermelhas o que nos remete para o ornamento floral característico da Secessão, desenvolveu o edifício em altura utilizando proporções retilíneas.

Em Glasgow, **Charles Rennie Mackintosh** (1868-1928) criou uma forma mais sóbria de *Art Nouveau* com a influência de *Arts and Crafts*, devido às suas diferentes fases criativas, não é correto inseri-lo apenas num movimento, tinha as suas influências exteriores, mas em última instância tudo o que produzia provinha do mundo idílico construído em parceria com a sua mulher. Logo após os seus estudos, começa a trabalhar em conjunto com um grupo de artistas denominados de *The Four* constituído pelas irmãs Macdonald, sendo uma delas a sua mulher Margaret, e o também arquiteto, Herbert McNair. Na dinâmica deste grupo as mulheres responsabilizavam-se pela decoração da obra, enquanto que os homens se voltavam para a arquitetura. A colaboração entre géneros despoletou em Mackintosh o simbolismo que os *The Four* implantavam em tudo que produziam, chegando McNair a afirmar que “nem uma linha foi desenhada sem propósito, e raramente existia um elemento que não tivesse qualquer tipo de significado alegórico”²⁷.

Pevsner descreveu o seu estilo como uma fusão entre arte do puritanismo com sensualidade²⁸. O interior branco, quase imaculado apenas pontuado com cores etéreas, da casa de Mackintosh e Margaret em *Mains Street* configura algo semelhante a um sonho. A semelhança a conto de fadas configurava-se através da utilização de materiais como a seda e madeiras pintadas e a fluidez da transição entre estas texturas. A curva era outro elemento chave, tanto no desenho de mobiliário como nos painéis ou *stencils* de Margaret. As suas pinturas eram compostas por figuras femininas ou motivos florais envoltos em linhas orgânicas, criando assim a esfera de misticismo que caracterizava a arte das Macdonald.

De 1901 a 1903, na *House for an Art Lover* e na Casa de Chá *Willow*, a utilização da curva

27 Alan Crawford, *Charles Rennie Mackintosh*, (London, 1995), 26.

28 Pevsner, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño* (1983), 378.

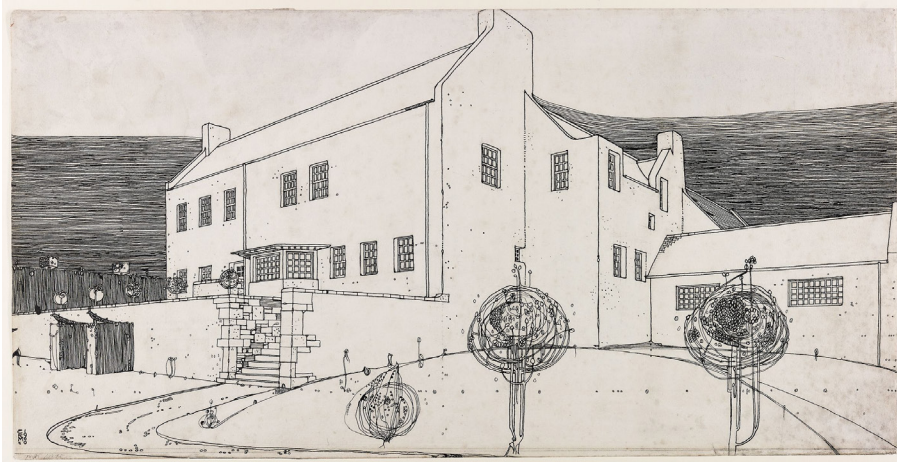


Figura 8. Gravura de Hill House em Helensburgh Charles Rennie Mackintosh, 1903-05.

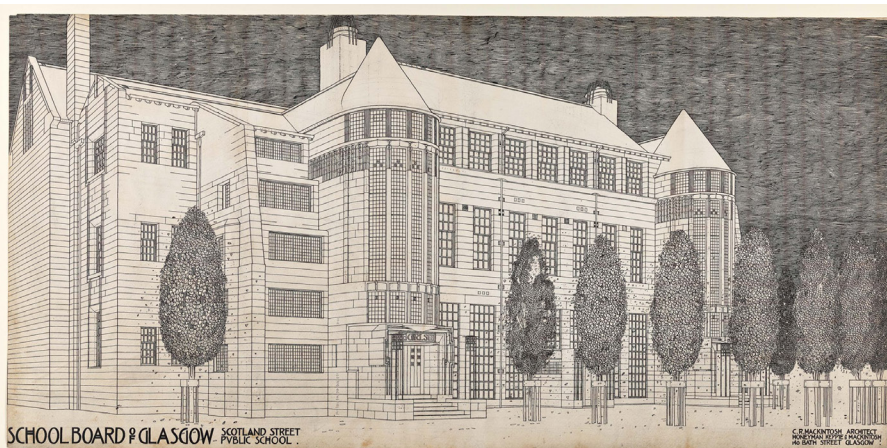


Figura 9. Gravura da Escola de Arte de Glasgow de Charles Rennie Mackintosh, 1907-09.

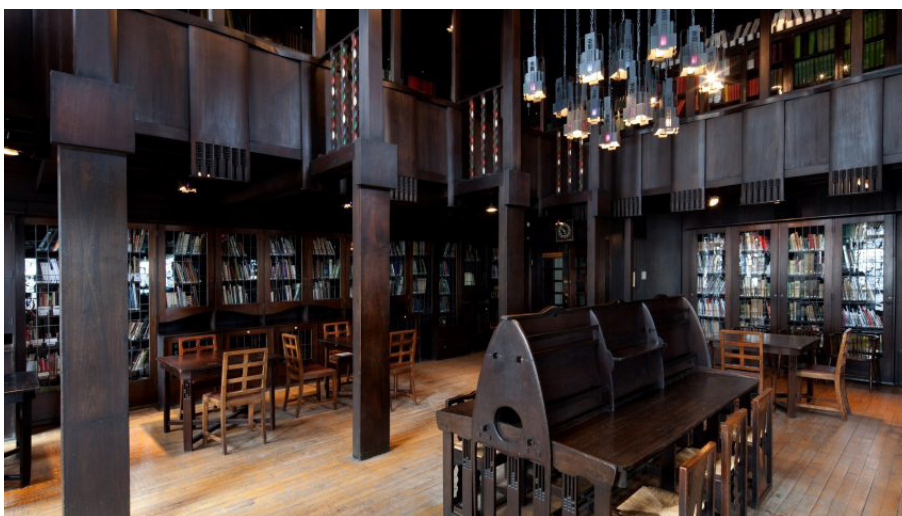


Figura 10. Biblioteca da Escola de Arte de Glasgow de Charles Rennie Mackintosh, 1907-09.

intensificou-se tal como a cor. Havia uma clara distinção dos espaços masculinos e dos femininos. Nestes últimos enquadravam-se as salas de estar e os quartos caracterizados pela luminosidade e cores como o rosa e violeta. Ao passo que o *hall*, o *smokeroom* e a biblioteca se apresentam como tipicamente masculinos, estes espaços eram mais sombrios com tons púrpuras e azuis. Este tipo de delimitação entre luzes e sombra na dualidade masculino/feminino diluiu-se ao longo dos anos, chegando a produzir salas de estar praticamente negras revestidas a madeira escura, isto sendo um exemplo de uma obra mais tardia, de 1917 em Northampton, na casa 78 Derngate.

William Curtis descreve a forma de criação arquitetónica de Mackintosh como linear, abstrato e fortemente carregado com símbolos gaélicos e referências Celtas²⁹, tal como os arquitetos do movimento inglês incorporou elementos do vernacular do seu país, em particular as casas-torre e os castelos baronesas escoceses. Isto pode-se verificar na *Hill House* de 1903-5 em Helensburg onde mostrou a sua capacidade de “combinar com espontaneidade a delicadeza das linhas com a robustez do campo escocês”³⁰, este edifício foi a sua obra residencial de maior valor, o exterior feito em *harling* transporta-nos para a materialidade das habitações de Voysey. Mackintosh desenhava tudo até ao mais pequeno detalhe, tornando-se claro o seu foco no pormenor quando nesta habitação em 57 janelas desenhou 40 versões diferentes. Aperfeiçoou o uso dos vitrais e formou quadrados não como motivo ornamental, mas como um método articulador de superfícies e espaços.³¹

De 1907 a 1909 notou-se uma transformação no seu estilo através de formas menos orgânicas e mais retangulares, como na ampliação da Escola de Arte de Glasgow. Este complexo já edificado em 1899 por Mackintosh foi caracterizado pela sua descontinuidade³² que apesar de tudo se tornava coesa. A biblioteca apresenta-se como a sua obra-prima de composição espacial, utilizou a madeira para criar a ideia de floresta, mostrando aqui influências japonesas. Torna-se impossível falar de Mackintosh sem referir os espadares das suas cadeiras que pareciam ter vida própria nas suas divisões. O contraste que faz de elementos leves e pesados está presente no que idealiza ao longo de todo o seu percurso, tanto as paredes maciças flanqueadas com janelas pequenas com molduras finas, como os armários de grande dimensão com os pormenores mais pequenos.

Na Alemanha procurava-se uma nova expressão arquitetónica que se pudesse associar à nação, mais exatamente ao novo Império Germânico, deliberadamente contrário à cultura Mediterrânea este usava o *Alt-Deutsch*, ou seja Alemão Antigo com o uso de *chiaroscuro* nas

29 William Curtis, *Modern architecture since 1900* (1996), 64.

30 Pevsner, *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño* (1983), 378.

31 Alan Crawford, *Charles Rennie Mackintosh* (1995), 123.

32 *Ibid.*, 106.

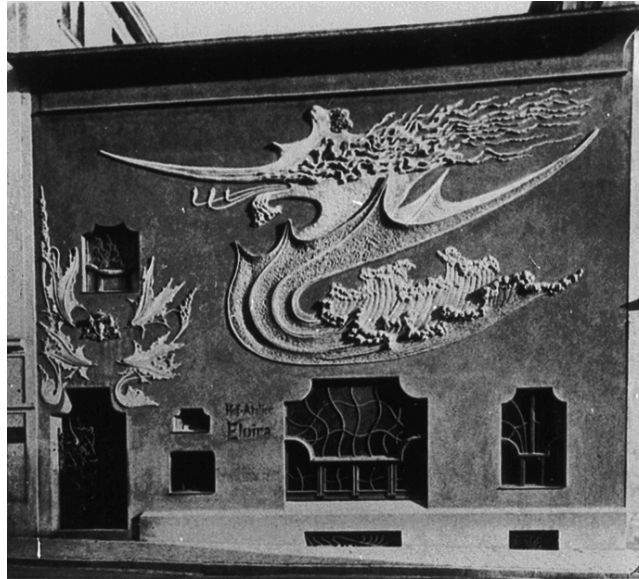


Figura II. Atelier Elvira de August Endell, 1898.



Figura 12. Mathildenhöhe de Peter Behrens, 1901.

composições.³³ À ramificação alemã da Arte Nova dão o nome de *Jugendstil*, que significa “Estilo Jovem”, esta vertente mostrava uma vontade de reformação das artes, proveio de Munique, mais exatamente da obra do pintor e escultor Hermann Obrist (1862-1927), o seu estilo curvilíneo, nodoso e sinuoso com inspiração na natureza fazia lembrar “vagas de espuma, cristais ou estruturas ósseas”³⁴ contaminou toda uma época artística.

August Endell (1871-1925) inspirou-se na obra de Obrist para criar a sua própria arquitetura, onde se sente mais claramente esta presença foi no *Atelier Elvira* (1898) ornamentado numa fachada com um monstro aquático que cria a ilusão de movimento. Outros arquitetos que prosperaram nesta cidade foram Richard Riemerschmid (1868-1957), um dos mais importantes pelo seu sentido prático e lógico a criar objetos e espaços, Bruno Paul (1874-1968) e Bernhard Pankok (1872-1943) que na Sala de Música (em 1904, na Exposição Universal de St. Louis) criou o apogeu da obra de arte total e ao mesmo tempo o fim deste movimento em Munique. O conjunto de candeeiros de teto e o seu detalhe ornamental transporta-nos para um luxuoso espaço subaquático, assemelhando-se a um grupo de raias inertes envolto em algas e corais, este seria um dos últimos momentos na Arte Nova nesta cidade.

Um outro centro urbano onde se tornou claro o desenvolvimento desta corrente foi na cidade de Darmstadt. O mecenas Ernest Ludwig organizou uma colónia de artistas com grandes nomes como Joseph Maria Olbrich, Paul Bürck, Rudolf Bosselt, Hans Christiansen, Ludwig Habich, Patriz Huber e Peter Behrens, este grupo tinha como objetivo criar um novo estilo, primeiro edificaram a Colónia de Artistas onde cada um planificou a própria casa, esta comunhão de vivências e arte foi exibida na exposição *Ein Dokument deutscher Kunst* (Um documento da Arte Alemã). Nesta exposição destacou-se a casa de **Peter Behrens** (1868-1940), *Mathildenhöhe* em 1901, apesar de este artista, na altura apenas pintor, não ser formado em arquitetura criou um edifício eclético e original com influências medievais nórdicas, uma fusão de formas curvilíneas em que os liernes de canto coloridos contornam os limites da fachada, este controlo do desenho planeado de forma equilibrada e com rigor e coesão que o tornariam aclamado naquela cidade, esta habitação torna-se assim o ponto de partida da carreira arquitetónica de Behrens. Antes de se voltar para a sua faceta mais industrial e afastar-se da Arte Nova, desenhou o vestíbulo da secção Alemã para a Primeira Exposição Internacional das Artes decorativas Modernas em Turim em 1902, onde criou um espaço com influências Nietzscheanas³⁵, mais especificamente na última parte da Zarathustra ao desenhar um espaço frio que se assemelha a uma caverna pela continuidade do estuque nas paredes e teto ferro, uma clara demonstração de poder, riqueza e beleza.

33 Stanford Anderson, *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century* (Cambridge, 2000), 2.

34 Sembach, *Arte Nova: a Utopia da Reconciliação* (1993), 27.

35 Anderson, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century* (2000), 32.



Figura 13. Edifício da Secessão Vienense, Joseph Maria Olbrich, 1897

Joseph Maria Olbrich (1867-1908) ficou encarregue do planeamento da Cidade Arte de Darmstadt, projetou uma das peças centrais deste movimento, na época em que se muda para Alemanha era já famoso em Viena, pelo seu desenho do Edifício da Secessão Vienense em 1897, um dos mais icónicos do período e a última manifestação deste movimento nesta cidade. A Secessão foi criada com o objetivo de se opor à visão retrograda da corte e aristocracia, o seu intuito era criar uma nova arquitetura que os artistas vienenses pudessem identificar como do seu país. Este edifício é descrito no livro Arte Nova por Klaus-Jurgen Sembach como “blocos pesados de várias toneladas davam a impressão de ser paredes de papel e os diversos planos da construção pareciam dispostos de uma forma tão leve que se tinha a sensação de poder deslocá-los sempre que se quisesse.”³⁶

Outra personagem essencial ao movimento foi **Josef Hoffman** (1870-1956), as suas criações ficaram marcadas pela diversidade e extravagância combinadas com a sua vontade de atingir a perfeição³⁷. O equilíbrio com que executava as proporções arquitetónicas, foi aclamado por Peter Behrens, ao afirmar que Hoffmann mesmo ao desenhar o mais simples objeto este se integrava num todo arquitetural. Apresentou uma visão moderna do que se devia implementar na arquitetura daquele século:

“As nossas portas não necessitarão mais de ser tão altas porque já não acontece que os guardas que carregam as alabardas marchem através delas, mas serão todas mais largas porque as nossas divisões sociais são demasiado pequenas de qualquer forma e servirão melhor as nossas necessidades quando estiverem ligadas por aberturas amplas. Todas as nossas portas, estreitas ou largas, deveriam ter a mesma altura em toda a parte, pois assim as suas relações tornar-se-iam devidamente visíveis e alcançar-se-ia uma agradável tranquilidade. Nós deveríamos, por exemplo, orientar os nossos quartos pelo sol e não pela fachada, e precisaríamos de estabelecer o cumprimento de todas as necessidades razoáveis, de conforto, como o princípio supremo.”³⁸

Nesta citação verifica-se um pensamento lógico associado a uma necessidade de mudança de aspetos que já não se enquadravam no dia-a-dia do novo homem prestes a ser moderno, a sua preocupação com a iluminação solar moldou o caminho para o pensamento moderno dos arquitetos da geração seguinte.

O culminar desta corrente foi o Palácio Stoclet, criado para Adolphe e Suzanne Stoclet,

36 Sembach, *Arte Nova, a Utopia da Reconciliação* (1993), 148.

37 Peter Noever ed., *Joseph Hoffmann Designs*, (Vienna, 1992), 7.

38 Peter Noever, *Joseph Hoffmann Designs* (1992), 293.



Figura 14. Palácio Stoclet, Josef Hoffmann, 1905-11

funcionou com o propósito de ser um palácio suburbano das artes³⁹, este serviria para entreter e mostrar a coletânea de obras de arte da casa à elite artística. A sua construção, de 1905 a 1911, foi edificada num momento em que o movimento se encontrava em declínio. Porém torna-se curioso que este último ícone da Arte Nova se situe em Bruxelas quando foi o local originário deste estilo. Novamente podemos verificar a obra de arte total. Artesãos, artistas e o arquiteto trabalharam em conjunto para a coesão de um todo, compondo a imagem de sofisticação e elegância complementada por murais de Gustav Klimt. Este Palácio foi desenhado com o intuito de ser uma luxuosa casa e um museu ao mesmo tempo, destaca-se a sua simetria e torre de escadas rematada por quatro estátuas que rodeiam uma esfera de ornamento vegetal em metal, mas o elemento mais característico será o contraste dos painéis de mármore com marcações de bronze que desenham o contorno os limites da fachada.

Um dos motivos que levou à curta duração de ambos os movimentos foi a falta de consciência social, apesar do que o movimento Inglês pretendia alcançar, o trabalho feito a nível social mostrou-se muito superficial. Enquanto que no caso da Arte Nouveau, poderia ter sido revolucionária porém jamais se faria uma revolução que abrangesse as várias classes com o nível de sofisticação e ornamentação que este estilo representa, sempre se direcionou claramente para a burguesia ou classes mais altas.

Esta análise antes da ramificação para o caso húngaro, vem-nos dar as bases para a comparação com os movimentos circundantes e uma melhor compreensão das influências externas ao Império Austro-Húngaro.

39 William Curtis, *Modern architecture since 1900* (1996), 34.

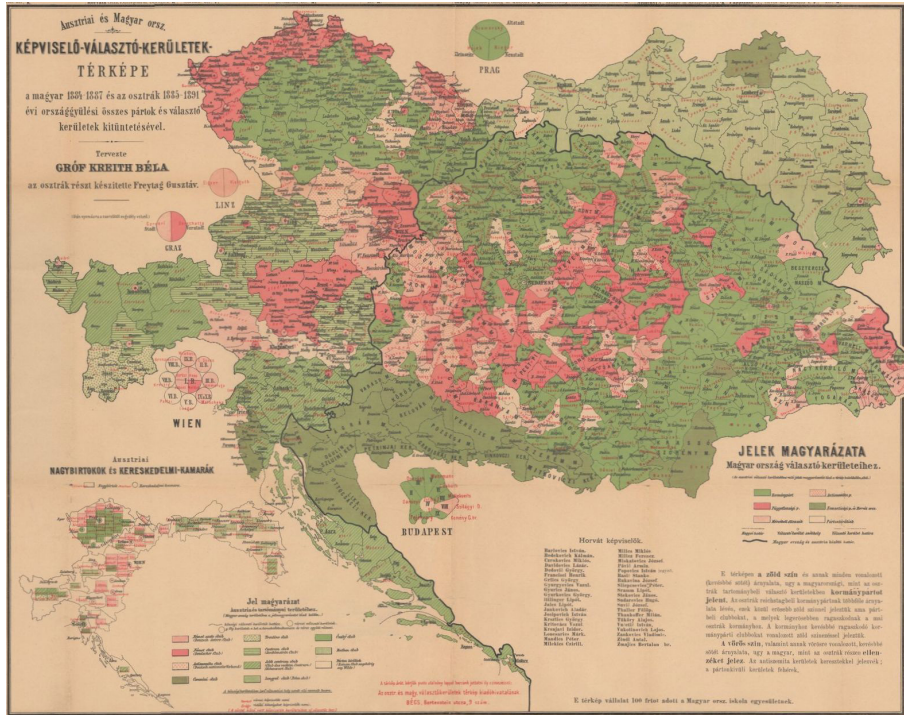


Figura 15. Mapa Político do Compromisso de 1867

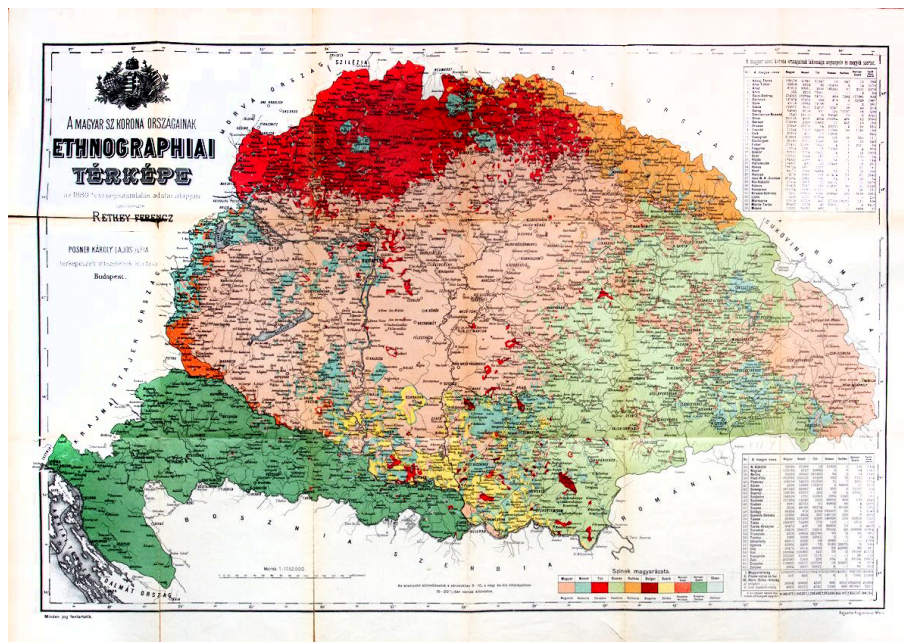


Figura 16. Mapa Etnográfico do Reino da Hungria, 1880

O IMPÉRIO AUSTRO-HÚNGARO

Em 1699, o Reino da Hungria foi reconquistado pelo Sacro Império Romano-germânico ao Império Otomano, passando a ser regido pela Casa Habsburga. Os Magiares encontravam-se sob o domínio Otomano desde do ano 1526 protagonizado pela Batalha de Mohács, um período marcado pela violência das guerras e pela divisão dos territórios Húngaros. Divisão esta em três frações: Hungria Real (ou Reino da Hungria), na zona a noroeste, governada pelos Habsburgos; Principado da Transilvânia, um estado semissoberano, na parte oriental; a região central e a sul encontrava-se sob o domínio turco. A recuperação desta última zona só foi concluída em 1718, na guerra onde os territórios magiares se voltaram a unir apenas para serem incorporados na Monarquia Austríaca. A partir deste momento, a influência Otomana diminuiu, subseqüentemente o Império da Áustria tornou-se um dos poderes mais imponentes da Europa Central.

Durante o século XVIII, a dinastia Habsburga implementou um regime de relativa paz e de solidificação do Império. Porém, o despertar da consciência nacional do povo Magiar levou à procura da independência, que resultou na Revolução de 1848-49. Esta rebelião foi um fracasso pois originou a opressão austríaca, surgindo assim o início de uma era neoabsolutista, onde a autonomia húngara foi severamente restringida, que se manteve até 1860.

A derrota na Guerra Austro-Prussiana de 1866 fez com que o Império Austríaco fosse expulso da Confederação Alemã. Com o intuito de fortalecer o Império trazendo estabilidade política e económica, o imperador Franz Joseph voltou-se para os problemas internos entrando assim em negociações com o Reino Húngaro, que resultaram no Compromisso Austro-húngaro de 1867 (*Ausgleich*). O Império Austro-Húngaro formou-se a partir deste momento, como uma monarquia dualista governada pelo mesmo Imperador, Franz Joseph I. A nova estrutura política possibilitou uma liberdade aos magiares nunca antes obtida, visto que Áustria e Hungria controlavam cada uma seu próprio parlamento, reduziram as desigualdades de direitos entre as duas nações. No *Ausgleich* foram implementadas medidas comuns como a moeda única, com banco Central, a união aduaneira, e ainda, o Exército Comum.

Dentro do vasto território da Áustria-Hungria coexistiam diversos grupos étnicos. A maioria da população era ou austríaca ou húngara, mas as minorias, ou seja, os povos “não-magiares”¹ constituíam uma grande percentagem no total populacional do Império. Na periferia da atual Áustria viviam Checos, Polacos, Italianos e Eslovenos, enquanto que nos limites do Reino Húngaro coexistiam Austríacos, Eslovacos, Russianos (atual povo russo), Croatas, Búlgaros, Eslovenos, e mais próximos das fronteiras das suas nações Romanos e Sérvios. As diferenças

1 Mark Cornwall (ed.), *The last years of Austria-Hungary: a multi-national experiment in early twentieth-century Europe*, (Exeter : University of Exeter Press, 2002), 100. “non-magyars”.

culturais, linguísticas e nacionalistas aliadas a políticas não inclusivas das vontades destas minorias, originaram conflitos domésticos. A procura da identidade nacionalista foi, em última análise, um dos pontos que contribuíram para dissolução do Império.

Apesar das diferentes opiniões, de todas minorias que coabitavam o Império Austro-Húngaro que pretendiam emancipar-se e principalmente, do clima de tensão que pioraria com o advento da Grande Guerra, isto não foi impeditivo de uma “vida cultural vibrante”².

² József Sisa, *Lechner a creative genius*, (Budapest: 2014), 9.

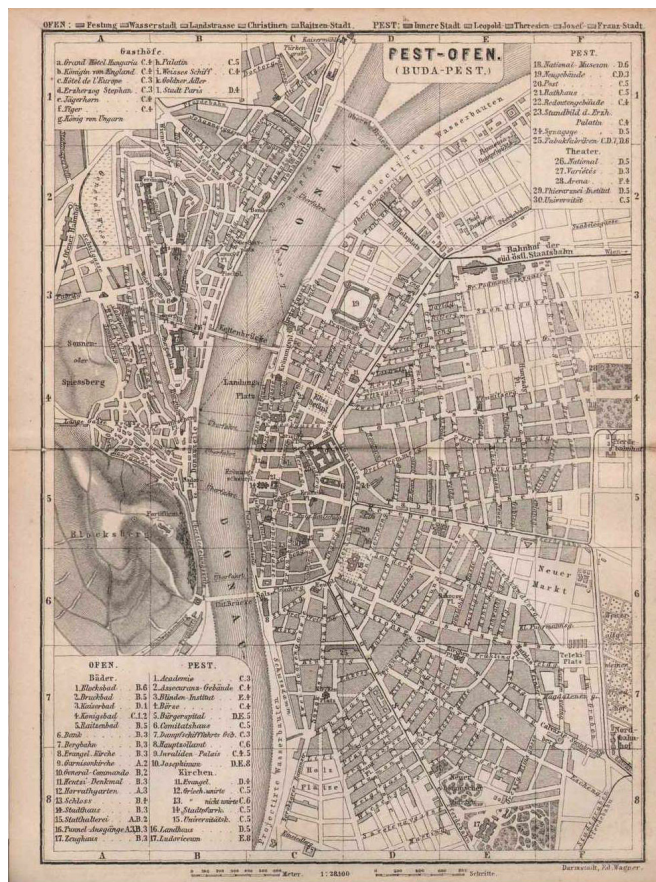


Figura 17. Mapa de Budapeste em 1873 ;

BUDAPESTE

Em 1872, Budapeste formou-se a partir da unificação de três centros urbanos (Ôbuda, Buda e Peste), fragmentando-se em dez distritos. Na margem Oeste, a norte, localiza-se Ôbuda a fração mais pequena e antiga. A Sul, Buda caracterizava-se como conservadora, aristocrática e fortemente ligada ao império Habsburgo. Na margem Este, Peste continha a maior parte da população nos seus sete distritos, marcada pelo intenso comércio e habitada por uma classe *gentry* tendencialmente nacionalista.

O Danúbio bissecta o actual país e cidade ao meio, proporcionando à última o impacto visual e o dinamismo que apenas um rio desta dimensão pode trazer a uma capital. O funcionamento do Danúbio como “autoestrada” permitiu a intensa circulação de bens e pessoas, acabando, no virar do século, por transformar Budapeste no maior porto danubiano³. Contribuindo assim, para o crescimento galopante nesta cidade, no período entre o *Ausgleich* e a Primeira Grande Guerra.

UM CRESCIMENTO GALOPANTE

Entre 1890 e 1910, a população de Budapeste cresceu 79%, enquanto que a da Hungria se expandiu 20%⁴. Este crescimento justifica-se primeiro pelo acentuado êxodo rural, o Reino ainda era na maioria agrícola e a população deslocava-se na perspectiva de uma vida melhor. Budapeste que até “1900 era a maior cidade de moinhos do mundo”, onde se fazia a moagem dos cereais dos Balcãs⁵, agora, encapsulava todas as comodidades próprias da agitação cosmopolita, com um fluxo intenso de cultura que aumentava de dia para dia.

O segundo motivo deste crescimento prende-se com a melhoria exponencial das condições de vida, isto trouxe uma diminuição da taxa de mortalidade, visto que as condições de saúde e higiene foram reforçadas e as guerras e revoluções estancaram. O Reino da Hungria, principalmente Budapeste, tinham beneficiado muito com as medidas impostas com o Compromisso. A formação do Império trouxe estabilidade e este período de paz criou uma época de desenvolvimento sem precedentes.

³ John Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*, (USA: 1988), 58.

⁴ *Ibid.*, 63.

⁵ *Ibid.*, 64.

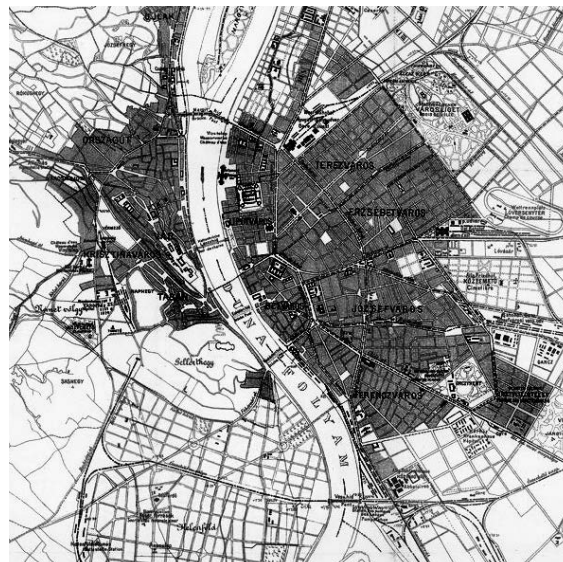
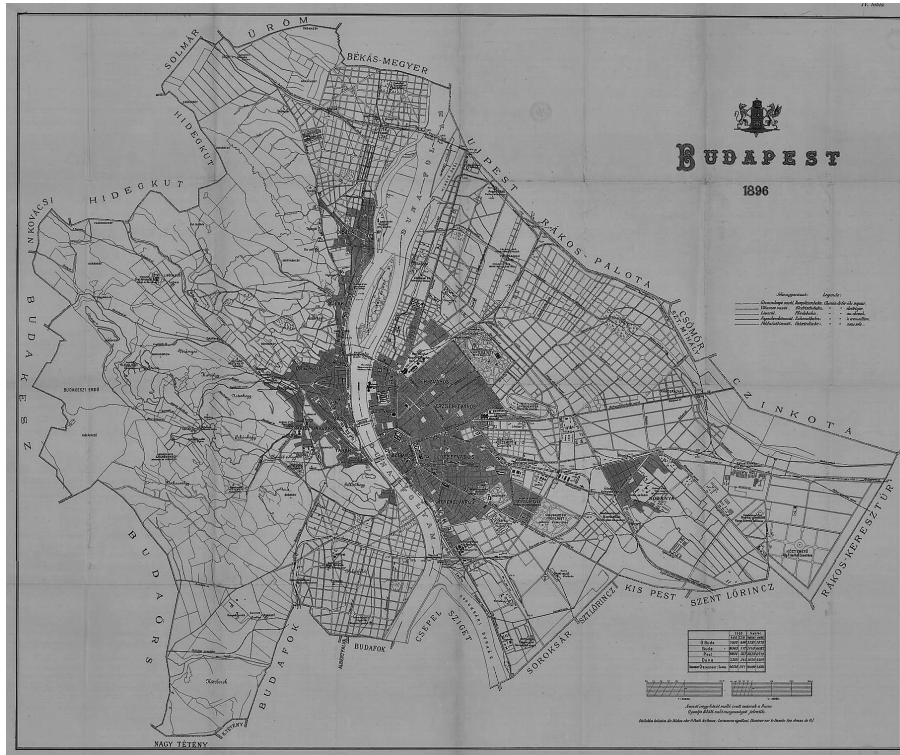


Figura 18. Mapa de Budapeste em 1896 ;

Em quase todos os campos se verificou esta melhoria, tanto que Budapeste, no virar do século era a capital com o crescimento mais acentuado, igualada apenas a Chicago,⁶ alcançando mesmo o estatuto de sexta maior cidade da Europa em 1900. A abrangência neste progresso transformou inegavelmente a paisagem e a sociedade deste território. Para uma melhor compreensão, iremos referir sucintamente a evolução dos diferentes setores que contribuíram para tal crescimento, sendo estes: o da agricultura, o da indústria, o dos transportes, o do turismo, o da educação e o da cultura.

Primeiro, a análise feita, neste subcapítulo, do progresso de toda a sociedade tem suporte no livro *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* de John Lukacs. Neste fração da dissertação será um livro muito referenciado, pois este autor consegue pintar uma imagem vívida da sociedade Budapestina através da descrição pormenorizada de todos os aspetos sociais, culturais, políticos e económicos, conseguindo passar uma imagem detalhada e ao mesmo tempo abrangente da sociedade e todos acontecimentos no virar do século. Este excerto relativo ao sector primário e secundário mostra-nos que:

*“o principal produto nacional, o trigo, tinha aumentado para mais do dobro em 1900 em trinta anos; a produção por hectare e a população de gado bovino também tinham duplicado; Em 1900... as finanças de Budapeste acompanharam o crescimento da produção agrícola e industrial. (...) Sessenta por cento da indústria mecânica do país estava em Budapeste. O número de estabelecimentos industriais (...) mais do que duplicou durante os quatro anos de 1896 a 1900 (de 11.796 a 28.980); o número de trabalhadores industriais em Budapeste aumentou em conformidade, de 63.000 para 100.000 em quatro anos, e para 177.000 durante a década seguinte.”*⁷

Apesar da nova sociedade se apresentar como cada vez mais desenvolvida, continuavam a existir problemas sociais. Um deles assentando no fato de a estratificação social continuar muito vinculada e ainda operar como um estado feudal⁸. Isto porque a Hungria era o maior fornecedor de produtos agrícolas para a Áustria. “A interdependência dos dois parceiros comerciais era

6 Edwin Heathcote, *Budapest: a guide to twentieth-century architecture*. (London, 1997), 6.

7 Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 61-64.

Citação original: *the main national product, wheat, was more than double in 1900 what it had been thirty years earlier; the yields per acre had doubled, too; so had the cattle population. What happened by 1900 was that Budapest finance had caught up with the growth of agricultural and industrial production...Sixty percent of the machine industry of the country was in Budapest. The number of industrial establishments more than doubled during the four years from 1896 to 1900 alone (from 11,796 to 28,980); the number of industrial workers in Budapest rose accordingly, from 63,000 to 100,000 within four years, and to 177,000 during the following decade.*

8 *Ibid.*, 48.

elevada. A Áustria representava quase 75% das exportações totais da Hungria, enquanto a Hungria representava quase 40% das exportações totais da Áustria.⁹ Outro problema nesta hierarquia social era a falta de amadurecimento da classe média, que, em vez do avanço material e intelectual construir alicerces para uma mentalidade mais aberta, veio dar origem ao patriotismo desmedido¹⁰.

O governo implementou um conjunto vasto de medidas reformistas. Tais como: as reformas impostas em 1892 por Gábor Baross, o ministro dos transportes, o plano consistiu no alargamento e melhoramento da rede das linhas ferroviárias e na aposta na qualidade dos transportes, estimulando a deslocação de tal forma, que Budapeste se tornou num nó de circulação¹¹ da Europa central. Passando, assim, a acessibilidade terrestre a complementar-se com a fluvial. Consequentemente, o turismo aumentou para quase o dobro desde 1895 a 1912, aumentando de 130 milhares de turistas para 250 milhares¹².

A possibilidade de mobilidade social passou a ser uma realidade, devido à maior riqueza a circular pela população, as classes mais pobres tinham a hipótese de melhorar as suas condições de vida e subir na hierarquia social. Outro motivo que impulsionou esta mudança ocorreu, também devido à melhoria na educação.

No campo da educação, o analfabetismo em Budapeste diminuiu consideravelmente. Enquanto que em 1870 abrangia um terço da população, em 1900 este número tinha descido para menos de 10%¹³, melhoria que incluía o resto do Reino. A qualidade da educação melhorou em todos os graus de ensino e, ao mesmo tempo, aumentaram também o número de escolas e de profissionais¹⁴. Ainda outro aspeto positivo foi o aumento de alunos de classes baixas que conseguiam agora permanecerem mais anos no ensino do que antes¹⁵.

Até ao final do período de paz, Budapeste era um centro cultural vibrante, política e socialmente ativo, onde consumo da cultura de massas se tinha popularizado. Teatros, operas e operetas atraíam pessoas de diferentes estratos, enchendo salas, a literatura tinha, também, ganho

9 Joel Mokyr (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Economic History* (2003), Volume 3, 184.

10 Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 48.

11 *Ibid.*, 57.

12 *Ibid.*, 57.

13 *Ibid.*, 100.

14 *Ibid.*, 142.

15 *Ibid.*, 73.



Figura 19. Café Japão em 1900

uma maior importância e escala, tal como o mercado da arte¹⁶.

Diversos coletivos artísticos, sociedades acadêmicas, grupos profissionais e outros pensadores tinham por hábito encontrar-se em cafés, espaços estes que serviam de local de socialização mas, principalmente, de troca de ideias e de conhecimentos. Alguns grupos artísticos reuniam-se nestes espaços, produzindo ideias e novos conceitos em coletivo. A cultura dos Cafés era uma prática que, no virar do século, estava a atingir o seu pico em Viena e nas grandes metrópoles europeias, porém devido à ocupação do império Otomano, o consumo de café já se tinha tornado um costume em Budapeste um século antes do resto do continente ocidental¹⁷ e este local de encontro já era, há muito, um espaço importante no quotidiano cidadão. Havia também a noção de que estes ambientes criativos funcionavam como um complemento educacional além da educação tradicional. Só após estas convivências e trocas de impressões se aprendia realmente a desenvolver o sentido crítico e abordagens diferentes, fora dos limites que uma escola impõe.

Outro avanço significativo no desenvolvimento do Reino foi a homogeneização linguística, ficando o magiar o idioma principal. Finalmente conseguiram alguma coesão neste departamento, pois, pela confluência de tantas etnias e por sua vez dos seus diferentes idiomas. Adicionando a esta situação ainda, o dualismo do Império que se refletia no uso das duas línguas, Alemão e Húngaro, era necessário, mais do que nunca, que houvesse apenas uma língua. Na consequência disto, durante o período de apenas uma geração, a predominância da língua alemã sofreu um declínio acentuado. Em Budapeste, desde 1851 que a língua principal era o alemão. E, já em, 1870 quem falava o Magiar como primeira língua “representava apenas 46% dos povos das duas cidades; mas tinham-se tornado uma maioria predominante em Peste, embora ainda não em Buda. Em 1900, o número de pessoas que apenas falava alemão tinha reduzido drasticamente para 4,3 por cento.”¹⁸

A língua húngara completamente diferente das suas vizinhas, sem qualquer familiaridade com outros idiomas nem sonoridades, permanecia solitária nas suas raízes e fonética. Devido ao facto de não ter qualquer semelhança com as linguagens circundantes, isto, principalmente, por não se inserir em nenhuma família como as latinas, eslavas ou germânicas, fazia com que o próprio povo se sentisse um estranho isolado na sua comunicação. Isto acabava por dificultar o diálogo com os países vizinhos, e por este motivo, a grande maioria dos húngaros e outras etnias

16 Izabella Agárdi e Ferenc Mészáros, *The Empire of a Golden Age: Messages from a Creative Era*, (Hungria, 2018), 45.

17 Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 148.

18 *Ibid.*, 100.

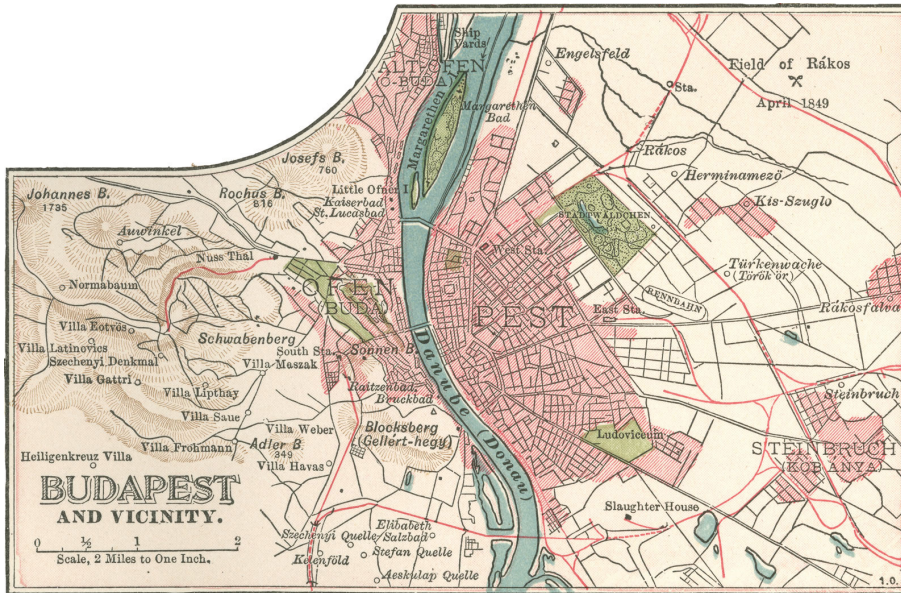


Figura 20. Mapa de Budapeste, 1900



Figura 21. Mapa de Viena, 1900

do mesmo território era bilingue.

Para exemplificar a posição da linguagem húngara, as palavras de Lechner sintetizam a sua revolta e ao mesmo tempo, esperança na aceitação da sua linguagem de forma, comparando-a com a língua húngara:

“A língua formal húngara está hoje na mesma posição que a nossa língua húngara estava há cento e cinquenta anos atrás. Negligenciada, abandonada, os nossos aristocratas desprezaram-na e falavam alemão, e os nossos nobres e Parlamento falavam o latim - e eis que agora!? A nossa língua e a nossa literatura estão em pé de igualdade com qualquer outra língua e literatura da Europa Ocidental. No entanto, a língua húngara foi desprezada e ridicularizada, tal como o florescimento da língua formal húngara¹⁹”.

BUDAPESTE VS. VIENA

1892 marca a comemoração dos 25 anos do *Ausgleich*, celebração onde Franz Josef I decretou Budapeste como capital do Império²⁰, capital irmã de Viena, atribuindo-lhes a mesma importância no Império. Ambas cresceram nesse quarto de século, principalmente Budapeste que estava a apresentar um progresso a uma velocidade estonteante, todavia as capitais irmãs não se encontravam no mesmo patamar de metrópole.

No início do século XX, Budapeste encontrava-se quase uma década atrás em relação à Europa, principalmente em comparação com Viena, sendo isto apenas relativo ao campo artístico e estilístico. O auge da Arte Nova tinha-se dado em 1900, todavia, este tipo de arquitetura ainda demorou a aparecer em território magiar. Na realidade, nunca teve hipótese de singrar nesta paisagem danubiana. O carácter desta vertente artística apresentava-se, aos olhos dos governadores, como demasiado internacional. Chegando ao ano de 1906, o Ministro da Educação Gyula Wlassics, que em tempos impulsionara a nova linguagem de forma nacionalista de Ödön

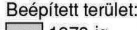
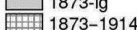
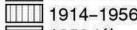
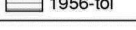
¹⁹ Ödön Lechner, “So far There’s Not Been an Hungarian Language of Form But There Will Be” 1906, em *Ödön Lechner 1845-1914* (1985), 24.

Citação original: The Hungarian language of form is the same position today as the Hungarian language was one hundred and fifty years ago. It was neglected, despised by the upper classes who spoke German, and by our noblemen and National Diet who spoke Latin. And now? Our language and literature are on the same level as any Western language and literature. Yet the Hungarian language used to be despised and derided, as is the first blossoming of a Hungarian language of form today.

²⁰ Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 70.

BUDAPEST FEJLŐDÉSE

—— városhatár 1873–1950 között
 városhatár 1950-től

Beépített terület:	
	1873-ig
	1873–1914
	1914–1956
	1956-től

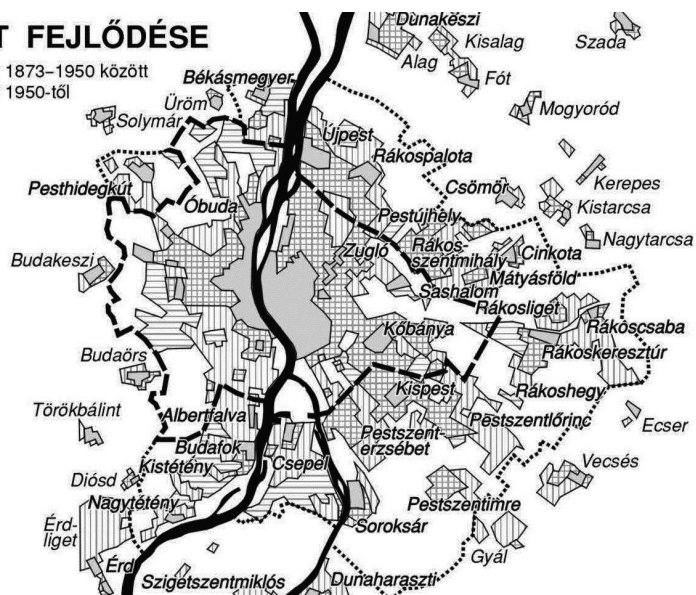


Figura 22. Crescimento de Budapeste a partir de 1873

Lechner, tornou-se um ator determinante no impedimento dos avanços estilísticos do mesmo arquiteto, maioritariamente pela sua semelhança e aproximação à estética da Secessão Vienense²¹. Isto porque, o longo e tumultuoso período que esta nação, repleta de diferentes etnias, viveu, não poderia originar uma forte consolidação tanto a nível cultural como identitário que se mostrasse transversal ao vasto Reino da Hungria.

Naquele momento, o espírito nacionalista era um sentimento vivido e incentivado. A vontade de pertença e de alcançar uma imagem de uma sociedade que se associasse àquele território estava tão presente no espírito da época, que se tornou um impulsionador de vários movimentos artísticos.

Não obstante, o impressionante progresso que Budapeste tinha atingido até ao final do século, Viena seria sempre percecionada como a capital da maior potência da Europa central, que nesta altura se encontrava no mesmo patamar que Paris e Londres. O fluxo de crescimento das duas frações do Império careceu de um percurso equilibrado. De 1870 a 1880, o crescimento húngaro superou o austríaco. Por este motivo “o capital fluía da Áustria para a Hungria após a crise de 1873 em Viena. Os fluxos de capital de Viena inverteram-se na década de 1890, acontecendo o mesmo com a taxa de crescimento relativo”²².

CARACTERIZAÇÃO DA CIDADE E PLANEAMENTO URBANO

Tal como tantas outras cidades cosmopolitas europeias, a expansão urbana caracterizou-se pelo crescimento concêntrico. Neste tipo de desenvolvimento urbano, o núcleo representa a parte histórica e antiga, sendo esta zona de intensa riqueza com comércio, cultura e habitações mais direcionadas para as classes mais altas. Monumentos, palácios, *villas*, operas e hotéis desenham a paisagem urbana, a sociedade residente nestes centros pertencem à aristocracia ou a uma burguesia alta.

A partir do Compromisso e durante as três décadas seguintes, o investimento na cidade observou-se com a rapidez galopante da urbanização e do urbanismo que tomaram conta do território. O planeamento desta metrópole tem como referência os traçados urbanos de Paris e

21 József Sisa, *Lechner a creative genius* (2014), 28.

22 *The Oxford Encyclopedia of Economic History*, Volume 3, 184.

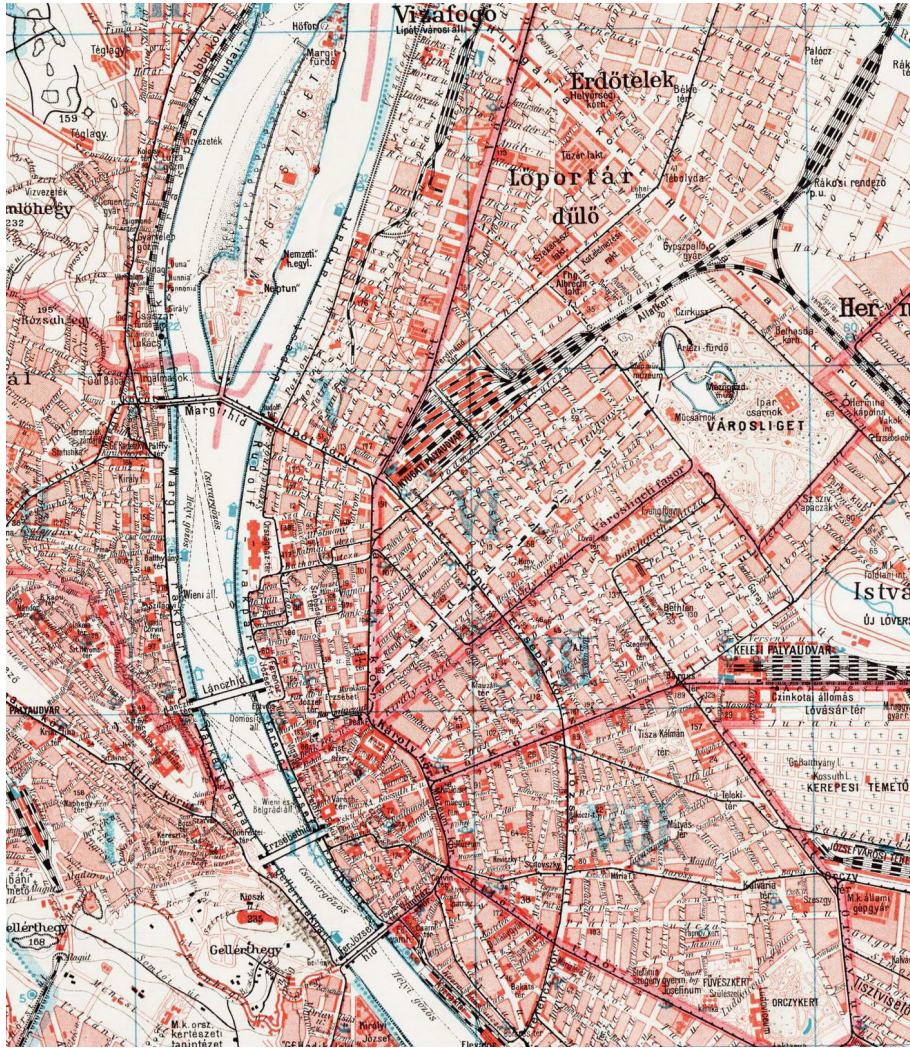


Figura 23. Planta de Budapeste, 1908



Figura 24. Parque da Cidade em 1909

de Viena. A influência Parisiense é visível nas grandes *boulevards*, como a Andrassy e a Váci Ut, onde a influência de Haussmann é clara. Este excerto dá-nos uma visão mais aprofundada da origem e do porquê destes espaços axiais que marcaram múltiplas cidades.

“A construção da iconografia nacional através do desenvolvimento de grandes avenidas ou boulevards foi de facto conseguida por meio de uma variedade de programas urbanos, layouts e formas. Tanto no seu simbolismo como na sua forma, estas ruas foram talvez tão inspirados pelos modos cerimoniais de Munique, Karlsruhe, e Berlim no final do século XVIII e início do século XIX como o foram pelas novas alamedas parisienses e vienenses. Nos finais do século XIX, o conceito de passeios cívicos como “monumentos políticos de autorrepresentação nacional”, bem como de aliviadores de congestionamentos e facilitadores de circulação foi evidenciado em todas as capitais europeias”²³.

Já as semelhanças com a capital irmã, ao nível da habitação, podem ser constatadas por diversos motivos. Primeiro, pelo facto de seguir a “infeliz” superficialidade vienense na construção, do exterior não apresentar a mesma ostentação que o interior. O comum era que os palacetes e casas aristocráticas aparentassem pela fachada um nível de riqueza que depois não correspondia ao interior da habitação; relativamente à distribuição interior esta era de divisões pequenas, organização espacial reduzida e com pouco conforto estético e visual.

Segundo, além desta similaridade, partilhavam a mesma sensação de monumentalidade nas ruas, conseguida através da coesão de vários estilos historicistas no edificado urbano que, em conjunto, desenham uma paisagem urbana coerente²⁴. Um aspeto relevante sobre os estilos historicistas é a sua associação com o programa, precisando, cada vertente revivalista adequava-se a uma tipologia de edifícios. Isto verificava-se por toda a Europa, mas dando o exemplo de Viena, onde “o Neoclássico foi utilizado para o Parlamento, o Neobarroco para o teatro e a ópera, o Neorrenascimento para a Universidade, e Neogótico para a Câmara Municipal e edifícios religiosos”²⁵, Budapeste seguia as mesmas normas, tendo apenas como exceção o parlamento de

23 Emily Makaš e Tanja Conley (ed.), “Shaping Central and South-eastern European Capital Cities...” em *Capital Cities in the Aftermath of Empire : Planning in Central and Southeastern Europe* (Londres, 2015), 11.

Citação original: *The construction of national iconography through the development of major boulevards or avenues was in fact achieved by means a variety of urban programmes, layouts and forms. In both their symbolism and form, these streets were perhaps as much inspired by the ceremonial ways of Munich, Karlsruhe, and Berlin in the late eighteenth and early nineteenth centuries as they were by the new Parisian and Viennese boulevards. By the late nineteenth century, the concept of civic promenades as ‘political monuments of national self-representation’ as well as alleviators of congestion and facilitators of movement was evidenced in every European capital.*

24 Megan Brandow-Faller, “Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design” em *Comparative Hungarian Studies*, (USA, 2011), 6.

25 Makaš e Conley (ed.), “Shaping Central and South-eastern European Capital Cities in the Age of



Figura 25. Andrassy ut em 1900

Imre Steindl edificado em Neogótico.

A malha urbana de Budapeste desenha uma sequência de avenidas em semicírculos flanqueados pelo rio. Em 1872, começou a edificação da Grande Boulevard ou Nagykörút tendo como arquétipo a famosa avenida circular de Viena *Ringstrasse*. A avenida de Peste formava um semicírculo que ao ligar duas pontes danubianas – a Margaret e a Petőfi - abrangia uma série de edifícios marcantes públicos e privados. Ao contrário da capital austríaca esta avenida não criava a divisão de estratos sociais, onde o núcleo pertencia à corte e o primeiro anel às classes médias, mas sim, organizava e cosia o centro histórico às zonas circundantes.²⁶, construindo uma conexão de zonas ao invés da divisão de riquezas.

A Avenida Andrásy penetra os anéis da planificação urbana, cortando-os e ligando-os, sendo o seu desenho baseado nos Champs-Élisées. O remate ocorre na Praça dos Heróis que, em 1896, contém o Monumento do Milénio e, atrás desta praça, o Parque da Cidade, com um lago e local de eventos marcantes comemorativos. Também em 1896 foi a rua onde se localizou o primeiro metropolitano subterrâneo do continente na Europa. Em relação à arquitetura desta avenida, esta apresentava diversos estilos, todos historicistas. Este revivalismo tendia para as construções: neoclássicas germânicas; vitorianas; neorrenascentistas; etc. O mais amplo *boulevard* da cidade rapidamente ficou povoado destes edifícios residenciais, cafés, teatros, restaurantes, cheio de atrações e vida cidadina. Quem vivia neste local pertencia aos estatutos mais elevados, aristocracia, diplomatas e as famílias mais ricas. Estas artérias urbanas tinham como propósito servir para as cerimónias monumentais políticas, enquanto que os promenades, parques e praças eram o palco urbano para cerimónias públicas, frisando, assim, o sentimento coletivo de identidade nacional²⁷.

Numa visão geral da cidade, os edifícios acabam por apresentar um carácter internacional. Na primeira metade do século XIX, a estética estilística tinha-se voltado para o Classicismo e na segunda para o historicismo²⁸. No limite da zona histórica, foram-se construindo anéis onde, à medida que a distância do ponto central aumenta, o nível de riqueza e a qualidade de vida diminui. Nos elos mais distantes formaram-se, ainda, dois tipos de subúrbios: um com uma maior

Nationalism” em *Capital Cities in the Aftermath of Empire: Planning in Central and Southeastern Europe* (2015), 22.

26 Faller, “Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design” em *Comparative Hungarian Studies* (2011), 5.

27 Makaš e Conley (ed.), “Shaping Central and South-eastern European Capital Cities in the Age of Nationalism” em *Capital Cities in the Aftermath of Empire: Planning in Central and Southeastern Europe* (2015), 26.

28 András Ferkai, National identity in Hungarian architecture and the shaping of Budapest, (Bloomington symposium Mapping the Nation: Shaping Space and Identity in Hungary and in East Central Europe in 2010), 1.

incidência de população desfavorecida e outro pontoado de *villas*, casas de férias ou palácios numa paisagem idílica, onde prosperavam a nobreza e a alta burguesia. Um exemplo destes subúrbios aristocráticos, localizava-se nas encostas de Peste, que eram pontuados por *villas* com o mesmo carácter do que se via na Áustria ou Alemanha, “amplos chalés de madeira, com varandas grandes e frequentemente envidraçadas”²⁹.

Nesta altura, os maiores nomes ao nível do planeamento urbano eram Otto Wagner e Camillo Sitte. A organização espacial a uma escala enorme não foi somente impactante na morfologia que desenharam, mas nas reverberações que passaram para os países da Europa central e de leste. Estes arquitetos, apesar das suas diferenças, viam as cidades como “modelos sócio espaciais e acreditavam que a mudança física poderia trazer mudanças a nível sociocultural e/ou político. A transformação do tecido urbano não era simplesmente uma resposta aos ideais e objetivos das nações e estados-nação recém-formados, mas era também vista como tendo o potencial para moldar as alterações na sociedade... Uma cidade europeizada poderia, e em alguns casos tornou-se, uma parte respeitada da Europa.”³⁰

As transformações que se fizeram neste curto período temporal moldaram completamente Budapeste e tantas outras cidades europeias. Através das políticas reformistas e dos arquitetos de renome capazes de idealizar centros urbanos, que se manteriam com o mesmo traçado até aos dias de hoje. Estes dois componentes uniram-se, tornando possível uma enorme progressão da cidade, que é visível através do alargamento de ruas e reorganização urbana, acrescentando a isto um elevado número de edifícios públicos feitos por arquitetos de renome, criando, assim, uma racionalidade espacial e embelezamento da paisagem urbana jamais precedido, e que pelo menos em Budapeste não voltaria a ser experienciado nesta escala.

A HABITAÇÃO

A organização interior das habitações variava conforme o estrato social que as habitava, além do local em que se encontravam. Lukacs apresenta-nos, sinteticamente, no excerto infracitado as diferenças de planta dos diferentes estratos sociais.

“O organização espacial de muitos destes apartamentos assemelhava-se ao da

29 Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 36.

30 Emily Makaš e Tanja Conley (ed.), “Shaping Central and South-eastern European” em *Capital Cities in the Aftermath of Empires: Planning in Central and South-eastern Europe* (2015), 23.



Figura 26. Habitação em Budapeste

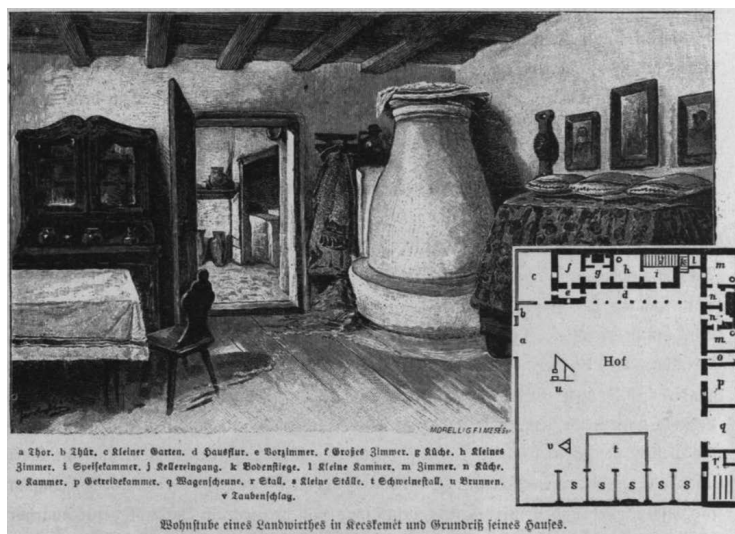


Figura 27. Habitação Rural

maioria das cidades da Europa Central. Eram retangulares ou quadrangulares, construídos com grande frequência em torno de um pátio interior.(...) Os melhores, e maiores apartamentos estavam geralmente no primeiro ou segundo andar acima do nível do chão acedendo às suas portas a partir do patamar da escada. Os apartamentos mais baratos estavam geralmente mais acima, muitas vezes a entrada fazia-se pelo lado do pátio. Na maioria dos casos, um estreito hall de entrada era ladeado por um armário e lavatório de um lado, e pela cozinha do outro. Atrás da cozinha estava o cubículo miseravelmente apertado para o cozinheiro ou empregado doméstico, com uma janela aberta num poço de luz escuro e húmido, e por vezes sem janela nenhuma. As salas estar eram as divisões mais espaçosas, invariavelmente com vista para a rua. Os quartos eram pequenos, assim como as casas de banho. Havia muitas exceções a este esboço rudimentar, e certamente impreciso, de uma planta. No entanto, era bastante típico dos edifícios de apartamentos construídos entre 1865 e 1914. As diferenças consistiam nos seus tamanhos, localizações e compromissos. Muitos apartamentos de classe média consistiam em não mais que uma sala, um quarto e uma cozinha; famílias inteiras moravam lá, com as crianças a dormir em uma alcova ou em sofás no mesmo quarto com seus pais. A existência de um quarto dos filhos separado muitas vezes marcava a diferença entre a classe média alta e a classe média baixa.”³¹

Relativamente à decoração interior, esta aparentava o mesmo estilo decorativo corrente das habitações parisienses, vienenses e londrinos. Os espaços de carácter mais social normalmente eram sobrecarregados e pesados, com vários objetos e mobílias, sem uma organização espacial equilibrada e os tetos costumavam ser ornamentados com motivos em gesso. O interior normalmente era decorado com quadros a óleo, taxidermia, etc..

Proporcionalmente ao desenvolvimento urbano, a construção residencial cresceu a par com os restantes campos, nisto verificou-se um aumento no número de edifícios para o dobro

31 Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 55.

Citação original: *The plan of many of these apartment houses resembled that of most Central European cities. They were rectangular or quadrangular, built more often than not around an inner courtyard...The best, and largest, apartments were usually on the first or second floors above ground level, with their doors opening from the stair landing. Cheaper apartments were usually farther up, often entered from the courtyard side, along the open iron-railed gangways. In most cases, a narrow entrance hall was flanked by a closet and lavatory on one side, and by the kitchen on the other. Behind the kitchen was the miserably cramped cubicle for the cook or domestic servant, with a window opening at a dark and dank light shaft, and sometimes without a window at all... The drawing or living rooms were the most spacious, invariably looking out on the street. Bedrooms were small, as were bathrooms. Of course there were many exceptions to this rough, and surely imprecise, sketch of a layout. Yet it was fairly typical of the apartment buildings erected between 1865 and 1914. The differences consisted in their sizes, locations and appointments. Many middle-class apartments consisted of not more than one living room, one bedroom and kitchen; entire families lived there, with the children sleeping in an alcove or on sofas in the same bedroom with their parents. The existence of a separate children's room often marked the difference between the upper and lower middle classes.*



Figura 28. Cartaz do Milénio 1896



Figura 29. Postal da Exposição Etnográfica do Milénio 1896

entre 1869 e 1894. O momento de abrandamento do boom na construção deu-se apenas a partir de 1900.

AS CELEBRAÇÕES DO MILÉNIO DE 1896

O ano de 1896 comemorou os putativos mil anos da conquista e ocupação do território da Bacia dos Cárpatos pelas tribos magiares, lideradas pelo fundador da nação, o Príncipe Árpád, que ocorreram no ano de 896. Esta celebração estendeu-se a todo o Reino, com discursos, cortejos e monumentos que visavam enfatizar a grandiosidade dos atos históricos magiares.

Uma das componentes do Milénio de 1896 foram os eventos da colocação da primeira pedra de sete monumentos dispersos pelos limites do Reino. Sendo estes: na colina Devín (atual Bratislava) uma coluna comemorativa com a estátua do príncipe Árpád (destruída em 1921); em Zemun, (próximo de Belgrado) a Torre do Milénio; em Zobor (Nitra, Eslováquia) uma coluna comemorativa, destruída em 1921; em Brassó, (Roménia), uma coluna comemorativa com a estátua de Árpád; no castelo Mukachevo (atualmente na Ucrânia) adicionaram uma Torre com um *Turul* (ave mitológica magiar semelhante a um falcão)); e dois monumentos celebrativos no território atual da Hungria, uma pequena capela com cúpula em Pannonhalma e o Memorial de Árpád em Ópusztaszer (Szeged).

Budapeste foi o epicentro destas demonstrações nacionalistas. Os festejos incluíram a inauguração de vários edifícios de grande escala como o Supremo Tribunal e o Museu de Artes Aplicadas de Ödön Lechner. Houve modificações a nível urbano, como a inauguração da Ponte Franz Joseph e a primeira linha ferroviária subterrânea da Europa continental, desenvolvida para facilitar a circulação até à Exposição, que ligava a Praça Vörösmarty ao Parque da Cidade, conectando, assim, o centro da cidade ao núcleo da Exposição. A praça dos Heróis era rodeada pelo edifício do Museu das Belas Artes e pelo Pavilhão das Artes, ambas obras do arquiteto Albert Schickedanz. O *Varósliget* (Parque da Cidade) albergava as construções efémeras da exposição. Esta dividia-se em duas seções: a histórica, com edifícios efémeros num “pastiche de arquitetura Romanesca, Gótica, Renascentista e Barroca”³², e a moderna, numa era pós Compromisso que mostrava uma Hungria industrializada e ,também, as diversas realidades dentro do Reino.

Desta última, fazia parte, ainda, a Vila Etnográfica, projetada através do trabalho de

32 Rebecca Houze, “Home as Living Museum: Ethnographic Display and the 1896 Millennial Exhibition in Budapest”, *Centropa: a Journal of Central European Architecture and Related Arts*, vol. 12, no. 2 (May 2012), 133.



Figura 30. Postal da Exposição Etnográfica do Milénio 1896



Figura 31. Torre do Milénio, Zimony e Monumento do Milénio, Zemun

reconhecimento do etnógrafo János Jánko que continha 24 réplicas dos vários tipos de habitações rurais. Metade delas eram magiares, enquanto que a outra metade representava as diversas etnias não-magiares (Alemã, Eslovaca, Russianos, Servos, Búlgaros, Romenos, Eslovenos, Eslavónia do Sul). Esta exposição funcionou como uma “maquete viva da cultura rural Húngara”³³.

A Grande Exposição de Londres de 1851 marcou o momento inicial das Exposições Internacionais, estes eventos de enorme dimensão criavam um espaço onde cada nação podia exhibir ao mundo as suas conquistas e avanços industriais, artísticos, etc. Estas manifestações de poder surgiram na sua maioria pela Europa, estendendo-se para a América. No Reino da Hungria, o Milénio de 1896, não funcionou tanto como uma afirmação de poder para o exterior, mas, o seu principal objetivo, era o despertar patriótico, criar a “ligação do passado magiar com o presente Húngaro”³⁴.

Nesse ano Budapeste teve seis milhões de turistas, mais de três destes pertencentes às províncias do Reino. Este evento foi uma enorme demonstração do poder Húngaro com ênfase na história dos povos magiares e na cultura destes. A exposição, apesar de incluir algumas etnias do país, minimizava o seu verdadeiro impacto na cultura húngara e tentou subjugar a cultura idealizada de um passado vitorioso nas diversas comunidades étnicas.

33 Samuel D. Albert, “The Nation of Itself: The 1896 Hungarian Millennium”, em *Cultures of International Exhibition 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins*, (NY, 2016), 121.

34 *Ibid.*, 127.

O OUTRO LADO DA HISTÓRIA

Dentro do vasto território que a Hungria de *fin-de-siècle* representava, Budapeste foi onde se presenciaram as maiores tragédias de um povo inteiro:

“...a execução de treze generais húngaros martirizados após o colapso da Guerra da Independência em 1849, o colapso da antiga monarquia na derrota da Primeira Guerra Mundial em 1918, o colapso do esforço profundamente dilacerado e dividido para libertar a Hungria da sua aliança mortal com o Reich de Hitler em 1944, o colapso da grande ascensão nacional em 1956...”³⁵

Apesar da forte evolução sentida em praticamente todos os campos possíveis, desde da industrialização, à cultura, ao planeamento urbano e à qualidade de vida, Budapeste continuava a não ser verdadeiramente vista como cosmopolita. O título de sexta maior cidade não a fez alcançar o estatuto de metrópole. A dualidade do Império veio trazer o desenvolvimento exacerbado, porém não deixava de ser recente tal progresso. Apesar de todos os novos avanços e vontades metropolitanas, isto não se espelhou na sociedade de forma a que evoluíssem e modernizassem o seu pensamento com a mesma rapidez que a parte física exibia.

Lukacs transmite-nos esta sensação de dualidade entre província e metrópole da seguinte forma, como “uma retrospectiva, pungente e atraente - elemento no seu carácter era a coexistência de uma viril, e por vezes grosseira, provinciana juntamente com uma sensibilidade urbana, uma autêntica sofisticação que era invulgar porque era magiar, bem como cosmopolita.” No entanto, esta dualidade de que nos fala fica presente durante vários anos. Um povo que pretende ser moderno e cosmopolita mas, ao mesmo tempo, nacionalista, que se divide entre uma vontade urbana e outra populista³⁶. A rutura com estas duas vontades, que puxavam em sentidos diferentes, só conseguiria progredir com uma nova geração, uma que procuraria alcançar o novo estilo moderno mas que o conseguisse fazer húngaro na sua essência.

Budapeste seria, sem sombra de dúvida o epicentro da arte, cultura e vida cidadina húngara,

35 Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 12.

Citação original: ...the execution of thirteen martyred Hungarian generals after the collapse of the War of Independence in 1849, the collapse of the ancient monarchy in the defeat of the First World War in 1918, the collapse of the deeply torn and divided effort to free Hungary from its deadly alliance with Hitler's Reich in 1944, the collapse of the great national rising in 1956.

36 *Ibid.*, 117.

onde escritores, pintores e arquitetos se reuniam e se inspiravam nas suas criações. Uma cidade que, no espaço de três décadas, mudou radicalmente, sofrendo transformações a nível urbano, industrial, social e cultural, de um desenvolvimento tão estonteante que não deixa de ser um momento raro na história.

Em 1900 já se faziam sentir alguns dos problemas que viriam a marcar uma geração e a Europa como a conhecíamos. O crescimento referido não se chegou a ajustar ao pensamento da sociedade, o clima político que o Compromisso tinha permitido e incentivado a prosperidade, porém, tinha semeado e fomentado outros problemas. A partir de 1890, o equilíbrio do *Ausgleich* começou a ser comprometido devido principalmente à falta de coordenação dentro do governo com as diversas nacionalidades. Em suma, apesar da prosperidade ter continuado em direção a um progresso elevado “as fundações para o otimismo de outrora já não apresentavam a mesma solidez”³⁷. Esta fraqueza no núcleo central do Império viria a ser o causador principal da perda de dois terços do seu território, devido à fraca estratégia militar na Primeira Grande Guerra, e que, em última instância, levou à dissolução de um Grande Império.

³⁷ *Ibid.*, 61.



Figura 32. Traje tradicional da Transilvânia

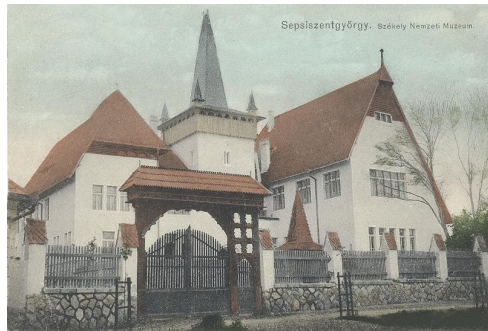


Figura 33. Construções tradicionais da Transilvânia

ARTE

“O zénite da prosperidade do ano 1900 coincidiu com o zénite da vida cultural de Budapeste; e alguns anos mais tarde - precisamente em 1905-06 - o colapso da sua ordem parlamentar e política coincidiu com muitas das primeiras manifestações de novas formas, modos, expressões. Uma nova geração de homens e mulheres estava a tornar-se sua. Algumas das cores, sons e palavras - a atmosfera, linguagem e música de Budapeste - acabariam por mudar.”¹

Esta geração de que Lukacs fala é a de 1900, uma geração com um nível maior de educação do que as anteriores, experienciou o novo crescimento Budapestino e desenvolveu um pensamento crítico diferente de todos os grupos nativos até então. Este conjunto de criativos e intelectuais produziu manifestações artísticas *avant-garde*, desde o investimento no artesanato, à música, à literatura, etc. Esta foi a geração que revolucionou a Arte no início do século da Hungria, e este conjunto de indivíduos criativos viriam a ser os impulsionadores do moderno nesta parte do globo.

Os artistas *avant-garde* procuravam exatamente o oposto do “academicismo e mimetismo do idioma cultural Ocidental”², com um particular ênfase no distanciamento da industrialização. Para alcançarem a forma de juntarem os ideais que construiriam a linguagem nacionalista ambicionada, voltaram-se para a parte mais oriental e campestre do Reino. A Transilvânia tornou-se o foco das expedições artísticas pela quantidade e qualidade de arte folclore, que os artistas adaptavam para uma estética mais moderna e simplificada moldada à sua contemporaneidade.

Dos grupos que se deslocaram para alcançar a inspiração purificada do caos citadino, três merecem ser referidos: a colónia de pintores em Nagybánya fundada a 1896 por Karóly Ferenczy (1862-1917), em que o seu estilo de pintura era *plein-air* vernacular e a Colónia de Gödöllő, que aprofundaremos em seguida. Anos mais tarde surgiam, ainda, os *Fiatalok*, os *Jovens*, impulsionadores de um modernismo com tendências nacionalistas.

1 Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 27.

Citação original: *The zenith of its prosperity in that year coincided with the zenith of its cultural life; and a few years later – rather precisely, again, in 1905-06 – the breakdown of its parliamentary and political order coincided with many of the first appearances of new forms, shapes, manners, expressions. A new generation of men and women were coming into their own. Some of the colors, sounds and words – the atmosphere, language* and music of Budapest – would eventually change.*

2 Megan Brandow-Faller, “Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design” em *Comparative Hungarian Studies*, (USA, 2011), 7.



Figura 34. Aladár Körösfői-Kriesch, Sándor Nagy e István Medgyaszay

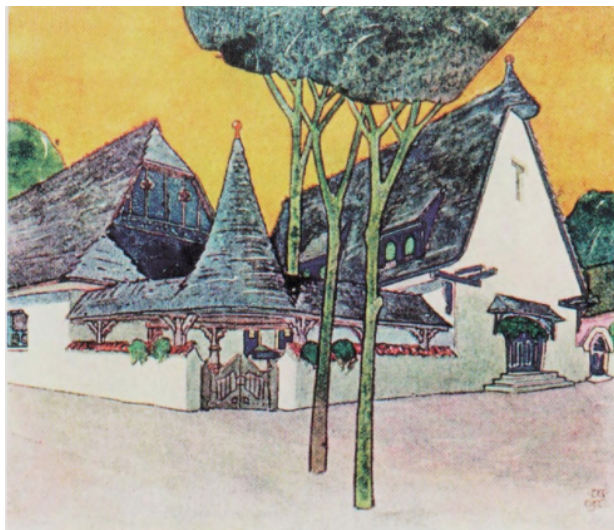


Figura 35. Desenho de Ede Toroczkai-Wigand Oficina de Tecelagem, 1907

A Colônia de Gödöllő, fundada em 1901 por Aladár Körösfői-Kriesch e Sándor Nagy, baseava-se nos mesmos princípios da *Arts and Crafts*, seguiam a palavra de Morris e Ruskin, onde o retorno ao artesanato rural³ se aliava à mitologia e usava elementos da história e fantasia folclore magiar. Na vila de Gödöllő, próxima de Budapeste, criaram uma comunidade interdisciplinar onde os ideais caminhavam no sentido de: “a sobrevivência das tradições rurais; a educação das crianças locais no artesanato; o estabelecimento de uma nova relação saudável e influente com os mercados e apetites da cidade;... um estilo de vida simples permeado pela beleza e felicidade *Ruskiniana* que acabaria por levar à transformação da sociedade.”⁴

Esta colônia recebeu o apoio do estado por dois motivos distintos: primeiro, pelo Romantismo Nacional se desviar do traçado da Secessão Vienense e da Arte Nova, do resto do Sul Europeu, que estava a ser completamente rejeitado pelos governantes húngaros. Segundo, o coletivo de artistas veio dinamizar o funcionamento da vila de Gödöllő através da criação de uma oficina de tecelagem, da promoção de oficinas sobre várias disciplinas, da divulgação das práticas e arte folclore com publicações periódicas e ainda um livro sobre Arte Folclore, e da criação de eventos musicais e recitais de poesia⁵. As políticas governamentais implementadas no império visavam incentivar o artesanato rural, como forma a abrandar o forte êxodo rural⁶, e este foi um exemplo dos projetos nesse âmbito.

Os ideais da colônia assentavam numa visão holística das artes. Apesar de Kriesch e Nagy se dedicarem mais à criação de padrões, objetos e tapeçarias, pertenciam, também, ao coletivo arquitetos tais como **István Medgyaszay (1877-1959)** e **Ede Toroczka-Wigand (1870-1945)**. O primeiro graduou-se em 1903 na Escola de Artes Aplicadas de Viena onde sendo o único discípulo húngaro de Wagner, aprendeu a importância do “design integrado”⁷ na arquitetura. No período que passou em Gödöllő desenhou as casas-estúdios para Nagy e Belmonte, de 1904 a 1906, estas foram “importantes extensões iniciais do funcionalismo nacional de Lechner. Com a forma a seguir a função e a remoção da decoração desnecessária em favor de uma retilinearidade severa, que compreendia uma versão inicial de construção em cubo escalonado, os estúdios de plano aberto revelaram claramente a aprendizagem vienense de Medgyaszay”⁸.

Em 1906 participou, com Nagy, na Exposição Internacional de Milão na conceção do

3 Rosalind P. Blakesley, *The Arts and Crafts movement*, (London, 2006), 141.

4 Howard, *Art nouveau : international and national styles in Europe* (1996), 113

5 *Ibid.*.

6 *Ibid.*, 112.

7 Blakesley, *The Arts and Crafts movement* (2006), 142.

8 Howard, *Art nouveau : international and national styles in Europe* (1996), 118.



Figura 36. Teatro de Veszprém, István Medgyaszay, 1907



Figura 37. Palácio da Cultura de Marosvásárhely na Transilvânia (1907-09)



Figura 38. Interior do Palácio da Cultura de Marosvásárhely na Transilvânia (1907-09)

espaço “Casa de um Artista”, onde incorporaram murais, mobília e têxteis, criando uma ode à arte aplicada húngara. A sua inspiração provinha quase exclusivamente das construções e motivos transilvanos e, por esta razão, o seu trabalho inclinava-se para experimentação da fusão do romanticismo nacionalista com técnicas e materiais modernos⁹. Após o seu trabalho com François Hennebique (1842-1921) em Paris, desenha o Teatro de Veszprém. Este projeto destaca-se pela forma volumétrica do edifício com influências secessionistas. A construção, de 1907 marca o primeiro momento em que é empregue o betão armado no Reino da Hungria. Este método revolucionário proporcionou as condições construtivas para criar a sala principal do edifício, onde através do “betão armado abobadado se constrói o auditório”¹⁰ como planta livre e *open space*; a influência da arte Nova verifica-se no embelezamento através de vitrais pintados por Nagy, pela composição cromática interior e exterior, criando assim, um *ensemble* imediatamente reminescente da *Art Nouveau*, sem deixar de lado o caráter húngaro.

Além das exposições e pavilhões efémeros, também deixaram obra construída, como a Academia de Musica de Budapeste (1906), conhecida pelo *fresco* de Kriesch, a Fonte das Artes, e toda a o foyer que é altamente decorado da forma secessionista, mas acrescentando a mística magiar. Outra das obras mais relevantes associada à Colónia de Gödöllő, é o Palácio da Cultura de Marosvásárhely na Transilvânia (1907-09), atualmente Târgu Mures, Roménia), apesar dos arquitetos serem Marcel Komor (1868-1944) e Dezső Jakab (1864-1942), associa-se à Colónia este edifício. Estes antigos aprendizes de Lechner, trabalharam várias vezes em colaboração, produzindo sinagogas, palácios, habitação, no entanto, por nunca evoluírem verdadeiramente após adotarem o estilo do seu mestre, iremos manter uma análise mais superficial sobre a obra destes arquitetos.

O Palácio apresenta-se como uma combinação de elementos modernos com o Romantismo Nacional. O programa deste edifício polivalente incluía uma biblioteca, sala de espetáculos e a Sala dos Espelhos. O *design* interior é enriquecido com o trabalho de vários artistas da Colónia, que criam um espaço de ostentação e beleza Romantista, isto, através de murais pintados, vitrais, tapeçarias e pormenores da Zsolnay¹¹. Nagy, Wigand e Róth produziram os vitrais, enquanto Kriesch foi responsável pelos frescos de grande dimensão da Sala de Espelhos¹². Este Palácio edificou a ideia de obra de arte total, com o trabalho interdisciplinar dos artistas de

9 Howard, *Art nouveau: international and national styles in Europe* (1996), 117.

10 *Ibid.*

11 Zsolnay: fábrica de cerâmica revolucionária que colaborou com os maiores nomes húngaros da época, o cerâmico produzido sobre a chefia de Vilmos Zsolnay (1828-1900) e sediado em Budapeste era a fábrica mais famosa da Hungria pela sua inovação com cerâmico em eosina, com reflexos, texturas, cores e acabamentos diferentes, Lechner trabalhou em colaboração com este empresário.

12 Howard, *Art nouveau: international and national styles in Europe* (1996), 116-117.

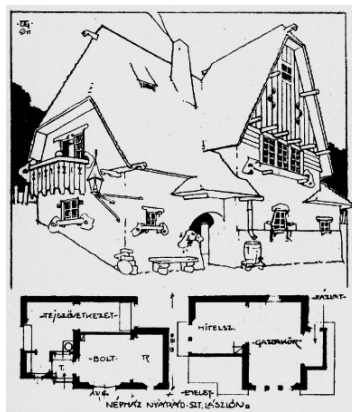


Figura 39. Plano para Casa do Povo em Nyárászentlászló de Ede Toroczkai-Wigand, 1911

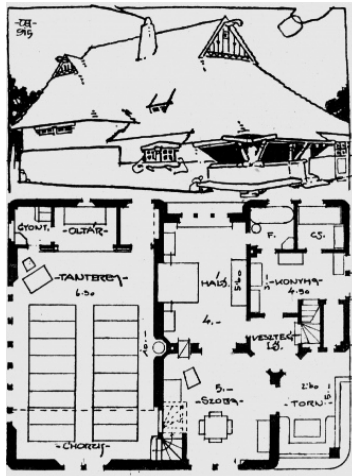


Figura 40. Plano para Escola Publica em Nyénpatak de Ede Toroczkai-Wigand, 1915

Gödöllő e dos arquitetos.

Ede Toroczkai-Wigand estudou na Escola de Artes Aplicadas de Budapeste. Começou por fazer uma análise etnográfica aprofundada do vernacular arquitetónico húngaro, ao escrever livros ilustrados sobre o assunto. Apesar de não se ter formado em arquitetura, acabou por se dedicar a esta área, começando pela criação de mobiliário, decoração de interiores, e passando depois à edificação. Howard resume a sua obra arquitetónica da seguinte forma:

“A abordagem de Wigand trouxe a tendência nacional socialista para a comunidade de Gödöllő. Trabalhando frequentemente em conjunto com outros artistas, concebeu vários edifícios comunais para as regiões mais remotas da Transilvânia, baseando os seus planos e métodos construtivos nas tradições locais. Aí, ele sentiu que era o mais apropriado para a expressão de uma pura síntese de forma, estrutura, decoração e função - de facto, os seus edifícios que faziam parte de um programa de desenvolvimento rural patrocinado pelo Estado, eram multifuncionais - igrejas-escolas, centros comunitários, casas-estúdio - e incluíam mobiliário e acessórios padronizados. Estes novos edifícios incorporavam os telhados e empenas íngremes, varandas, pináculos em forma de cone e pilares esculpidos, tradicionais da Transilvânia.”¹³

O material produzido pelo coletivo da colónia foi de enorme relevância para o legado artístico magiar. Ao voltarem-se para o Romantismo Nacional, fizeram com que esta se tornasse a vertente estilística mais relevante e duradoura do virar do século na Hungria. A única que conseguiu manter a distância do historicismo ordinário das cidades e, sem se apoiar num traçado mais secessionista ou da Arte Nova, foi capaz de ter uma abordagem patriótica e original. A influencia principal originou dos padrões e motivos da comunidade de Székely em Kalotaszeg, considerada a descendência direta dos primeiros Magiares. Os artistas articularam imagens através da mitologia e história húngara que, ao cruzarem com o artesanato, conceberam um vasto número de peças de arte em Gödöllő, desde tapeçarias, murais e vitrais que ilustravam momentos históricos ou lendas a simples decorações florais em mobiliário. Esta colónia fomentou uma vertente mais próxima da *Arts and Crafts*, sendo que um dos seus objetivos centrais era não deixar

¹³ Howard, *Art nouveau: international and national styles in Europe* (1996), 112-113.

Citação original: *Wigand's approach typified the national socialist trend of the Godollo community. Often working in with his fellow artists, he was to design numerous communal buildings for the remoter regions of Transylvania, basing his plans and construction methods on local village traditions. There, he felt, were most appropriate for the expression of a pure synthesis of form, structure, decoration and function - Indeed, his buildings which were part of a state-sponsored rural development programme, were multifunctional - school-churches, community centres, studio houses- and included standardised furniture and fittings. These new buildings incorporated the steep hipped roofs and gables, balconies, coneshaped spires and carved pillars, traditional to Transylvania.*

desaparecer as tradições e artesanato popular dos povos mais remotos e no final alcançaram o seu propósito.

No campo da arte, pintores e escritores procuravam afastar-se das influências vizinhas ocidentais, e conseguiram alcançar a distinção de traçado e de escrita, utilizando uma citação de Lukacs: “Ferenczy, Hollósy, Rippl-Rónai e Csontváry nada tinham aprendido com Klimt, Schiele e Kokoschka”¹⁴. Contudo, este distanciamento não se refletia no construído em Budapeste e no restante território. Já há mais de um século que se verificava a predominância da arquitetura historicista com base Austro-germânica na paisagem citadina. Tal como em Viena podia-se observar uma sensação monumental devido à construção em massa de blocos residenciais em estilos semelhantes historicistas¹⁵, que acaba por proporcionar a coesão no edificado.

Os **Fiatlok** - traduzindo para português os Jovens - foi um grupo de criativos, na sua larga maioria da *geração de 1900*, que produziam, em vários campos distintos, com o objetivo de modificar o rumo que a arte húngara estava a traçar, cada vez mais ocidentalizada, direcionada para o mimetismo das tendências europeias, para o academicismo e para o revivalismo. Este coletivo avant-garde, formado em 1907, aglomerava poetas como “Endre Ady, Mihály Babits, e József Kiss; os pintores József Rippl-Rónai, Károly Lótz, János Vaszary; os arquitetos Ödön Lechner, Béla Lajta, Károly Kós”¹⁶, Dénes Györgyi, Lajos Kozma e Dezső Zrumecky e, ainda, o inovador no material cerâmico Vilmos Zsolnay. Na ramificação arquitetónica, a abordagem do coletivo tinha como maior influência a construção vernacular rural transilvana, articulando o movimento moderno com a forte tendência nos motivos derivados do folclore magiar. Tal como a Colónia de Gödöllő, baseavam-se a ligações interdisciplinar das artes, do artesanato à arquitetura, apresentava extrema relevância para o grupo, pois só assim era possível desenvolver a obra de arte total.

Para se perceber o seguimento de personagens que veio a despoletar a transição para o movimento moderno na Hungria é necessário a compreensão do momento que se vivia. Ao contrário da maior parte dos países que pretendiam adotar o Estilo Internacional, as tendências políticas aliadas à quantidade de etnias que coabitavam dentro dos limites do Reino Magiar faziam com que se perpetuasse um sentimento patriótico. Os anos em que estes povos foram dominados ora pelo Império Otomano, ora pelo Império Habsburgo, fizeram com que, até ao

14 Lukacs, *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture* (1988), 27.

15 Faller, “Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design” em *Comparative Hungarian Studies* (2011), 6.

16 *Ibid.*, 7.



Figura 41. Cerâmico da Fábrica Zsolnay na Caixa Económica de Correios Lechner, 1901



Figura 42. Padrões de József Huszka's do "Estilo Decorativo Húngaro", 1885

final do século XIX, nunca se juntassem as condições necessárias para o nascimento de uma linguagem que espelhasse uma época e, principalmente, a sociedade húngara. Este foi o ponto central de construção de todos os arquitetos que merecem o reconhecimento e um estudo mais aprofundado nesta dissertação. Devido à pouca informação e divulgação do trabalho dos grandes mestres húngaros que, pela história, por nomes mais famosos e, talvez, obras com outra magnitude, foram abafados e deixados no esquecimento. Porém, estes arquitetos chegaram a um patamar de inovação, construção e desenho que merece a devida notabilidade.

Em Budapeste observavam-se constantes manifestações de historicismo que brotavam do solo como ervas daninhas. Quem primeiro conseguiu quebrar com a maré desenfreada de construções revivalistas foi Ödön Lechner, este arquiteto lutou toda a sua vida para construir o caminho para a elaboração de uma linguagem, de forma que refletisse o espírito magiar. Com recurso à ornamentação influenciada por motivos transilvanos e com o uso do cerâmico da fábrica, Zsolnay criou um Romantismo nacionalista com novas formas e novos materiais. Este viria a representar, sem dúvida, a vertente mais patriótica da arquitetura que a Hungria já tinha visto, momento que nunca seria replicado na história deste país.

Ao mesmo tempo que Lechner entrou em cena no mundo da arquitetura, também a cerâmica ganhou importância neste campo¹⁷, como elemento capaz de assumir um caráter nacional facilmente identificável. O revestimento colorido e espelhado foi divulgado na Europa através da apropriação cultural feita pelos Ingleses que, ao construírem nas suas colónias, procuravam adotar uma construção e estética que se adequasse ao pré-existente. A partir destas descobertas no Oriente criaram a Coleção de Cerâmicos Orientais e Islâmicos, em Londres, exposta no Museu South Kensington, exposição que Lechner e o seu colaborador e amigo Vilmos Zsolnay (1829-1900) examinaram e usaram no seu trabalho. Este material capaz de criar relevos, formas e diferentes policromias popularizou-se na Arte Nova tendo sido usado em várias obras emblemáticas por arquitetos como Antoni Gaudí, Van Velde, Charles Rennie Mackintosh e Otto Wagner na Majolikahaus, onde o material tem tanto impacto que chega a dar o nome ao próprio edifício.

Um dos motivos por que este meio se difundiu tanto na Hungria foi a crença de que o povo magiar teria raízes persas e indianas, ligação ancestral que tinha sido exaltada pelo etnógrafo József Huszka (1854-1934). Apesar desta conexão com o oriente, conseguiram separar-se das influências externas tanto orientais como ocidentais. Isto, através da forma como reinventaram

¹⁷ Sisa, *Lechner: a creative genius* (2014), 13.

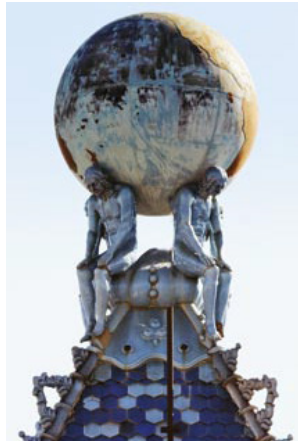


Figura 43. Cerâmicos da Fábrica Zsolnay

este meio com uma maior intensidade, tanto na área de abrangência de superfícies, e como na multiplicidade de formas, cores e reflexos que acabavam por se diferenciar do que tinha sido feito na Alemanha ou em Áustria.

O maior protagonista para o desenvolvimento deste material foi a **Fábrica Zsolnay** sediada em Pécs (1853). Tornou-se a maior empresa de cerâmica do Reino, famosa pelo seu trabalho em porcelana, pirogranito e esmalte vidrado de eosina. Em 1863, na tomada de posse de Vilmos Zsolnay (1828-1900), começou um longo e inovador percurso repleto de colaborações com um avultado número de artistas. Dentro das personalidades húngaras podemos referir nomes como Lechner, Lajta, József Rippl-Rónai, Ferenc Martyn, mas a popularidade da empresa ganhou proporções a nível internacional chegando a exportar para todo o mundo. Obteve imenso sucesso ao expor os seus produtos nas Exposições Internacionais (como a de Paris de 1900), ganhando, assim, reputação a nível mundial pela qualidade e inovação. O seu trabalho chegou mesmo a ser exposto no Museu de South Kensington e foi de tal forma bem sucedido que conseguiu exibir a sua obra num dos locais que mais o tinha inspirado.

A metamorfose do cerâmico ocorreu tanto a nível artístico como tecnológico, desenvolveu o “cerâmico vidrado de eosina, um esmalte iridescente complexo criado por óxidos metálicos queimados em redução”¹⁸. A produção abrangia, também, o material pirogranito e porcelana. Estas texturas diferentes eram utilizadas nos edifícios para revestir fachadas, coberturas e interiores.

Como forma de aumentar os horizontes **Vilmos Zsolnay** viajou com o intuito de adquirir um universo diferente de imagética e composições cromáticas. Os seus estudos sobre a arte oriental proporcionaram-lhe estas novas formas e desenhos. Aliou, ainda, a possibilidade de adicionar pequenos elementos escultóricos na composição do revestimento concedendo, assim, uma dimensão nova com pormenores que se conseguiam destacar no meio colorido cerâmico. Em colaboração com Lechner conseguiu idealizar uma extensa diversidade de esculturas incorporadas no revestimento que ganhavam formas como figuras mitológicas magiares (serpentes, touros, aves e abelhas) e, ainda, motivos florais em relevo, na sua maioria inspirados nos escritos de Huska. Além do sem número de colaborações, muitas vezes únicas que criaram em conjunto, construíram uma identidade nova e rica para os edifícios magiares.

18 Faller, “Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design” em *Comparative Hungarian Studies* (2011),17.

Vilmos Zsolnay apesar de nunca ter exercido arquitetura, foi uma peça chave que homogeneizou e unificou um volume grande de obras arquitetônicas. Contribuiu com o meio que seria a materialização da linguagem visual magiar ao trabalhar com os grupos *avant-garde*: a Colonia de Gödöllő e os *Fiatalok*. Através da cor, dos reflexos, da dimensão cromática e do aspeto místico e mitológico que trouxe para o edificado, seria impossível imaginar esta vertente com o mesmo resultado sem o seu papel imprescindível.

Dentro do grupo de arquitetos pertencentes aos *Fiatalok*, pela quantidade, pela qualidade identitária e pela inovação torna-se necessária uma análise às três personagens mais relevantes para a construção da linguagem de forma húngara. Estes são os casos de estudo Ödön Lechner, o pai da linguagem de forma, Béla Lajta um proto-moderno em constante evolução na procura de um estilo próprio que representasse a época e Károly Kós com o seu Romantismo Nacionalista vernacular transilvano.



Figura 44 Retrato de Ödön Lechner por József Rippl-Rónai, 1913

ÖDÖN LECHNER

*“O trabalho que eu e os meus colegas fizemos não é mais do que o início do início. Mas se nós não somos capazes de completar tudo sozinhos, o Tempo virá em nosso auxílio, pois é a força impulsionadora do desenvolvimento que irá trabalhar a nosso favor.”*¹⁹

Ödön Lechner

Segundo József Sisa, o dilema sobre o estilo da arquitetura Húngara apareceu na segunda metade do século XIX, o estilo “Árabe-Bizantino”²⁰ era considerado por muitos o que melhor caracterizava as origens magiares. O Concurso de 1860-62 para o projeto da Academia de Ciências da Hungria (Budapeste) impulsionou esta discussão, apesar do desenho vencedor de Friedrich August Stüler ter sido edificado no estilo Neorrenascentista, a nova problemática já tinha sido incitada. Paralelamente ao aparecimento da arquitetura intitulada de “Romantismo Nacional”²¹, os estilos mais frequentemente utilizados pela classe alta e nos edifícios públicos mantinham um caráter historicista ou revivalista, sendo exemplos destes o neogótico, neoclássico e o neobarroco, este último era o preferido do Império.

Os primeiros vislumbres desta nova demanda magiar foram observados na obra de Frigyes Feszl (1821-1884) a sua Sala de Espetáculos de Vigadó (Peste, 1860-64) apresenta nas fachadas o estilo Romântico com elementos arquitetónicos de influência Veneziana, Bizantina e Árabe. Na fachada lateral desenhou ainda um elemento entrançado que remetia para a farda militar magiar²². Esta abordagem original relativamente ao ornamento veio a ser a base de inspiração para a busca de uma linguagem formal arquitetónica de natureza nacionalista. Consequentemente influenciou muitos arquitetos, sendo Ödön Lechner – personagem que abordaremos em seguida – um admirador de Feszl, chegando a considera-lo o “único capaz de quebrar com as barreiras da tradição” e referindo-se à sua obra em Vigadó elogia a sua tentativa de embutir à arquitetura em voga da altura “um espírito verdadeiramente nacionalista Húngaro”²³.

Devido à história tumultuosa dos últimos séculos do povo magiar, nunca havia surgido um caráter nacional que se refletisse na arquitetura dos edifícios monumentais no Reino. O

19 Ödön Lechner, “A Bibliographical sketch by Ödön Lechner”, 1911 em *Ödön Lechner 1845-1914*. (1985), 16. Citação original: *The work my colleagues and I have done is but the beginning of the beginning. But if we cannot finish everything alone. Time will come to our aid, for it is the forcing power development, and will work with us.*

20 *Ibid.*, 13.

21 Jonh Macsai, *East European modernism: architecture in Czechoslovakia, Hungary and Poland between the wars*, (London, 1996), 115.

22 Sisa, *Lechner a creative genius* (2014), 13.

23 Ödön Lechner, “A Bibliographical sketch by Ödön Lechner”, 1911. In *Ödön Lechner 1845-1914* (1985), 12.

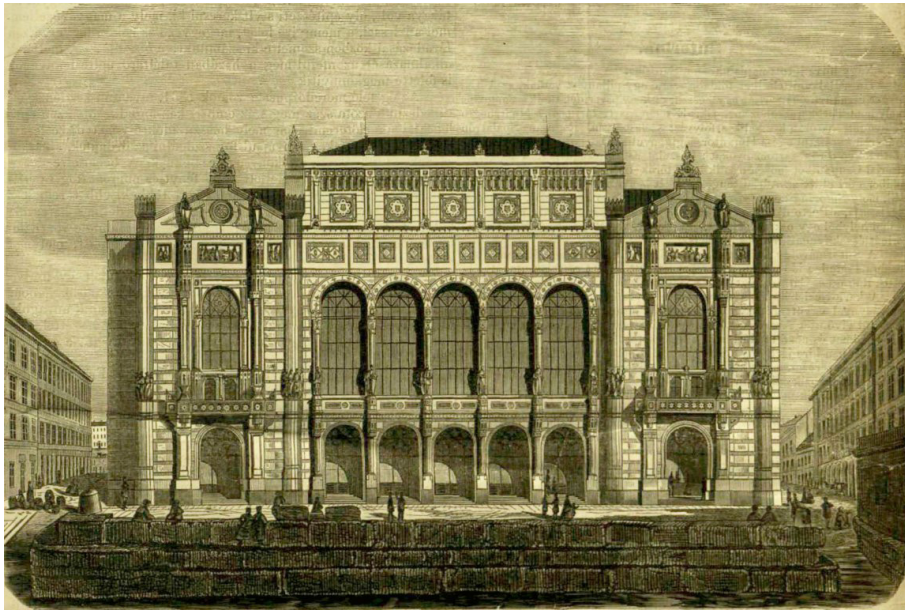


Figura 45. Sala de Espectáculos de Vigadó, Frigyes Feszl, Peste, 1860-64

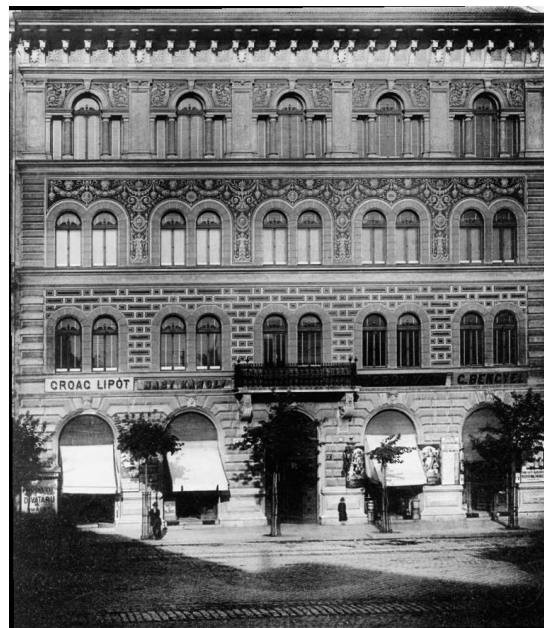


Figura 46. Mándl House, Lechner e Pártos, Budapest 1871-74

pensamento da população sobre esta ausência de ligação patriótica ao construído foi espelhado nas palavras de Imre Steindl (1839-1902), o arquiteto do Parlamento de Budapeste afirmou que “em lado algum existem vestígios de um caráter nacional nas nossas formas arquitetónicas que estejam gravados em pedra”²⁴.

No entanto, contrariar esta ideia tornou-se o propósito da obra teórica e prática do arquiteto Ödön Lechner (1845-1914). Considerado o pioneiro da arquitetura nacionalista Húngara influenciou extremamente a geração seguinte de pré-modernistas e modernistas no seu país. Este arquiteto evoluiu gradualmente ao longo dos anos, neste processo abandonou o historicismo, iniciou uma nova linguagem de forma húngara e, nos últimos projetos até progredia em direção do movimento moderno.

Em 1911, no periódico *A Haz*, Ödön Lechner escreveu o texto “Esboço Biográfico”, onde explicou como é que as viagens e os diferentes contactos com as vertentes arquitetónicas influenciaram a sua forma de fazer arquitetura. A sua formação profissional, de 1866 a 1868, foi feita na Academia de Arquitetura em Berlim (Bauakademie) trouxe-lhe as bases germânicas que afirma ter suprimido através da cultura Francesa.

De volta a Budapeste, em 1871, Lechner criou um atelier com Gyula Partós (1845-1916), onde construíram algumas habitações utilizando o estilo neorrenascentista com traços da Escola Alemã²⁵. Apesar de terem sido bem-sucedidos, o evento traumático da morte da esposa de Lechner fez com que este se mudasse para Paris. Durante três anos, reabilitou e projetou diversos palácios com o arquiteto de Clément Parent. O seu fascínio pela arte deste país é claro ao afirmar “que esta cultura mudava de rei para rei e gerava estilos completamente diferentes de uma geração para a outra”²⁶, o seu objetivo fulcral de criar uma nova linguagem formal verifica-se na sua tentativa de aprendizagem na formulação de um novo estilo.

Ao voltar à sua terra natal pretendia criar algo novo, experimentou cruzar o Estilo Francês Renascentista com a arte popular Húngara, no entanto, apesar este exercício ter sido feito apenas na decoração interior, este arquiteto chegou à conclusão que não era possível harmonizar o ecleticismo francês com a robustez magiar.

As suas viagens à Inglaterra mostraram-lhe, além do *Arts and Crafts*, a arquitetura colonial inglesa. No Museu de South Kensington (Londres) teve ainda a oportunidade de examinar as peças cerâmicas orientais que lhe despertaram o interesse pela arte dos povos asiáticos. Ao

²⁴ Sisa, *Lechner a creative genius* (2014), 14. Citação do discurso inaugural de Imre Steindl na Academia em 1899.

²⁵ Ödön Lechner, “A Bibliographical sketch by Ödön Lechner”, 1911 em *Ödön Lechner 1845-1914* (1985), 12.

²⁶ *Ibid.*, 13.



Figura 47. Cămara Municipal de Kecskemét de Ödön Lechner (1893-97)

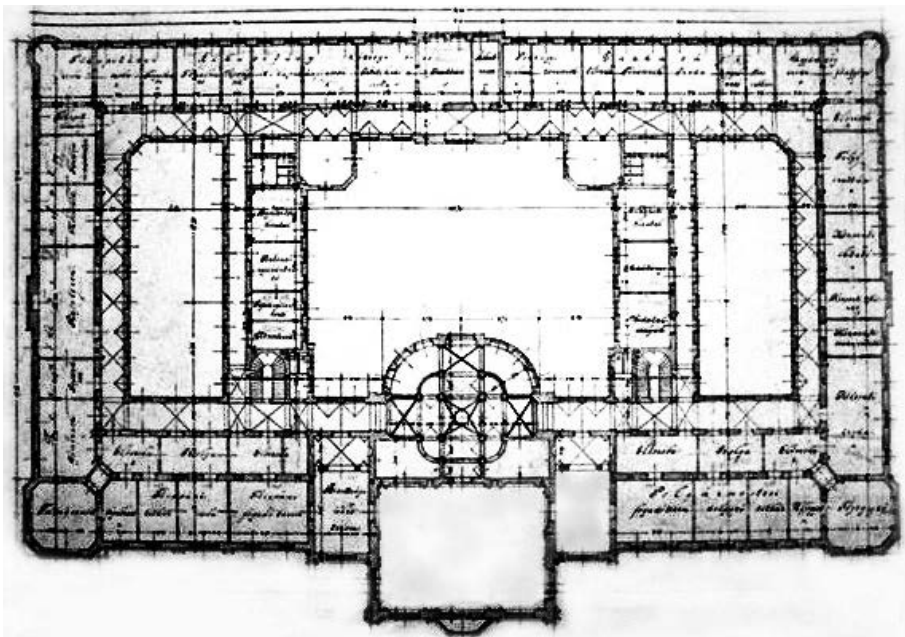


Figura 48. Planta da Câmara Municipal de Kecskemét de Ödön Lechner (1893-97)

analisar a arte popular húngara apercebeu-se da sua aproximação com os motivos orientais. O trabalho do etnologista József Huszka (1854-1934) veio a reforçar esta posição, visto que os seus estudos apontavam para que a origem da arte decorativa tradicional húngara tivesse as suas raízes nos povos Persas, Hindus e Hunos. Lechner baseou-se na compilação de desenhos ornamentais magiares dos livros ilustrados de Huszka, com especial ênfase nos motivos florais retirados dos bordados típicos da Transilvânia. Ao intersectar e adaptar isto com elementos tradicionais da arte asiática construiu o espectro de relevos, esculturas e pinturas com que ornamentava as suas obras.

Nas comemorações do Milénio da consolidação da Hungria na Bacia Carpática (1896) edificaram alguns dos edifícios mais icónicos de Budapeste. O Parlamento gótico de Imre Steindl (1839-1902), o maior até à data, a Praça dos Heróis e o Parque que rematam a boulevard Andrassy út, são exemplos das transformações feitas tanto a nível do tecido urbano como numa escala mais reduzida de monumentos e novos marcos na cidade. O espírito patriótico elevou-se nestas festividades, trouxe a Lechner a oportunidade de mostrar o seu desejo de independência a nível artístico, mas também político.

A Câmara Municipal de Kecskemét (1893-97) projetada pelo Atelier Partós–Lechner, representou um passo em frente no processo criativo para a materialização do espírito nacionalista. Neste projeto, os arquitetos afastaram-se propositadamente das correntes contemporâneas da Europa Central, em particular de Viena, distanciando-se assim do domínio Habsburgo. O edifício remata o lado Sudoeste da praça, onde mais tarde, em 1906, colocaram a estátua de Lajos Kossuth, o líder da revolução de 1848. Este edifício apresenta simetria sob o eixo transversal, funciona por um sistema de alas com três pátios, ao longo de três níveis. Relativamente à planta esta é ortogonal e regular, as divisões localizam-se no perímetro exterior, tendo assim luz natural. A distribuição é feita ao longo de corredores, ou com a passagem de uma sala para a outra.

A fachada principal é uma “fusão de estilos historicistas”²⁷, esta exhibe um *avant-corps* central rematado por um gablete de grande dimensão. Neste corpo o piso térreo é libertado para dar lugar a uma arcada, onde se encontra a entrada principal, o primeiro piso contém a sala da Assembleia Geral de pé direito duplo, esta é ricamente decorada com painéis de madeira esculpidos, candelabros em bronze, vitrais coloridos e tetos pintados com variados padrões florais. A cobertura, extremamente inclinada tem um revestimento cerâmico em tons escuros e amarelos que compõem um padrão. Kecskemét era conhecida pela sua vontade de independência do Império, isto reflete-se nos detalhes que ornamentam a Câmara Municipal. Exemplos disto são a estátua de Arpád, o chefe das tribos magiares do século XIX conquistador da Bacia Carpática, esta escultura é o pináculo do gablete central; um retrato em relevo do primeiro Rei da Hungria

27 Sisa, *Lechner a creative genius* (2014), 14.



Figura 49. Museu e Escola de Artes Aplicada de Ödön Lechner (1893-96)

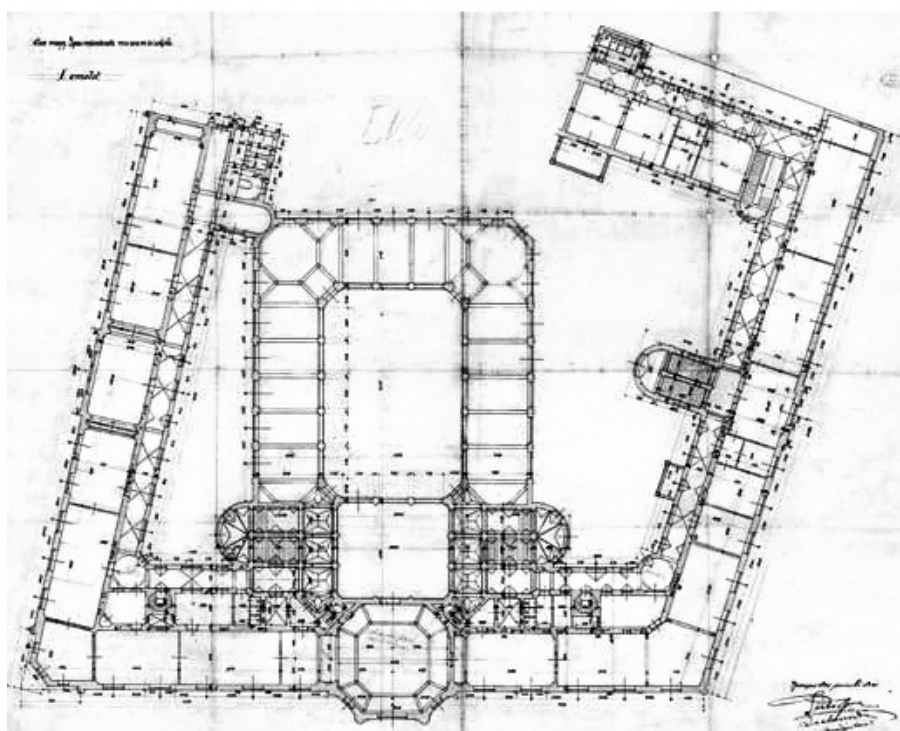


Figura 50. Planta do Museu e Escola de Artes Aplicada de Ödön Lechner (1893-96)

e as flores dos painéis cerâmicos, inspiradas nos bordados transilvanos dos estudos de Huszka²⁸.

Lechner afirmou que “o início de qualquer movimento artístico só seria possível a partir de um material monumental”²⁹, este seria o cerâmico. As vantagens do uso deste produto, segundo o arquiteto, baseavam-se na higiene e na durabilidade, pois ao contrário de outros materiais porosos que deixam a poluição corroê-los e escurecê-los esta superfície mantém as suas cores originais durante mais tempo. O fator económico também é referido ao justificar que as pedreiras próximas não produziam pedra apropriada para a construção, sendo mais rentável a produção da majólica do que o transporte destes blocos.³⁰ A variedade cromática, de formas e de transparências foram aperfeiçoadas graças à parceria de Lechner e Vilmos Zsolnay (1828–1900). Este era o dono da maior fábrica de cerâmica da Hungria e pioneiro no desenvolvimento do pirogranito, um produto cerâmico inovador que seria extensivamente usado na obra mais conhecida de Lechner, o Museu de Artes Aplicadas.

Lechner e Partós ganharam a comissão do Museu e Escola de Artes Aplicadas em Budapeste em 1891, um dos últimos e mais relevantes edifícios públicos das celebrações do Milénio em 1896. A sua implantação num lote trapezoidal tornou a volumetria assimétrica para um melhor aproveitamento do espaço e por causa da frente de rua. A ala principal é perpendicular à volumetria retangular da Sala Central de Exposições, enquanto que as alas laterais formam um ângulo obtuso e outra um agudo em relação ao corpo mais importante, nestas alas secundárias encontram-se as galerias de armazenamento, os arquivos e a biblioteca. A estrutura em ferro à vista na Sala central de Exposições, suporta o telhado envidraçado. Tal como em Kecskemét, o *avant-corps* apresenta o piso térreo livre e a entrada é demarcada pela arcada, mas neste caso este volume é de planta octogonal, tem uma rosácea simplificada e é coroada por uma cúpula. A cobertura, na obra deste autor destaca-se novamente pela sua exuberância, muito íngreme e revestido com peças cerâmicas vibrantes verdes e amarelas, acrescentando ainda ornamentos de formas ondulantes às cumeeiras amarelas. A cúpula principal ostenta a mesma materialidade sendo rematada por um pináculo cerâmico amarelo.

A materialidade exterior é na sua maioria tijolo cerâmico vidrado de tom couro, o embasamento de pedra cinzenta ocupa todo o piso térreo sendo apenas pontuado por elementos cerâmicos ornamentais, nos níveis restantes a pedra continua presente na marcação das molduras dos vão e das pilastras.

A Caixa Económica de Correios (1899-1902) foi construída em parceria com Sándor

28 Sisa, *Lechner a creative genius* (2014), 16-17.

29 Ödön Lechner, “A Bibliographical sketch by Ödön Lechner” em *Ödön Lechner: 1845-1914* (1985), 15.

30 *Ibid.*, 15.

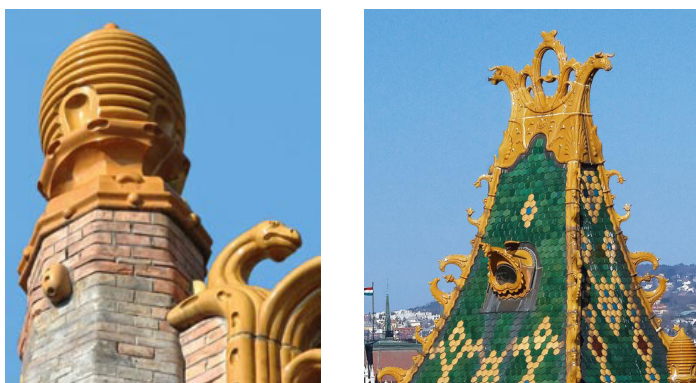


Figura 51. Esculturas mitológicas Caixa Económica de Correios (1899-1902)



Figura 52. Caixa Económica de Correios de Ödön Lechner (1899-1902)

Baumgarten (1864-1928), Sisa identifica-o como um precursor à modernidade³¹ pela sua aproximação à simplificação volumétrica. O edifício desenvolve-se ao longo de seis pisos, o embasamento em pedra é de altura reduzida servindo apenas para o remate do piso subterrâneo intermédio. Lechner aperfeiçoa materialidades já utilizadas no Museu e no Instituto Geológico (Budapeste, 1897-99), a combinação do reboco branco e do tijolo é feita de forma gradual verticalmente, sendo que no piso térreo domina a estereotomia terracota e as fileiras de tijolo envolvem os vãos ao mesmo tempo que criam desenhos orgânicos, a cornija amarela percorre o exterior numa linha cerâmica ondulante que acompanha o limite superior dos vãos do terceiro piso, dividindo composições diferentes de janelas, passando a pares nas duas torres e no corpo central.

A partir do cerâmico vidrado amarelo Lechner idealiza um mundo de figuras ondulantes, remetentes para o campo mitológico, estes podem ser vistos no volume central com abelhas alinhadas verticalmente nas pilastras onde o remate são colmeias do mesmo material, o parapeito é adornado com figuras animais estilizadas como serpentes, aves e motivos florais, tal como a cumeeira, os pináculos do telhados exibem serpentes aladas sinuosas.

No virar do milénio, a obra construída de Lechner sofre duras críticas por parte dos seus contemporâneos mais conservadores, muitos não acreditavam na possibilidade de se construir um estilo nacional húngaro, visto que até então não havia surgido nenhum. Em 1902, o Ministro da Cultura, Gyula Wlassics, reprovou veementemente a utilização do estilo da Secessão, afirmando que muitas vezes o que se produzia em Estilo Húngaro mascarava na realidade o estilo secessionista.³² Este discurso foi um ataque direto a Lechner prejudicando-lhe seriamente a carreira, pois deixou de ter comissões de edifícios públicos, visto que o estilo da Secessão, associado a Viena, não ia de encontro às vontades nacionalistas magiares.

Em 1906, após o pico da sua carreira, Lechner volta-se para uma vertente mais teórica ao publicar no periódico *Művészet* o ensaio intitulado de “Nunca Existiu uma Linguagem da Forma Húngara, mas Existirá”³³. Este manifesto reforça a sua oposição aos estilos historicistas enquanto critica a relutância do seu povo em aceitar as mudanças artísticas. Tal como nos manifestos emblemáticos de Wagner, de Loos, indica o caminho para esta nova linguagem. Segundo Lechner a inspiração deve provir de elementos magiares como a arte folclore Húngara, as construções rurais, pois a “Hungria tem certamente o seu próprio, claramente distinguível estilo”³⁴ o observador só precisa de procurar para o conseguir discernir.

31 Sisa, *Lechner a creative genius* (2014), 14.

32 *Ibid.*, 28.

33 Versão Original: “There has never been a Hungarian Language of Form, but there will be”

34 Ödön Lechner, “There has never been a Hungarian Language of Form, but there will be” 1906 em *Ödön Lechner 1845-1914* (1985), 18.

Noutro ponto, a emergência de aliar as condições favoráveis da época percebe-se quando afirma:

*“No entanto, se alguma vez, chegou a altura de fazermos esforços sérios para procurar a língua húngara de forma: o ritmo vertiginoso e as realizações espantosas do desenvolvimento tecnológico, e o avanço das construções de betão e ferro, causaram naturalmente uma comção na arquitectura. As possibilidades oferecidas pelas novas estruturas conduzem a novas formas, pelo que temos a oportunidade, nesta nova evolução, de colocar a nossa identidade nacional ao serviço da criação de uma nova língua de forma.”*³⁵

Um dos pontos centrais deste manifesto é o paralelismo que faz entre a linguagem da forma com a linguagem falada e literária. Segundo Lechner, a linguagem da forma encontrava-se no mesmo nível de negligência que o idioma húngaro 150 anos antes, quando as classes mais altas tinham adotado o alemão e na corte e no parlamento se utilizava o latim, mas da mesma forma que a língua húngara evoluiu, equiparando-se literariamente à Europa também a linguagem de forma chegaria a esse ponto.³⁶

Aponta as dificuldades que a linguística traz ao frisar o quão diferente é o idioma húngaro das outras línguas e assumindo que a aprendizagem deste será perto de nula por motivos políticos, especificamente nacionalistas. Estas limitações na propagação de ideias não estão presentes na linguagem da forma, tornando-se assim a resposta à comunicação.

Este texto mostra-nos também uma das suas ambições, que nunca chegou a ser concretizada, Lechner almejava a criação de uma Academia de Arquitetura financiada pelo Estado. Na Hungria existia apenas a Universidade Técnica, onde a abordagem de ensino era voltada para os campos científico e histórico, na opinião deste arquiteto era necessária tomar uma direção artística onde a arquitetura passasse a ser lecionada por quem praticasse o ofício, em vez de historiadores e cientistas.³⁷ Por causa desta insuficiência na formação arquitetónica, a única opção dos estudantes húngaros para continuar o seu percurso educativo eram as Academias estrangeiras. Visto que o conhecimento adquirido provinha de outros países, ao retornarem a casa, acabavam por construir como artistas estrangeiros na Hungria. Lechner frisa ainda que isto dá origem a uma “autêntica

³⁵ *Ibid.*, 20.

Citação original: *However, if ever, the time has come to make serious efforts to search for the Hungarian language in form: the dizzying pace and amazing achievements of technological development, and the advance of concrete and iron constructions, have naturally caused a commotion in architecture. The possibilities offered by the new structures lead to new forms, so we have the opportunity, in this new evolution, to put our national identity at the service of the creation of a new language of form.*

³⁶ *Ibid.*, 23.

³⁷ *Ibid.*, 21.

Torre de Babel no domínio da arquitetura e da pintura”³⁸. O próprio autor seguiu este percurso, no entanto esforçou-se em conhecer outras culturas e estilos arquitetónicos para conciliar e adaptar isto com o seu espírito nacionalista. A Academia que propunha era um espaço cooperativo de aprendizagem e experimentação, onde todas as artes trabalhavam para um objetivo comum, só assim, se poderia desenvolver um Estilo Nacional.³⁹ Apesar de vários artistas se terem juntado a esta causa a falta de apoio político impossibilitou a criação desta escola.

Em 1911, já no final da sua carreira afirma que verificou através do seu trabalho “que é possível dar forma a nova era na arte, criar um novo estilo já não é uma questão de debate.”⁴⁰ Alcançou o início do que define como não um estilo mas uma linguagem formal⁴¹, que expõe a vontade de um povo materializando-a através da arquitetura. Esta personagem fascinante esteve em contacto com artistas e arquitetos até aos seus últimos dias, influenciando a geração seguinte.

38 *Ibid.*, 22.

39 Lechner, Ödön. “A Bibliographical sketch by Ödön Lechner” 1911 em *Ödön Lechner 1845-1914* (1985), 15.

40 *Ibid.*

41 Dániel Veress, “Fin de Siècle Architecture as a Global and Vernacular Language: A Comparative Analysis of Four Programmatic Essays from the Austro-Hungarian Empire”. *Strike #2*, 2015, 65.



Figura 53. Béla Lajta (1873-1920)

BÉLA LAJTA

“O hibridismo das identidades religiosas, nacionais, culturais e mesmo pessoais é o foco da arquitetura do húngaro Béla Lajta. Um poliglota arquitetônico quintessencial, Lajta trabalhou numa variedade de línguas sem conflito aparente”⁴².

Não seria possível falar do proto-modernismo húngaro sem evidenciar a vida e obra de **Béla Lajta** (1873-1920). Ao longo da sua aprendizagem como arquiteto, trabalhou com personalidades distintas da época que deixaram marca nas suas criações. Em 1895, finaliza os estudos na Universidade Técnica de Budapeste. Em Berlim, trabalhou com Alfred Messel⁴³ e com Ernest Eberhardt Ihne, despertando, desta forma, a inclinação para o movimento moderno. A transição para esta vertente estava a ganhar força, fazendo-se sentir na Europa e América do Norte, onde se começava a abandonar as vanguardas anteriores para voltarem o seu foco no funcionalismo e racionalismo. Em 1899, trabalhou no *atelier* de Richard Norman Shawn. Durante os três anos seguintes, em colaboração com Ödön Lechner, fizeram o projeto da Casa Klein em Zirma (1903) e, ainda, um concurso para o Sede dos Correios em Pozsony (1902).

Lajta ganhou nome com as obras na área fúnebre, tendo projetado várias campas e mausoléus para a comunidade judaica. Uma das obras mais relevantes foi desenhada a par com Lechner, em 1903, o Mausoléu da Família Schmidl, uma obra única neste tipo de arquitetura, que se distingue pelo uso da cor, onde o pirogranito e o mosaico azul ganham destaque no meio das construções normalmente clássicas e em pedra clara. Isto, complementado com a volumetria abobadada com traçado ondulante em relevo no exterior, proporciona ainda uma maior distinção no cemitério. Já o interior foi todo revestido, criando um mural de cerâmico com motivos florais. Este objeto arquitetónico faz uma reminiscência à arquitetura rural húngara, pontuado, ainda, com motivos ornamentais tradicionais magiares, tornando, assim, impossível não reconhecer a singularidade desta peça no meio do Cemitério Judaico de Rákoskeresztúr.

O arquiteto seguiu as passadas da linguagem de forma húngara de Lechner durante um

42 Anthony Alofsin, *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire* (Chicago, 2006), 198.

Citação original: *The hybridism of religious, national, cultural and even personal identities is the focus of the architecture of Hungarian Béla Lajta. A quintessential architectural polyglot, Lajta has worked in a variety of languages without apparent conflict.*

43 Alfred Messel (1853-1909) considerado o pai do modernismo em Berlim, contribuindo na transição do historicismo para o movimento moderno com obras como o Departamento Comercial Wertheim e o Museu Pergamon.



Figura 54. Quartel de Bombeiros de Béla Lajta, 1903-04



Figura 55. Instituto Judaico para Cegos de Béla Lajta 1905-07

breve período. Depois deste momento inicial desenvolveu um estilo próprio, não abandonando a procura da representação nacionalista, nem nunca deixando de parte a profunda admiração pelo espírito inventivo do seu antigo mestre.

Nos seus primeiros trabalhos, a influência do mestre magiar é inegável. Usou, com alguma frequência, os motivos florais de Huzska e os produtos da fábrica Zsolnay. Mesmo após as colaborações com Lechner, podemos observar uma forte influência no desenho das fachadas, com cores fortes ornamentadas com frisos ondulantes, trabalhados com relevos. Esta plasticidade semelhante pode-se verificar no Quartel de Bombeiros (1903-04, Zenta, atualmente na Sérvia) e a Casa Eslava Krsta (1904-1905, Zenta), que apresentam o mesmo traçado característico do Instituto Geológico (1897-99, Budapeste) ou da Casa Alemã (1900, Széged) e de tantas outras obra de Ödön.

Após o virar do século, o estilo em que criava construía-se a partir de uma amalgamação de “influências alemãs, inglesas e finlandesas”⁴⁴. Apesar do seu curto período de vida, deixou uma quantidade considerável de obras, Howard considera que o seu trabalho pode ser dividido em duas fases: um momento inicial, logo após as colaborações e influência de Lechner, onde o Arts and Crafts tem uma forte presença; e outro, mais depurado de motivos ornamentais, mais próximo do cubo branco que materializa o estilo internacional.

O momento inicial compreende a sua primeira grande obra pública o Instituto para Cegos (1905-1907, Budapeste) comissionada pela Comunidade Judaica de Peste. A obra é claramente influenciada pela arquitetura da *Arts and Crafts* inglesa, tanto devido à estereotomia, como à volumetria. E ainda, pela arquitetura finlandesa, mais exatamente a Estação de Helsínquia de Eliel Sarinen⁴⁵ pois, tal como na Hungria, na Finlândia procuraram construir uma vertente artística nacionalista, que se distanciasse do que andava a ser ou tinha sido feito.

O instituto aparenta um aspeto cavernoso, principalmente pela entrada parabólica, desenhada por arcos tricêntricos num corpo protuberante com embasamento em pedra rústica⁴⁶. Além da verticalidade do edifício, destaca-se o uso de tijolo e os telhados elevados, sendo esta última uma característica comum neste grupo de arquitetos que usavam como referência as construções vernaculares transilvanas de madeira; esta tendência só abrandaria com a popularização das coberturas planas do movimento moderno. Anthony Alofsin descreve o Instituto da seguinte

44 Howard, *Art nouveau : international and national styles in Europe* (1996), 119.

45 Anthony Alofsin, *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire* (2006), 195.

46 *Ibid.*, 196.



Figura 56. Edifício Rózsavölgyi, 1911-12

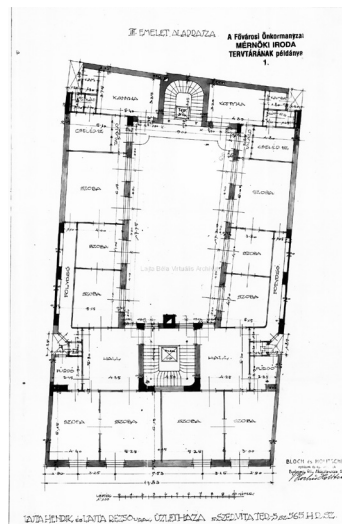


Figura 57. Planta Rózsavölgyi



Figura 58. Edifício Rózsavölgyi interior das galerias, Béla Lajta, 1911-12

forma:

“O efeito global é um hibridismo da associação fino-húngara com o seu próprio carácter [de Lajta]. A entrada parece dizer às pessoas privadas de visão que podem sentir o seu caminho para o mundo interior. O toque é o tema, e ao tocar nas superfícies do portal, uma pessoa sentirá o contraste do plano e do denteado, enquanto o traçado das formas tradicionais garantiu uma ligação à herança húngara.”⁴⁷

Além dos telhados inclinados, é visível, na decoração, o ênfase nacionalista nos motivos ornamentais magiares, sendo estes “pombas, salgueiros, tulipas e corações, tendo sido aplicadas numa variedade de superfícies, incluindo as portas, balaustradas e mobiliário”⁴⁸. Nesta fase, já distanciada do Romantismo Nacional, podem-se incluir diversas obras em que o cliente é a comunidade judaica, onde Lajta se inseria. Exemplos disto são a Casa de Caridade do Chevra Kadisha - Sociedade Funerária Judaica de Peste (1906-1911, Budapeste) e a Casa para os Pobres Judeus (1907-11).

Na sua segunda fase arquitetónica, já mais distante do círculo da arquitetura húngara, podemos incluir o edifício Rózsavölgyi(1911-12), uma das primeiras manifestações do modernismo em Budapeste, inserindo-se na “vanguarda de uma linguagem emergente do funcionalismo”⁴⁹. O arquétipo ‘*a forma segue a função*’ pode ser observado através da distribuição programática deste bloco: o piso térreo com o comércio, os dois pisos acima ocupados por escritórios e, por último, os quatro pisos superiores com habitação. Pode ainda identificar-se facilmente o nível de privacidade de cada programa, conforme a abertura da fachada para a exterior, sendo o nível da rua quase completamente envidraçado, ficando a estrutura de aço à vista. Nos pisos acima já se verifica uma abertura menor e assim sucessivamente até aos pisos residenciais, reduzindo o envidraçado, mas mantendo a quantidade de luz ideal.

A materialidade da estereotomia revela uma forte aproximação ao movimento moderno, sem perder completamente a ligação com a linguagem formal húngara, precisando, na sua maioria, a fachada principal é revestida a azulejo branco, sendo marcada por frisos horizontais de

47 Anthony Alofsin, *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire* (2006),198.

Citação original: *The overall effect is a hybridity of the Finno-Hungarian association but with its own character. The entry seems to say that those deprived of sight can feel their way into the world within. Touch is the theme, and in touching the surfaces of the portal, a person will feel the contrast of flat and jagged, while the tracing of traditional forms ensured a link to the Hungarian heritage.*

48 Howard, *Art nouveau : international and national styles in Europe* (1996),119.

49 Edwin Heathcote, *Budapest a guide to twenty-century architecture* (1997), 126.

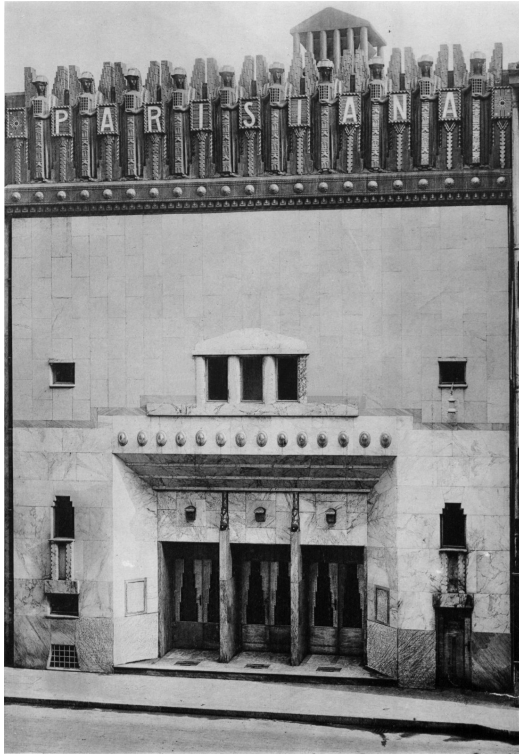


Figura 59. Cabaret Parisiana de Béla Lajta

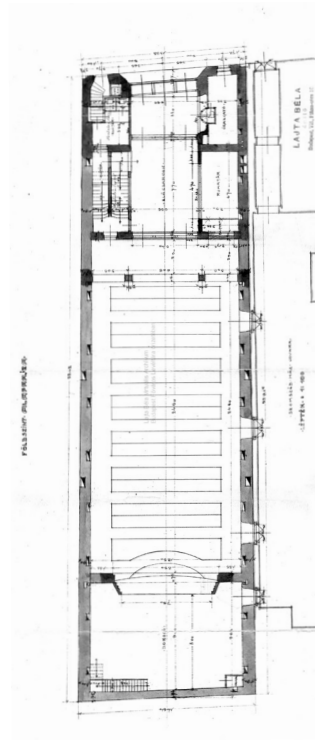


Figura 60. Piso térreo do Cabaret



RÉSZLET A PALAIS DE DANSE BELSŐ BERENDEZÉSÉBŐL.

Figura 61. Interior de Cabaret Parisiana de Béla Lajta, 1907-09

pirogranito colorido, na varanda e na cornija, estes com motivos tradicionais húngaros estilizados. Por causa da composição da fachada, “o edifício é definido pela forte horizontalidade que mais tarde viria a tornar-se uma marca do modernismo urbano”⁵⁰. Neste edifício podemos identificar influência do Michaelerplatz de Adolf Loos, construído apenas um ano antes e do Artaria de Max Fabiani⁵¹, ambos os edifícios com a mesma distribuição programática e o depuramento que começou ganhar força nesta altura.

Ao mesmo tempo que a sua obra mais emblemática estava a ser construída, também o Banco Erzsébetváros (1911-12) seguia o mesmo rumo em direção ao moderno. Ambas se destacavam pelos “seus planos cúbicos, coberturas planas e fachadas retilíneas despojadas apenas perturbadas pelos frisos horizontais nos pisos superiores”⁵². A semelhança entre ambos os edifícios é clara, verifica-se depuração a nível ornamental, sem ser um abandono completo dos motivos tradicionais húngaros. Um outro ponto idêntico, além da volumetria, da distribuição e da composição da fachada é o revestimento que, apesar de ser um material diferente, neste caso tijolo, apresenta a mesma uniformidade visual nos dois edifícios apenas pontuado por peças da mesma cor em relevo que desenham padrões folclores magiares.

O Espaço Noturno Parisiana (1907–1909), um salão de Baile de lote estreito e três pisos, representa claramente o estilo do movimento moderno, pela sua limpeza de decoração, cobertura plana e retilinearidade de desenho, cumprindo, assim, algumas das “normas” impostas, antes destas serem escritas no livro *Vers sur Architecture* de Le Corbusier, onde define os cinco pontos da arquitetura moderna. O elemento de maior destaque é da fachada quase quadrada, a sua pureza é apenas perturbada pela entrada e pelo friso superior decorado com querubins dourados em relevo, que contrastam com a estereotomia do mármore cinza. Nota-se a influência oriental na escolha dos ornamentos, além disto, a obra pode ser considerada um antecessor da Arte Deco, que viria a entrar em cena nos anos 20⁵³. A coesão desta peça arquitetónica, destacam-se, pela genialidade e harmonia que este arquiteto traz, “obra onde racionalidade e ornamento – elementos entre si inconciliáveis segunda a lógica da procura arquitetónica da primeira metade de 1900 – convivem”⁵⁴. Tal como no edifício Rózsavölgyi também é possível encontrar algumas semelhanças com a Casa Rufer (1922) ou a Tristan Tzara (1926) de Adolf Loos, porém, estas só

50 Howard, *Art nouveau : international and national styles in Europe* (1996), 120.

51 Wojciech Lesnikowski (ed.), *East European Modernism: architecture in Czechoslovakia Hungary and Poland between the wars* (London, 1996), 125.

52 Howard, *Art nouveau : international and national styles in Europe* (1996), 118.

53 Lajta Béla Virtuális Archívum, *Parisiana Nightclub, 1907–1909 Vi. Paulay Ede Utca 35*, acessado a 20/08/2020, <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1908-1909-parisiana-mulato/>

54 Marco Biraghi, “Béla Lajta e i suoi angeli. Il restauro del cabaret Parisianaa Budapest”. *Casabella* 632 (1996), 53.

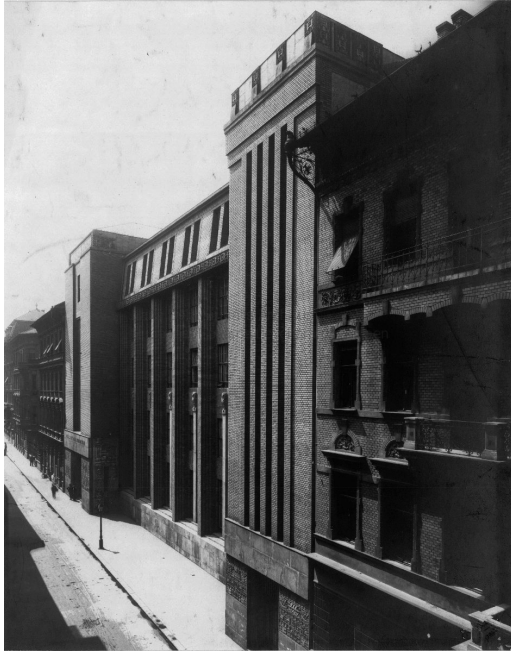


Figura 62. Escola Comercial, 1909-12

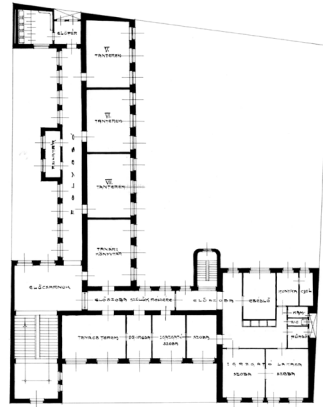


Figura 63. Planta piso térreo



Figura 64. Bloco residencial Harsányi, 1911

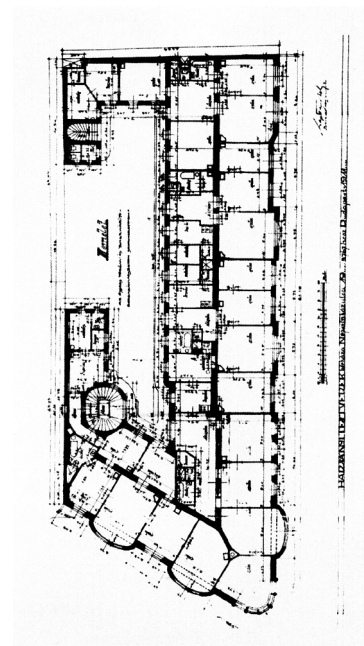


Figura 65. Planta terceiro piso

seriam construídas mais de uma década depois.

A Escola Comercial Metropolitana (1909-12, Budapeste) “é outro exemplo de hibridez, combinando os requerimentos funcionais com um simbolismo contemporâneo de comércio e uma expressão de identidade nacional numa poderosa demonstração na forma moderna do uso dos materiais”⁵⁵. A Escola corrompe com ideia tradicional arquitetónica associada a este programa, além de abandonar, por completo, o estilo usualmente adotado, sendo este o historicista clássico, afasta-se também do ideal de simetria característico dos edifícios de caráter educacional. A verticalidade foi evidenciada neste projeto através de duas torres: uma que remata a esquina da planta em L, e outra, na fachada. Os pilaretes ao longo da fachada reforçam a ideia verticalidade, ao mesmo tempo que criam um ritmo e dinamismo. Nesta obra podemos notar a presença da influência da obra de Peter Behrens, mais exatamente a Fábrica da AEG em Berlim, sendo esta uma das obras mais importante do início do movimento moderno, além do material e da forma como é feita a sua composição também é visível este paralelismo na qualidade austera da torre que invoca a imagem de indústria que o ícone de Behrens representa⁵⁶.

O bloco residencial Harsányi construído em 1911, pode ser visto como uma das obras mais avançadas em termos de modernidade dentro da obra deste arquiteto. Podemos notar semelhanças com o movimento Racionalista Italiano que só viria a surgir duas décadas depois⁵⁷. O edifício de esquina ganha plasticidade ao dobrar-se numa curva apertada devido ao lote angular em que está inserido. O edifício desenvolve-se ao longo de 5 pisos, uma das fachadas é ondulada, enquanto que a outra tem as varandas semicirculares. A circulação é feita através de uma galeria interior, a distribuição em planta funciona com os quartos e salas voltados para a rua e, viradas para o pátio situam-se as casas de banho e os quartos dos empregados⁵⁸.

Lajta é sem dúvida um dos mais importantes arquitetos daquela época, construiu tal como Lechner uma linguagem própria, um idioma visual que, apesar de ser muito mais moderno do que o seu mestre, não deixa de parte o lado nacionalista. Os elementos de cariz folclore magiar nunca são completamente abandonados, sendo estilizados ou apropriados de forma a adequarem-se ao estilo que criava. As proporções e composições equilibradas que projetava mostravam-se verdadeiramente avançadas em comparação aos seus contemporâneos Húngaros, o seu trabalho pode facilmente ser equiparável aos mais famosos e modernos arquitetos da Europa. Por certo

55 Alofsin, *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire* (2006), 199.

56 Alofsin, *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire* (2006), 199.

57 Edwin Heathcote, The Modern Architect who gave Budapest a taste of the future, *Apollo: The International Art Magazine*, May 2018.

58 Andrea Nerozzi Pákozdy, “Lechner and Lajta in Budapest”, *Domus*, Setembro 1999, 290.

que se o seu período de vida tivesse sido mais longo, teria sido um arquiteto de renome pela europa pela sua originalidade e pensamento moderno.

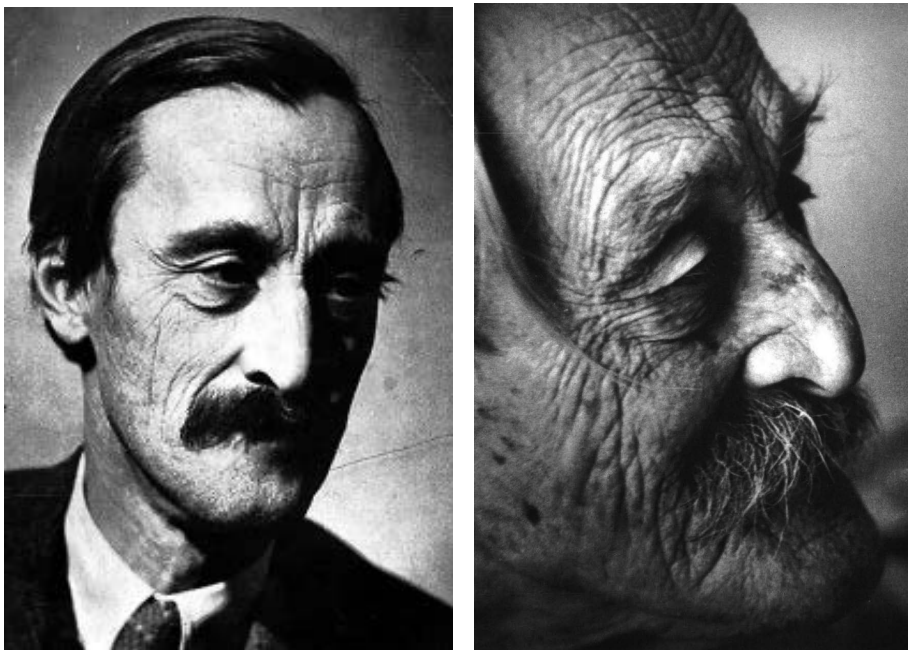


Figura 66. Károly Kós

KÁROLY KÓS

Outra peça chave para a compreensão das vanguardas do virar do século na Hungria é o escritor, etnógrafo, designer e arquiteto Károly Kós (1883-1977). Logo após se formar na Universidade Técnica de Budapeste (1902-07) recebeu uma bolsa para uma viagem pela Transilvânia encontrando assim a região que serviria de inspiração para o resto da sua vida⁵⁹. Desde muito cedo começou a documentar aprofundadamente os edifícios da região produzindo assim o manuscrito “A Arquitetura do Povo Transilvano” (Erdélyország népének építése), publicou vários estudos deste género sendo o mais famoso o “A Canção do Rei Atila” (Atila Királról Ének) e “Kalotaszeg Ancestral” (Régi Kaloszeg, 1911)⁶⁰. Conseguindo também desta forma divulgar e perpetuar o conhecimento construtivo, a linguagem visual e os motivos ornamentais para fora daquela área restrita e possibilitando que outros núcleos artísticos depois usassem estes estudos para o seu trabalho adaptando a tradição a tempos mais modernos.

A forma como projetava manteve-se ao longo dos anos inspirada na arquitetura de *Arts and Crafts*, admirava William Morris voltando-se para a sua ideologia e forma de construir. Em relação aos mestres da arquitetura húngara afastou-se da linguagem visual de Lechner apreciando mais o trabalho de Lajta⁶¹. O seu foco principal era o da tradição vernacular transilvana, conservando no seu traçado os telhados íngremes em madeira, zimbórios cónicos⁶², gabletes de construção em madeira, simplicidade ornamental, tudo características das igrejas da zona e, ainda adicionando, toda a imagética de motivos folclores húngaros. Acreditava que o novo estilo nacional deveria ser construído a partir da fusão da arte folclore proveniente da Transilvânia, o estado mais puro das manifestações artísticas magiares e da base desta, a arte Medieval.

Dentro das sua vasta obra, uma das primeiras de grande impacto foi a Igreja Católica em Zebegény (1906-10), onde aplicou o resultado desta combinação de estilos que construiriam a traçado característico das suas obras. Verifica-se aqui a junção do Romantismo Nacional Finlandês, podendo até fazer a comparação direta com a Catedral em Tampere na Finlândia de Lars Sonck⁶³, criando ainda a simbiose com os princípios volumétricos utilizados nas edificações religiosas de Székely. Esta zona, tal como Kalotaszeg, era uma área transilvana onde os artistas se deslocavam com o intuito de encontrar a forma mais pura de arte magiar. A obra foi feita em colaboração com Bela Janszky (1884-1945) o interior é revestido a vitrais desenhados por Kós e

59 Michael Jacobs, *Budapest: a cultural Guide*, (Inglaterra, 1998), 74.

60 Paul Stirton, ““The Stones of Venice” to “The Stones of Transylvania”: Karoly Kos, Ruskin and the English Arts & Crafts Tradition” em *Britain and Hungary: Contacts in Architecture, Design, Art and Theory*, Vol. 3, (Budapest, 2005), 168-169.

61 Dániel Veress, *Searching for Styles of National Architecture in Habsburg Central Europe* (2013), 26.

62 Michael Jacobs, *Budapest: a cultural Guide* (1998), 74.

63 Antony Gali, “Kós in Budapest and Transylvania”, *Domus* 804, Maio 1998, 117.



Figura 67. Igreja Católica Zebegény, 1910

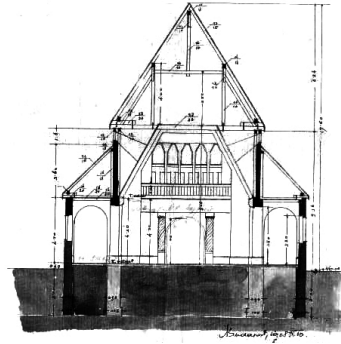


Figura 68. Corte



Figura 69. Casa do arquiteto, 1910

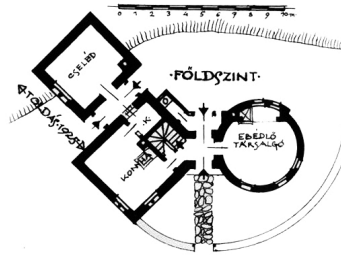


Figura 70. Planta



Figura 71. Escola e Creche Városmajor de Károly Kós, 1910

murais de Kriesch. A igreja apresenta corte basilical com a cobertura de madeira de duas águas íngremes, este perfil é transportado para a fachada assimétrica que é remata por uma torre.

Em 1910, projeta a própria casa conhecida como Vájuvar ou Castelo do Corvo, a simplicidade de formas geométricas, desenha a planta despojada de elementos desnecessários, completamente funcional e racional, claramente moderna. “A relação entre as formas geométricas minimais é o manifesto mais claro do arquiteto de uma linguagem contemporânea e regional de forma arquitetónica derivada de um estudo intenso da tectónica da arquitetura vernacular e medieval da região”⁶⁴. A habitação de alvenaria e com a cobertura cónica no volume circular inserem-se perfeitamente na paisagem de natural de Kalotaszeg. Kós ao descrever este seu projeto resume-nos o que o caracteriza através da “unidade e a qualidade encerrada da planta baixa, da simples grandeza considerando a sua arquitetura, da depuração de quase toda a decoração, da amplificação de elementos estruturais, e da monumentalidade que advém das proporções das superfícies e janelas”⁶⁵.

No mesmo ano, o arquiteto em conjunto com Dénes Györgyi projetam a Escola e Creche Városmajor este complexo incluía três edifícios, um para cada programa atrás mencionado, acrescentando ainda um residencial, para os professores. “A escola conecta a área do parque e uma zona residencial com um tecido urbano denso habitacional de vários pisos. Os pavilhões... ao mesmo tempo que aumentam de escala, permanecem interconectados por corredores cobertos. A separação dos elementos componentes permite movimento pelo local e mantém a relação entre a rua e o parque”⁶⁶. A volumetria do edifício mantém a normativa usual do arquiteto de cobertura vertiginosa de duas águas que formam os gablete nas fachadas, neste caso ainda acrescentando mansardas com o mesmo carácter transilvano, isto, no edifício de maior dimensão, o das habitações. A materialidade também segue os mesmos padrões, com a única exceção de que o embasamento em pedra sobe para criar o pórtico triangular apontando a entrada.

Em colaboração com Dezső Zrumeckzy participaram na construção do complexo de 16 pavilhões do Zoo de Budapeste (1908-13). O intuito dos arquitetos foi desenhar o espaço de modo a mimetizar as sensações de quando se vagueia pelo campo da Transilvânia. Modelaram o terreno de forma a parecer natural com penhascos, montes, um lago e um castelo em ruínas⁶⁷. Em vez de utilizarem as típicas jaulas projetaram os pavilhões dando-lhes o carácter típico das construções transilvanas com telhados íngremes e de madeira. Um destes, claramente inspirado

64 Antony Gali, “Kós in Budapest and Transylvania”, *Domus* 804, Maio 1998, 118.

65 Mónika Pilkhoffer, “The Characteristics of Mountain Architecture in the Austro-Hungarian Monarchy” em *Bohemian Historical Review*, (Hamburg, 2012), 39.

66 Antony Gali, “Kós in Budapest and Transylvania”, *Domus* 804, Maio 1998, 119.

67 Amber Winick, “Lessons from Objects: Designing a Modern Hungarian Childhood 1890-1950.” *Hungarian Cultural Studies*, Volume 8 (2015) 84.

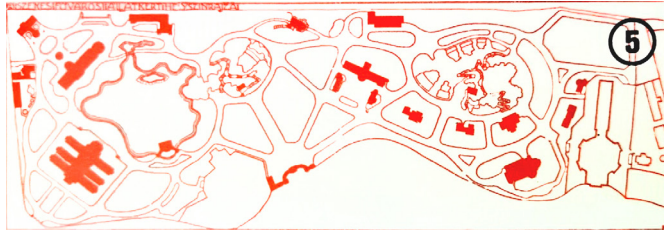


Figura 72. Planta do Zoo de Budapeste, 1913

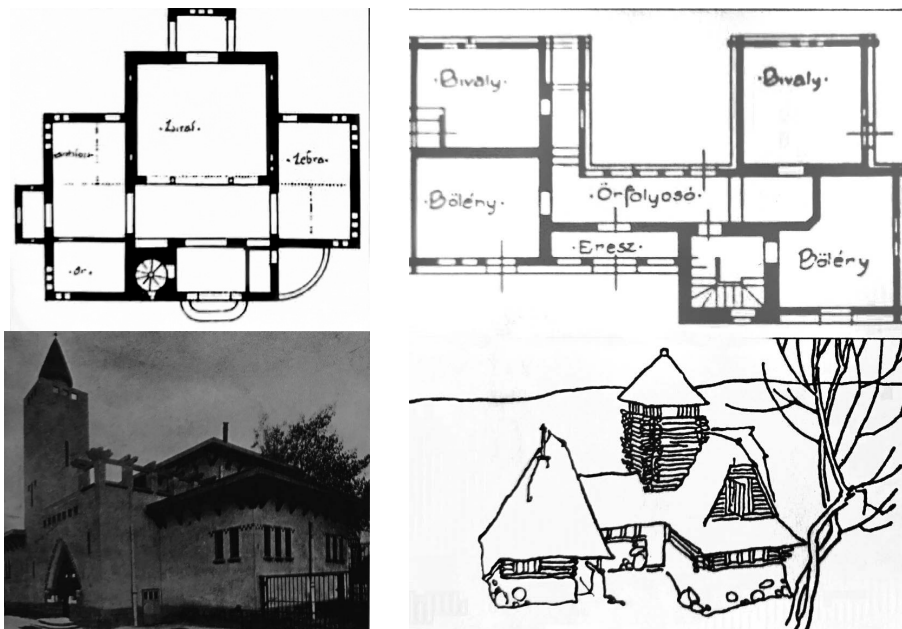


Figura 73. Pavilhão das Girafas e Pavilhão dos Bisontes

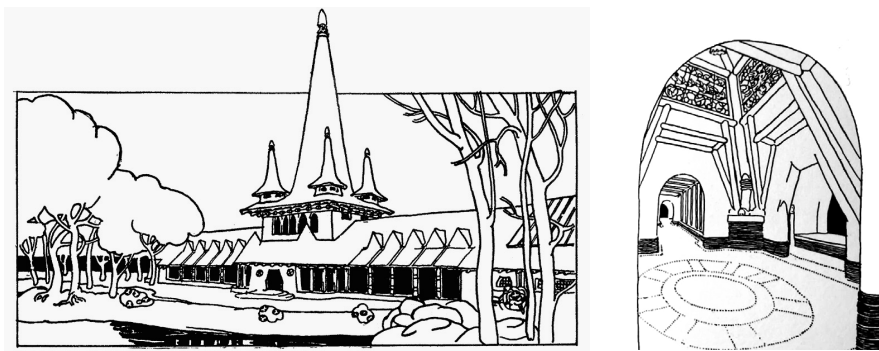


Figura 74. Pavilhão das Aves do Zoo de Budapeste, 1913

nas igrejas daquela zona foi o Pavilhão da Aves, sendo o com o maior destaque devido à torre de cobertura piramidal vertiginosa, esta estrutura em madeira foi ainda decorada com vitrais coloridos com motivos animais.

Outro pavilhão relevante pela sua proximidade com o movimento moderno em termos de volumetria, foi o Pavilhão da Girafas, o edifício cúbico de planta racional, apresentava cobertura plana e uma torre paralelepípedica, o tratamento da fachada foi desenhado alusivamente às construções vernaculares africanas.

Uma das suas obras mais importantes foi a participação no projeto do distrito urbano Wekerle(1909-26), o conjunto habitacional, ganhou este nome devido a Sándor Wekerle, primeiro-ministro que incentivou a obra. O projeto respondeu à necessidade crescente de habitação em Budapeste. Pois, as classes mais baixas e operárias reclamavam melhores condições, problema que foi respondido com 11 500 m² de reforma urbana num conjunto de espaços verdes, infraestruturas e habitação social que sobreviveu até aos dias de hoje. Este distrito encaixase nos modelos de Ebenezer Howard de Cidade Jardim. Esta tipologia urbana descrita “como uma alternativa à metrópole, que tem instituições modernas, mas é ruidosa e insalubre, e à aldeia que está próxima da natureza mas atrasada e subdesenvolvida. Ele [Howard] acreditava que isto poderia ser implementado numa base cooperativa, através de um financiamento sem especulação”⁶⁸.

O complexo desenvolve-se a partir da praça quadrangular (Karoly Kós Tér), esta funciona como núcleo central da cidade radial. A partir desta planta quadrangular originam dos vértices e dos pontos médios as avenidas principais, a malha ortogonal roda dentro do primeiro anel retangular criando assim dinamismo. O engenheiro Chefe Ottmár Győri, responsável pelo planeamento urbano, tornou 80% do espaço verde, de permanência e de circulação, com árvores em todas as ruas e dentro dos quarteirões⁶⁹. O concurso para os projetos dos múltiplos edifícios contou com vários arquitetos, porém, os que planearam mais tipos diferentes de edifícios foram Róbert Fleischl e Anta Palóczy, o trabalho de todas estas pessoas fez um total de mais de 40 tipos de edificado e plantas diferentes⁷⁰.

Apesar da diversidade que podia ter surgido devido à quantidade de pessoas envolvidas não se perde de todo a coerência no traçado. Isto porque: primeiro, a cêrcea do construído não ultrapassa os três pisos, mantendo esta dimensão como frente das ruas mais importantes e a

68 Lukasz Stanek, Ákos Moravánszky, Christian Schmid (ed.), *Urban Revolution Now: Henri Lefebvre in Social Research and Architecture* (Inglaterra, 2014), 213.

69 László Gyula, *Wekerle: Állami Munkástelep Monográfiája*, Budapest A “Hangya” Ázinyomdájának Nyomása 1926.

70 *Ibid.*

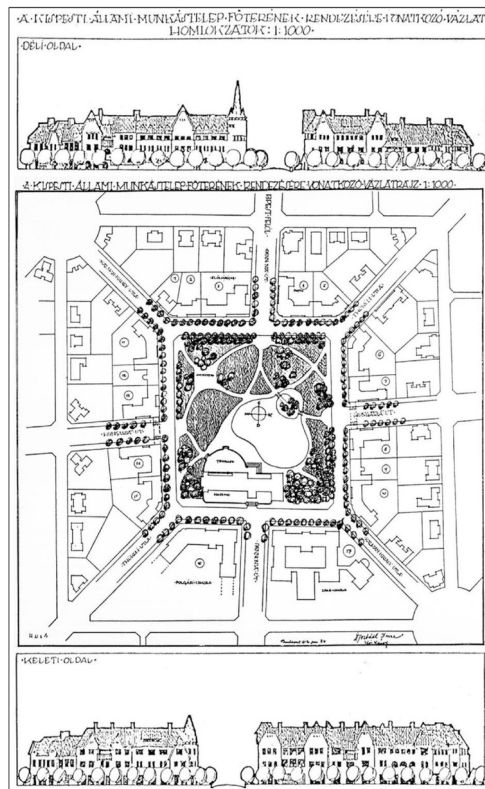


Figura 75. Plano de Wekerle, 1909-26



Figura 76. Habitações de Károly Kós na Praça de Wekerle, 1912



Figura 77. Gravura das Habitações de Károly Kós na Praça de Wekerle, 1912

restante maioria acabam por ser de um ou dois pisos sempre implantados no meio de quarteirões com uma grande percentagem verde. Segundo, o estilo medieval transilvano é transversal, os gabletes incorporados na cobertura habitável extremamente inclinada, as aberturas de formatos diferentes, muitas vezes em arco apontado, e apenas onde são necessárias, desenhando assim fachadas assimétricas, tudo características reminiscentes à época medieval. Por último, a materialidade apresenta-se transversal ao distrito com reboco e cobertura em telha, alguns dos edifícios mais relevantes apresentavam embasamento em pedra e ocasionalmente pormenores em madeira. Por estes motivos, a paisagem urbana completamente distinta do resto da cidade apresenta-se com o carácter medieval transilvano das cidades Cluj e Sibiu.

O distrito contém aproximadamente 4500 fogos, igrejas, creches, escolas, polícia e zonas verdes conseguindo, assim, com esta quantidade de programas diferentes, funcionar como um distrito independente, como uma pequena cidade autónoma. O planeamento desta área foi feito com o intuito de proporcionar um estilo de vida semelhante ao dos campos da Transilvânia, preservando os valores tradicionais e afastando-se assim dos pecados e da pressa da metrópole⁷¹.

Em relação ao interior das habitações, a qualidade de vida neste distrito seria muito superior ao considerado normal, a 6 quilómetros de distância, em Budapeste, neste excerto podemos ter uma noção das *guidelines* utilizadas para estruturar as habitações sociais:

“A disposição e distribuição interna dos apartamentos dos trabalhadores em cada habitação foi feita, com atenção ao conforto e interesses de saúde dos ocupantes; por esta razão, cada apartamento tem uma entrada separada, de preferência num lado diferente do edifício. Normalmente um pequeno hall abre-se para a sala de estar de um lado e para a cozinha do outro... em apartamentos de dois quartos a área é de 46 metros quadrados, em apartamentos de três quartos 62 metros quadrados(...) A cozinha e a despensa de ambos os tipos têm a mesma área de 8 e 4,5-5 metros quadrados, respetivamente, a área restante vai então para o hall, o hall e a casa de banho. A altura dos quartos em cada apartamento de operários é de 2,90 metros, de modo que numa habitação de dois quartos há cerca de 16 metros cúbicos de espaço para cada pessoa numa família de cinco, e numa casa de três quartos há 25 metros cúbicos de espaço. Do ponto de vista da saúde, esta é uma situação muito favorável, considerando que o regulamento habitacional da capital estabelece um mínimo de 10 metros cúbicos de espaço aéreo por pessoa, a fim de evitar a sobrelotação”⁷².

Kós desenhou a praça central e duas das habitações, no.2 e 3, nunca chegando a ver o que

71 Grace Brockington (ed.), *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle*, (Switzerland, 2009),121.

72 László Gyula, Wekerle: Állami Munkástelep Monográfiája, Budapest A “Hangya” Ázinyomdájának Nyomása 1926.



Figura 78. Edifícios na Praça Károly Kós em Wekerle

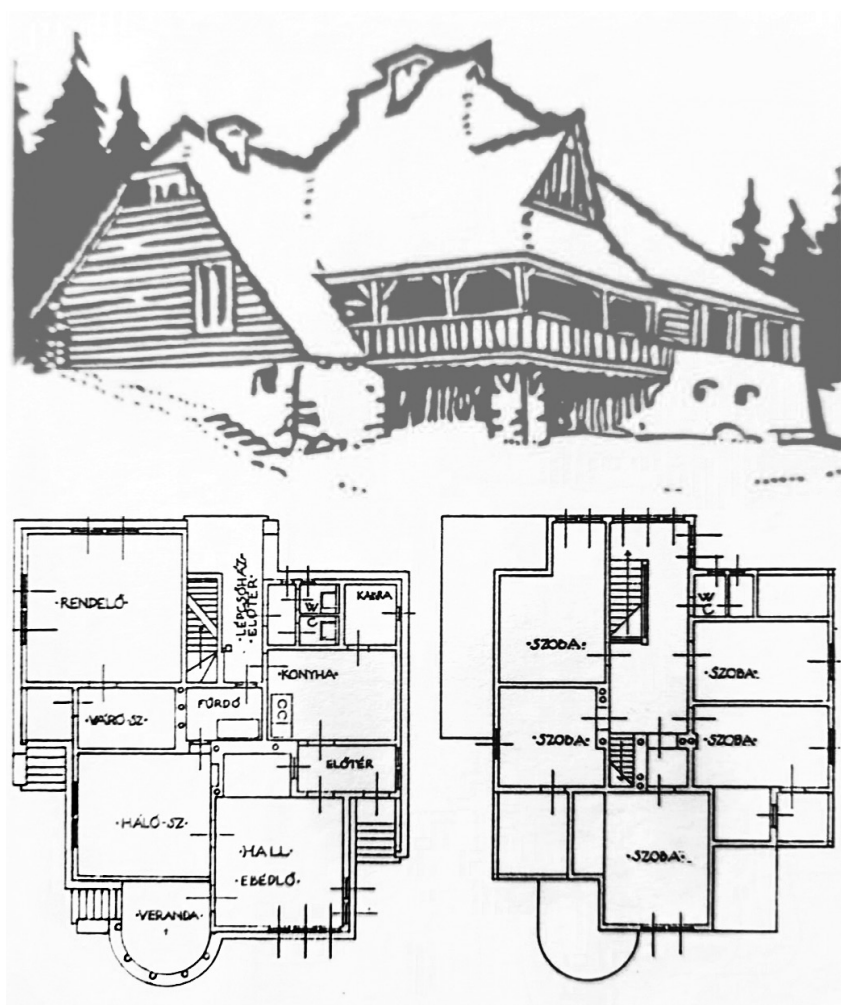


Figura 79 Sanatório, 1932

tinha projetado. Em relação ao traçado urbano, devido à vasta dimensão da praça, os edifícios que a circundam ganham uma medida que se coaduna com o espaço de permanência, formando pela ligação dos componentes urbanos uma parede muralhando o parque. Este edificado de quatro pisos segue o mesmo conceito do restante, empregando uma maior imponência, mais ornamentação com a utilização de elementos em madeira escura que contrastam com o branco da parede e o embasamento em pedra cinza clara.

Ao contrário dos dois últimos arquitetos em estudo este não tinha a mesma visão política que Lechner e os seus seguidores, que promoviam o liberalismo e optavam por um ponto de vista moderno, este autor afirmava exatamente o contrário, sendo não liberal e anti metrópole⁷³. Constatando-se esta a última oposição pela ausência de trabalhos em território citadino. Kós acreditava não na amálgama de etnias que haviam dado origem à linguagem de forma que Lechner tinha desenvolvido, porém a sua abordagem mais focada, onde prevalece o amor à pátria, e a ênfase na arquitetura medieval.

Depois da Primeira Guerra Mundial, o território da Hungria diminuiu para um terço perdendo o seu coração cultural, a Transilvânia, que passou a fazer parte da Roménia. Kós decidiu permanecer no local onde sentia que pertencia, por este motivo deixou de construir na Hungria mas continuou a advogar pelos artistas da sua nação criando em 1924 a Corporação de Belas Artes da Transilvânia.

Após o Tratado de Trianon, Kós passa a deixar a sua marca na Roménia, continuando com o mesmo tipo de traçado arquitetónico sempre fundamentando o seu trabalho no folclore Transilvano. Dentro do largo repertório de edifícios, podemos referir obras como a Villa Csulak (1924), Escola Feminina Calvinista (1926), o Centro Cultural do País (1927-29), uma Igreja Calvinista (1948), Galeria de Arte de Kolozsváralém (1944), entre outras obras. Em 1932, finaliza o Sanatório, destruído em 1989 pelo fogo que dizimou a construção em troncos, implementou o edifício no sopé da montanha pintando a imagem idílica e pitoresca⁷⁴ que era complementada pela materialidade e volumetria das suas criações, este último exemplo serve só para documentar que mesmo com o passar do tempo, a direção que escolhia era sempre a mesma.

Além da obra edificada, o núcleo central do seu trabalho foi a escrita e respetiva ilustração, e, todo o processo de impressão. O passar dos anos não fez com que abrandasse a sua dedicação pois, a sua última publicação foi aos 90 anos A Crónica de Kalotaszeg, um dos seus mais importantes trabalhos. O legado deste arquiteto não teve só impacto quando as obras foram construídas, mas

73 András Ferkai, National identity in Hungarian architecture and the shaping of Budapest (Bloomington symposium Mapping the Nation: Shaping Space and Identity in Hungary and in East Central Europe in 2010), 4.

74 Anthony Gali, "Kós in Budapest and Transylvania", *Domus* 804, maio 1998, 118.

50 anos depois serviu de referência principal para a criação e desenvolvimento do movimento orgânico Húngaro da década de 90.



Figura 80. Interior do Museu das Artes Aplicadas de Lechner , Budapeste 1893-96



Figura 81. Interior da Caixa Económica de Otto Wagner, Viena, 1904-06

ANÁLISE COMPARATIVA

Agora, debruçando-nos sobre a temática do estilo: os três arquitetos apresentavam o mesmo propósito comum, o ideal de estilo característico do povo húngaro sempre este no pensamento dos arquitetos em causa. Lechner foi em quem este tema teve mais impacto, a necessidade e procura foram uma constante durante toda a sua vida, por uma linguagem de forma que se traduzisse finalmente no nacionalismo magiar. Esta personagem foi a primeira a deixar esta marca e quem pôs efetivamente a primeira pedra na procura de um estilo que se distanciasse dos ocidentais sem imitar outros demais. Este arquiteto construiu todo o seu percurso em torno desta intenção, de criar o estilo que revolucionaria e deixaria o historicismo para trás. Desenvolveu também o manifesto “Não existe uma linguagem de forma húngara mas existirá” que evidenciou e pôs por escrito a sua vontade que já se manifestava há várias décadas.

Em relação ao estilo que este mestre incentivou e para o qual criou as bases, anteriormente analisado, podemos resumi-lo numa linguagem de forma húngara apoiada nos alicerces do Romantismo Nacionalista. Esta vertente Lechneriana inicialmente contaminada com laivos da arquitetura francesa contemporânea, tem também a influência na ornamentação de origem indiana e persa, mas, maioritariamente, nos desenhos folclores dos escritos etnográficos de Huszka. Tudo isto, decorado profusamente pelos produtos da Fábrica Zsolnay, com fachadas e telhados icónicos revestidos pelo cerâmico colorido e pontuado por peças escultóricas com referências da mitologia magiar.

Antes de o relacionar com os outros casos de estudo, nos quais as obras são edificadas posteriormente às suas, é necessário articulá-lo com o arquiteto com quem mais se identificava Otto Wagner, era uma referência clara na construção do mundo visual que Lechner pretendia alcançar. A comparação obras que tornam este paralelismo evidente são o Museu de Artes Aplicadas em Budapeste (1893-96) e a Caixa Económica de Viena (1904-06), a similaridade é notável, na arquitetura interior e nos espaços de receção que representam o coração do projeto. Ambos de carácter amplo e luminoso, devido à cobertura em ferro e vidro. Os dois espaços são quase totalmente brancos, fortalecendo o conceito, neste caso visual, da ideia de grandeza e de pureza.

William Curtis descreve o abandono do cariz ondulante da arte nova no edifício Vienense, como sendo “um mundo em que uma racionalidade de porcas e parafusos e uma ordem estável e dignificada substituíram os tendrilhos dinâmicos e os efeitos curvilíneos”⁷⁵. Enquanto que no Museu de Budapeste, o traçado moderno, se encontra mais subtil, isto, por ser contaminado

⁷⁵ Curtis, *Modern architecture since 1900*, (1996), 33.

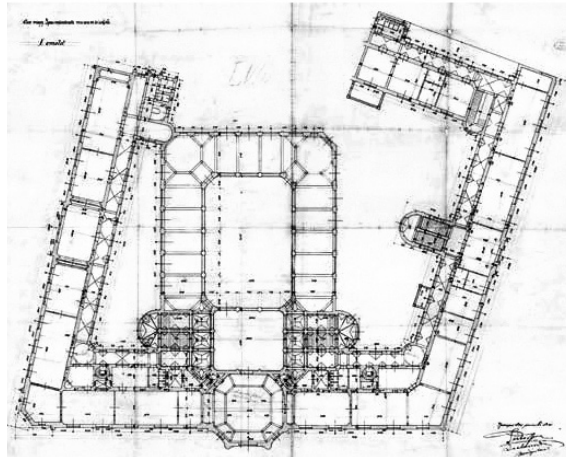


Figura 82. Planta do Museu das Artes Aplicadas de Lechner , Budapeste 1893-96

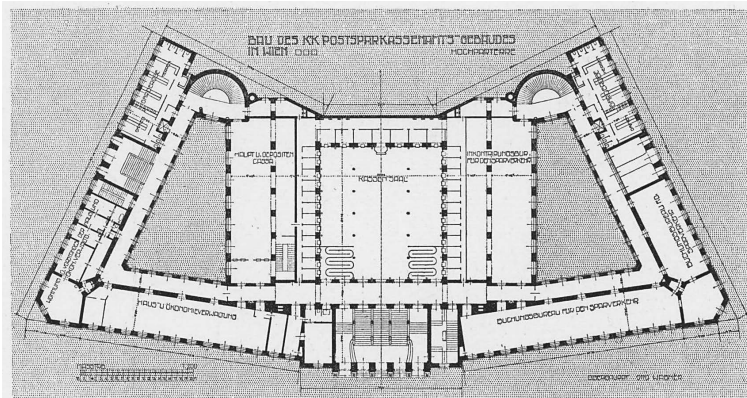


Figura 83. Planta do Caixa Económica de Otto Wagner, Viena, 1904-06



Figura 84. Interior do Museu das Artes Aplicadas de Lechner , Budapeste 1893-96

pela linguagem “indiana e persa”⁷⁶, maioritariamente na decoração, esta influência verifica-se nos arcos que formam as arcadas circundantes do átrio. Apesar de branco e depurado para as referências orientais, estes motivos ondulantes dissimulam-se pelas restantes áreas, concedendo uma coesão que estranhamente é disassociada pela pureza aliada a um modernismo de transição, algo entre a arte nova caíada de branco e o proto movimento moderno.

A planta trapezoidal de Wagner acaba por seguir os mesmos fundamentos da de Lechner que se desenvolve ao longo de galerias. Ambas acomodam o formato do lote, através da frente de rua que se adapta ao envolvente contudo assim é lhes proporcionado um carácter imponente pela sua monumentalidade, isto no sentido de qualidade de proporções, não a ideia de edificado fora da escala humana, que é construído com o intuito de fazer o homem sentir-se pequeno. Continuando no tópico da monumentalidade, outro aspeto que faz com que estes edifícios sejam marcantes na cidade em que vivem é a apropriação inovadora do material, do desenho de fachada e da imponência da volumetria. Todos estes pontos marcam dois dos edifícios que determinam o cariz revolucionário de transição desta época.

Apesar de Wagner ser visto como o homem a seguir em Budapeste este não partilhava do mesmo espírito que se voltava para as tendências nacionalistas. Um exemplo do momento em que a sociedade erudita húngara se apercebe da divergência de pensamento dentro das duas capitais do Império foi quando Otto Wagner escreve uma carta à revista mais relevante do contexto húngaro, exatamente sobre o assunto do nacionalismo na arquitetura. Em tal documento, impresso no periódico *Vállalkozók Lapja*, fala em nome dos arquitetos austríacos e após descredibilizar esta ramificação, levanta a questão mais importante sobre o nacionalismo:

“Pode uma forma de expressão artística nacional, um estilo nacional, evoluir? (...) Quando se fala de empreendimentos artísticos nacionais, são consideradas principalmente as cidades como centros culturais. O estilo de um estado cultural, e portanto o estilo da sua capital, depende do seu clima, dos materiais de construção disponíveis (...), dos seus valores básicos, do estilo de vida da população urbana, da autoridade governamental e do bem-estar social, que são naturalmente expressos de uma forma característica nas cidades, e finalmente das capacidades artísticas prevalecentes nas metrópoles”⁷⁷.

⁷⁶ Sisa, *Lechner a creative genius* (2014),19.

⁷⁷ Gábor György Papp, “Can There Be Such a Thing as National Style? Otto Wagner and National Architecture in Hungary” em *Acta Historiae Artium*, Tomus 59, (2018), 286.

Citação original: *Can a national artistic form of expression, a national style, evolve? (...) When talking about national artistic endeavours, primarily cities as cultural centres are considered. The style of a cultural state, and thus the style of its capital city, depends on its climate, the available (...) building materials, its basic values, the lifestyle of the urban population, the government authority and social welfare, which are naturally expressed in a characteristic way in cities, and finally on the artistic abilities prevailing in the metropolises.*



Figura 85. Quartel de Bombeiros de Béla Lajta, 1903-04

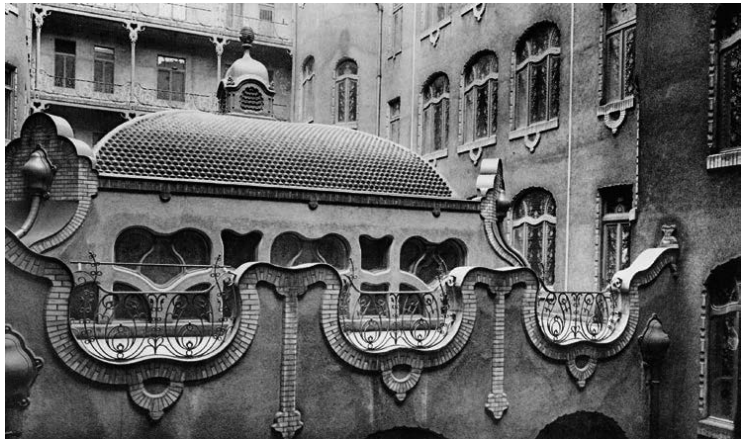


Figura 86. Pátio Interior do Museu das Artes Aplicadas de Lechner , Budapeste 1893-96



Figura 87. Casa Dezso Malonay,
Béla Lajta, 1905-06



Figura 88. Escola e Creche de
Károly Kós, 1910

Ou seja as intenções que Lechner tinha sedimentado neste sentido, eram, na perspectiva de Wagner apenas aspetos de diminuta relevância, quando que para o arquiteto húngaro, estes elementos eram o que criavam a diversidade de materiais, texturas e cores com que ornamentava os seus edifícios.

Béla Lajta apoia-se nos mesmos princípios estilísticos do seu mestre, durante um breve período da sua carreira, porém, quando sai da caixa Lechneriana expande-se para uma serie de opções que parecem feitas décadas depois, por exprimirem as volumetrias e composições de fachada que viriam a ser desenvolvidas vários anos depois.

Os conceitos das vertentes utilizadas por Lajta podem ser fragmentados em vários momentos. Após a sua fase Lechneriana, foca-se numa materialização edificatória fundamentada no vernacular transilvano com os aspetos medievais que desta derivam. Mais tarde, a sua linguagem torna-se mais próxima do movimento moderno, isto, a partir dos anos 10. Neste período, ergue a sua obra mais famosa o Edifício Rózsavölgyi (1911-12). Dentro da mesma temática de início do movimento moderno, projeta de forma futurista, com exemplos, como o Cabaret Parisiana que remete para valores arquitetónicos que estariam em voga nos anos seguintes. Já nos últimos instantes da sua carreira, no bloco residencial Harsányi, desenvolve algo muito próximo do futurismo de Sant'Élia isto 30 anos antes desse momento histórico.

Faremos uma análise comparativa das fases de Lajta com os arquitetos contemporâneos que mais se aproximam das suas linguagens. O seu período introdutório logo após a saída do Atelier de Lechner pouco evoluiu sobre o seu mestre, tendo obras que poderiam tanto ser de um como de outro, a relevância desta comparação é pouca devido às irrisórias diferenças entre o trabalho de ambos. Exemplos disto são o Quartel de Bombeiros de Zenta e no mesmo local a Casa Eslava (1903-04), onde a utilização da cor na fachada e o seu traçado ondulante reforçam esta l

Relativamente à sua primeira fase autónoma, a que inclui os edifícios direcionados para a comunidade Judaica de Peste, como o Instituto para os Cegos, a Casa de Caridade do Chevra Kadisha (1906-1911, Budapeste) e a Casa para os Pobres Judeus (1907-11), o paralelismo com a obra de Kós é facilmente identificável. A arquitetura deste conjunto de obras é influenciada pelas volumetrias, composições de fachada e materialidades do *Arts and Crafts* Britânico, especificamente para o atelier onde trabalhou de Baillie Scott. Isto, associado com os métodos construtivos tradicionais transilvanos e alguma desta estereotomia. Kós também seguia estas referências, sem esquecer que ambos se deixavam contaminar pela ramificação finlandesa do Romantismo Nacionalista. Tendo as mesmas influências vernaculares as obras acabam por se

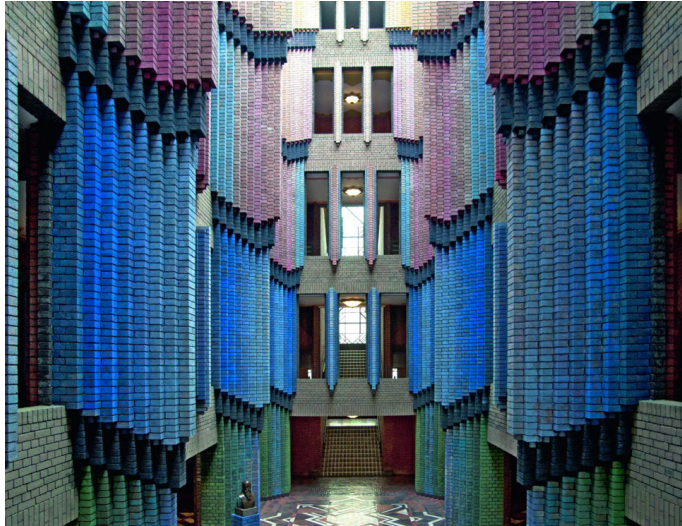


Figura 89. Interior do Hall da AEG de Peter Behrens, Berlin, 1910



Figura 90. Escola Comercial de Béla Lajta, 1909-12

cruzar em termos de espírito folclore rural. Apesar de isto transparecer para o caráter visual das obras, as materialidades variam tendo em conta que Kós optava muitas vezes pelos embasamentos de pedra, coisa que Lajta transportava para a parede inteira. No que se refere aos telhados íngremes de construção de madeira e telha de Károly, Lajta direcionava-se para o cariz geral, mantendo o formato dos gabletes e disposição da fachada. Contudo, mantinha algumas das volumetrias do mesmo âmbito sem o cariz vertiginoso de Kós, no entanto, a materialidade voltava-se mais para o tijolo à vista, abundantemente utilizado pela vertente Inglesa. Na Habitação de Dezső Malonyay (1905-06) podemos verificar as mesmas volumetrias a construção angular, que se reflete na ligação do plano vertical com a cobertura em construção de madeira, este tipo de construção é o mais presente nos volumes erigidos por Kós.

Antes de nos voltarmos para a fase mais *avant-garde* Lajtiana, seria imprescindível referir outra relação significativa no seu percurso arquitetónico, a com o modernismo de Peter Behrens. Uma das obras que mais se aproxima ao estilo do arquiteto alemão é a Escola Comercial em Vásútca, ambas as obras se destacam pela massividade, limpeza de traçado, pureza na ornamentação e a aproximação do tratamento da fachada de ambos os casos com do complexo da Fábrica AEG (1910). Na nossa perspetiva as semelhanças não se prendem tanto com o exterior, mas podemos visualizar o caráter incrível de planos e perpendicularidades do Átrio Dome da Fabrica com a materialidade e solidez que Lajta emprega no exterior dos seus edifícios. Mais importante do que os aspetos físicos que ligam estes dois arquitetos do início do movimento moderno, está o conceito de nova monumentalidade que é atingida por ambos.

*“A arte monumental”, escreve Behrens, “é a expressão mais elevada e mais importante da cultura de uma época; encontra naturalmente a sua expressão no lugar que para um povo é colocado ao mais alto nível, que ele agarra da forma mais profunda e do qual extrai os seus impulsos (...) O monumental não reside em caso algum na grandeza espacial. Obras de arte de dimensões não precisamente grandes podem ser monumentais, podem fazer um efeito de grandeza considerável(...) a grandeza monumental atua com meios que nos atinge mais profundamente. O seu segredo é a proporcionalidade, a conformidade com as leis expressas nas relações arquitetónicas”.*⁷⁸

78 Marco Biraghi, “Béla Lajta e suoi angeli”, *Casabella* 60 (March 1996), 55.

Citação original: “L’arte monumentale – scrive Behrens – è la massima e precipua espressione della cultura di un’epoca; essa trova naturalmente la sua espressione nel luogo che per un popolo è collocato al livello più alto, che esse coglie nella maniera più profonda e dal quale esso trae i suoi impulsi (...) Il monumentale non risiede in nessun caso nella grandezza spaziale. Opere d’arte di dimensioni non precisamente grandi possono essere monumentali, fare un effetto di notevole grandezza(...) la grandezza monumentale agisce con mezzi che ci raggiungono più profondamente. Il suo segreto è la proporzionalità, la conformità a leggi che si esprimono nei rapporti architettonici”.



Figura 91. Edifício Michaelerplatz de Adolf Loos, 1911



Figura 92 Banco de Erzsébetváros de Béla Lajta, 1911-12



Figura 93. Fachada do Edifício de Rózsavölgyi de Lajta, 1912

A segunda fase de Lajta pode ser posta noutra caixa, pouco comparável com os seus contemporâneos húngaros, visto que o seu trabalho incidia, propositadamente ou não, nas influências do início do movimento moderno, Adolf Loos, H. Gesillius, Peter Behrens, Josef Hoffmann e Jože Plečnik são exemplos de referências na sua obra⁷⁹. Pois, ao longo do processo de desenvolvimento de um estilo próprio, a sua linguagem tornou-se depurada de ornamentação, com texturas e cores que enalteciam as superfícies a partir da diversificação dos materiais, principalmente os cerâmicos Zsolnay. Desta forma criava um caráter único, tal como Loos, que através da riqueza de estereotomias e composições materiais conseguiu alcançar uma ornamentação particular e elevada, que refletia uma grandeza e opulência adequada à sua modernidade, coisa que Lajta também aplicava com naturalidade na sua estereotomia. Exemplos desta forma orgânica de elevar a arquitetura, e, com conexão visível com Loos, são Banco de Erzsébetváros(1911-12) e o Edifício de Rózsavölgyi.

Para além do aspeto da materialidade, este último projeto feito pelo arquiteto húngaro era igualmente depurado de elementos desnecessários na planta e composição volumétrica. As suas formas foram-se tornando cada vez mais modernas com o passar dos anos. Nos últimos projetos, com ênfase na Habitação Social da esquina de Népszínház (o Bloco Hársanyi) o dinamismo e ondular racional da fachada só pode ser equiparado ao trabalho dos futuristas italianos que iria ocorrer 20 anos depois. Este arquiteto completamente avançado para a época, quase futurista, só pode ser descrito como uma peça inovadora e fundamental da arquitetura, que, pelo território em que viveu e construiu foi deixado de parte, quando a sua obra e forma de projetar eram inigualáveis pelos elementos que parecem ter sido um *flashforward* de tendências que iriam ocorrer 20 e 30 anos depois.

Relativamente a Kós, as relações com as vertentes além das descritas acima são a sua relação com a arquitetura finlandesa do mesmo período de Lars Sonck (1870-1956), ambas as vertentes Romantistas Nacionalistas se voltam para o mesmo tópico: o da procura da arquitetura intocada pelo industrialismo, ocidentalismo e modernidade. As formas assemelham-se no âmbito da utilização da madeira, no qual ambos os tipos de construções eram edificados.

Uma das relações mais evidentes entre estes dois arquitetos é a Igreja Católica em Zebegény (1906-10) com a Catedral de Tampere (1902-07) de Sonck, a forma como a matéria é edificada em termos de volumetria e interiores é muito semelhante. Apesar da evidente diferença entre as escalas dos espaços religiosos, onde, a Catedral Finlandesa apresenta a dimensão e imponentia

⁷⁹ *Ibid.*, 50-59.



Figura 94. Igreja Católica em Zebegény, Károly Kós, 1906-10



Figura 95. Catedral de Tampere de Lars Sonck (1902-07)

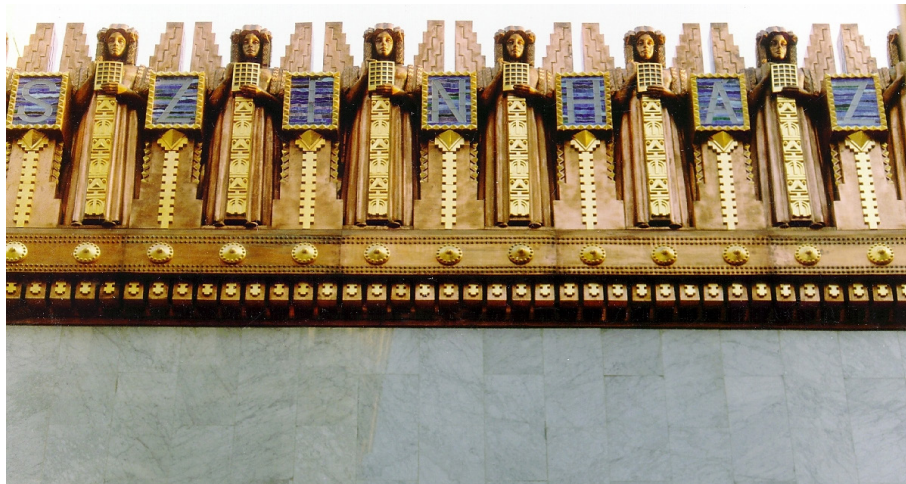


Figura 96. Cornija Cabaret Parisiana de Béla Lajta , 1909



Figura 97. Materialidade vernacular utilizada na Casa Pessoal de Kós, 1910

característica deste tipo de construção, porém a pequena Igreja de Kós parece apresentar a mesma volumetria, mais simplificada e proporcionada à sua tipologia. Outro ponto de ligação é a assimetria da fachada com a torre a marcar a presença na paisagem citadina, e a criar a imponência do mesmo lado, aliando isto à qualidade vertiginosa da composição dos telhados, que apresentam o mesmo revestimento. Na construção do espaço interior ambas têm um caráter vinculadamente medieval quase gótico, isto devido à verticalidade de ambos os edifícios.

No campo da materialidade, a relação de proximidade é mais evidente no trabalho entre Lechner e Lajta principalmente na fase primordial do seu trabalho, este paralelismo assenta nos mesmos métodos construtivos e decoração exterior ondulante de Lechner. A escolha de materiais pela parte de estes dois arquitetos também apresenta uma similaridade óbvia, Lajta usou na grande maioria dos casos os cerâmicos da Zsolnay, tal como Lechner. Mas ao invés do seu mestre este foi reduzindo o nível de ornamentação e conseqüentemente a quantidade deste material. Mas, mesmo estando mais perto da depuração do que o criador da linguagem de forma Húngara alguma vez esteve, este arquiteto não deixou de criar apontamentos e momentos de enorme relevância nas fachadas dos seus edifícios, sendo um exemplo disto claro o Cabaret Parisiana, onde o friso superior da fachada ornamentado com querubins marca o conceito de materialidade, textura e efervescência irradiante que a companhia Zsolnay dominava sem quaisquer precedentes do mesmo âmbito.

Tal como referido anteriormente, Lajta no bloco Rózsavölgyi concluído em 1912 aproxima-se da forma como Adolf Loos cria diferentes texturas no edifício Michaelerplatz (1911), abandonando a utilização de ornamentação para uma leitura mais limpa dos espaços.

Em relação à materialidade exterior utilizada por Kós, a relação não é tão clara com os seus conterrâneos, mas torna-se evidente na conexão com a Colonia de Gödöllő. Isto por fundamentarem os seus trabalhos nas mesmas raízes, na arquitetura de Kalószeg. Em Gödöllő, tal como nas construções de Kós a utilização dos métodos construtivos vernaculares da Transilvânia foi uma constante ao longo do percurso de Wigand e Kós. Destacando a utilização de pedra à vista e dos telhados de estrutura de madeira revestidos a telha. Além da inspiração que levavam para a arquitetura, acreditavam que o mimetismo do tipo de vida folclore transilvana seria a solução uma vida melhor afastada dos pecados e da agitação das cidades.

BUDAPESTE ATUAL

Após esta reflexão sobre o contexto e as causas que potenciaram o Romantismo Nacionalista Húngaro e, tentando compreender a situação presente na Hungria, torna-se evidente a relação próxima de ambos os momentos, apesar de se distanciarem uma centena de anos. Tal como no virar do século XX, quando se desencadeou o pensamento patriótico devido à quantidade de etnias que aquele território suportava, ao domínio Habsburgo e acrescentando o desenvolvimento económico e social que potenciaram a liberdade artística há muito desejada. Podemos sentir, não pelos mesmos motivos de há 100 anos, que existem vontades muito similares. A crise de 2008 veio a despoletar uma abordagem diferente na corrente política, com o regime não liberal a ganhar um poder desenfreado, o governo de Orbán implementou reformas que exponenciaram problemas sociais em vez de os abrandar. Através dos discursos de ódio e de promessas do restabelecimento da grandeza perdida e de tempos gloriosos.

O isolamento que a Hungria sente, agora a nível político, linguístico e de pensamento, só tornam propícias as circunstâncias para a formação do sistema autoritário que a cada dia ganha força à medida que a voz do povo é abafada. A censura dos *media*, a corrupção e a fraca distribuição monetária pelos setores governamentais são os pontos que levam a esta aproximação de uma ditadura.

Este tipo de regime costuma ter um grande impacto na arquitetura. A ramificação Monumentalista destacou-se na Segunda Guerra Mundial uma ferramenta para enfatizar o poder do Estado em relação ao homem comum. Geralmente este tipo de edifícios apresenta-se com dimensões desmesuradas, completamente fora da escala humana criando a sensação de pequenez; as linhas do traçado são rígidas sem ornamentações, utilizando para fundamentar as suas influências o Classicismo; e, ainda, a utilização do símbolo fascista associado ao poder é visto repetidamente, como o cunho de um momento histórico, serve, também, para marcar o pódio ou o lugar em que o Chefe de Estado fará o seu discurso.

Os exemplos mais famosos destas manifestações podem ser vistos nos países que estiveram sobre regimes ditatoriais prolongados, Rússia, Alemanha e Itália contêm os exemplos mais óbvios. Iremos apenas referir o arquiteto Albert Speer (1905-1981), o mais conhecido na construção deste tipo de edificado. Tornou-se o braço direito e arquiteto de Adolf Hitler a partir de 1931, estas duas personagens históricas colaboraram para criar as obras mais icónicas do Nazismo, incluindo os campos de concentração. Como o monumentalismo atual não é tão evidente, aparece-nos ilusoriamente mascarado pelos traçados *avant-garde* dos arquitetos mais famosos da atualidade.

Antes da análise destes conjuntos arquitetónicos é necessário compreender o panorama

atual no contexto socioeconómico do país em análise.

Em 2010, oito anos após se juntar à União Europeia, o cenário político na Hungria mudou drasticamente quando chega ao regime o novo Partido de direita nacionalista, populista, *Fidesz* com Viktor Orbán no poder. Este partido continua atualmente a governar, consolidando a cada votação o neoliberalismo autoritário. A democracia não liberal foca-se numa visão oposta à ocidentalização e ao individualismo. Durante estes mandatos, as políticas impostas foram: a renacionalização de setores, bancos e empresas; a taxação a favor da classe média, enquanto se fragiliza os estratos mais baixos, e se beneficia as corporações e grandes empresas; o foco na legislação voltada para o conceito de família em vez do apoio à igualdade de sexos, isto, sedimentado pelo regime vinculadamente religioso em vigor; a centralização e burocratização da Previdência, que contribuiu para o favorecimento das empresas privadas, piorando, por outro lado, a qualidade do Sistema de Saúde e Educacional; a promoção, fundamentada pelo não liberalismo, da polarização de etnias, géneros, religiosas, territoriais e social, fomentando problemas como a pobreza, a exclusão social, as desigualdades sociais, aumentando a quantidade sem-abrigo e de suicídios.

“A crise económica de 2008, impulsionou uma enorme crise socioeconómica e sociopolítica(...) acumulou enormes dívidas económicas, foi corroída pela corrupção política e sustentou um trabalho de mercado estagnado”¹. Orbán entra em cena após este período difícil com um discurso voltado para a religião, *anti-welfarism*, não liberalismo e nacionalismo. Novamente o sentimento patriótico é incitado como forma de pensamento após uma fase conturbada sentida pela sociedade.

Fidesz, as suas ideologias e reformas implementadas acabam por perpetuar e exponenciar alguns dos mais graves problemas da sociedade. A xenofobia e racismo são alimentados pelas políticas anti-migração, pelo ênfase dado às qualidades do povo húngaro, pela oposição aos ideais europeus. O tema da migração divide-se em vários pontos-chave, desde campos de refugiados interditos de serem verificados pelas unidades competentes europeias, crescendo isto, para uma bola de neve de leis anti-Soros² que chegam a tornar ilegal qualquer ajuda dada a refugiados.³

A censura dos *media* piora de dia para dia, de momento entre 70 a 80% da imprensa é controlada pelo estado, os poucos jornais independentes acabavam por ir perdendo a força ao

1 Noemi Lendvai-Bainton, Dorota Szelewa, “Hungary: Illiberalism and the radical reconfiguration of the welfare state”, *Governing new authoritarianism: Populism, nationalism and radical welfare reforms in Hungary and Poland*, (Bristol, 2020). 5.

2 George Soros (1930) é um multimilionário filantropo húngaro, que apoia várias causas liberais e democráticas, doando milhões neste sentido.

3 Elisabeth Zerofsky, “Viktor Orbán’s Far-Right Vision for Europe”, *The New York Times*, A letter from Hungary, January 7, 2019.



Figura 98. Plano Nacional Hauzsmann Budapeste (2019–2024)

serem comprados por privados e controlados por dentro. Isto, aliado ao isolamento linguístico magiar, resulta na privação, maioritariamente da faixa etária mais elevada, da informação e da comunicação fora das palas e do mundo ilusório que o governo retrata. A ausência de uma visão abrangente facilita a propagação do discurso do ódio, trazendo o chauvinismo para a mesa, fomentando a homofobia, xenofobia, machismo e racismo.

Durante o seu mandato, o sector da saúde piorou substancialmente, tenho retirado este Ministério, privando o setor de um representante próprio, ao mesmo tempo que retira financiamento deste campo, tornando-se o quinto pior sistema saúde da Europa, apoia desequilibradamente o desporto, com estádios desproporcionados da sua equipa de futebol⁴.

Em Março deste ano 2020, com a chegada da pandemia mundial, Orbán consegue reunir as condições necessárias para exponenciar o seu poder e facilidade em controlar as leis e os cidadãos com medidas muito rigorosas, aproximando-se cada vez mais de uma ditadura. As medidas apresentam um carácter exagerado, visto que, este não foi de todo um dos países mais afetados pelo vírus Covid-19, pelo menos de acordo com os números apresentados. Mais um foco de domínio, justificado pela histeria de massas, foi o posicionamento da polícia armada nas ruas, com o engodo de proteger a sociedade, mas apenas serve para controlar as população, servindo para impedir revoltas que destruam propriedade privada, o património e que provoquem o caos.

Para compreender as medidas específicas, relativas à pandemia, iremos considerar este excerto do *New York Times*:

“(...) a propagação de “verdades distorcidas” ou quebrar as ordens de isolamento pode ser punível com prisão; o Primeiro-Ministro pode suspender quaisquer leis existentes ou criar novas como desejar; e qualquer uma destas novas leis, desde que sejam acionadas enquanto o estado de emergência está em vigor, deverão receber a aprovação de-facto do parlamento(...) Qualquer um que publicite uma “mentira” que “obstrua ou previna a proteção adequada” da doença pode ser punido com uma pena até cinco anos. Qualquer cidadão que interfira com a “implementação do isolamento epidémico” pode ficar na prisão cinco anos e possivelmente oito se uma pessoa morrer resultado disto”⁵.

4 Patrick Kingsley and Benjamin Novak In Hungary, “Viktor Orban Showers Money on Stadiums, Less So on Hospitals”, *The New York Times*, October 26 2019.

5 Elisabeth Zerofsky, “How Viktor Orbán Used the Coronavirus to Seize More Power”, *The New York Times*, April 9 2020.

Citação original:(...) *the spread of “distorted truths” or breaking isolation orders would be punishable with prison time; the Prime Minister could suspend any existing laws or create any new ones as desired; and any of these new laws, so long as they were enacted while the emergency was in place, would receive the de-facto approval of parliament. Anyone who publicizes a “falsehood” that “obstructs or prevents successful protection” from the disease can be punished with up to five years in prison. Anyone who interferes with the “implementation of epidemiological isolation” may land in prison for five years, and possibly eight if a person dies as a result.*



Figura 82. Sede da MTESZ de Béla Pinter, 1972



Figura 83. Gabinete do Parlamento 2019, projeto original de Dezső Hüttl

Após esta contextualização no âmbito das medidas reformativas iliberais da atualidade húngara, podemos compreender melhor as escolhas governamentais a nível urbano e arquitetónico. Ao nível do património tem sido feita uma reabilitação intensa, o restauro de variadas obras com significado simbólico e histórico para a sociedade, vêm renovar a ideia de grandeza, reforçando valores nacionalistas. Um dos exemplos disto é o Plano Nacional Hauzsmann (figura 98), em vigor desde 2019 que será finalizado em 2024, este, visa restaurar toda a área dentro da muralha do Castelo Buda. O programa faseado promove a devolução da dignidade e opulência desta importante obra húngara.

Agora voltaremos-nos para uma escala mais reduzida como forma de compreender a linguagem de forma que o Estado está a apoiar. Um dos exemplos é a construção feita na Praça Kossuth, o Gabinete do Parlamento, concluído em 2019. Pretendia-se um prolongamento da linguagem do edifício adjacente e algo que fosse coeso no estilo que a praça apresenta. Com este intuito, a obra moderna da Sede da Associação Húngara das Ciências Naturais (MTESZ) de Béla Pinter⁶ foi demolida, isto, porque, segundo a conferência de Imprensa Parlamentar a 15 de Setembro de 2015, as suas laminas verticais de calcário que cortam a fachada em vidro criam uma imagem que se apresenta como “técnica e esteticamente obsoletas, além de se estar a deteriorar”⁷.

Apesar da existência de um concurso internacional de 2015, a solução com foco na uniformidade da praça baseou-se no plano de Dezső Hüllt (1870-1946) que em 1920 tinha sido requisitado para desenhar a fachada sul e completar, assim, o último quarteirão da praça que contem o Parlamento. Em 1937, metade do bloco estava construído mas com o advento da grande guerra e a falta de fundos, deixaram esta peça incompleta até em 1972. Já em 2016, o arquiteto encarregue da adaptação da fachada neoclássica com o interior corrente foi Szabad György.

A fachada é desenhada no estilo neoclássico, com embasamento, colunas e frisos ornamentados, no entanto, o interior apresenta-se como contemporâneo, incluindo os pátios dentro do edifício e o corredor subterrâneo que faz a ligação ao Parlamento. Relativamente aos métodos construtivos, também se apresentam como atuais. A estrutura é feita em betão armado com revestimento de pedra artificial pré-fabricada.

Uma outra obra patrocinada pelo Estado, na qual se segue o mesmo princípio de utilizar um projeto desenhado há mais de 100 anos atrás, é o Museu da Inovação. Este está incorporado no

6 Béla Pinter (1925-1992) construiu várias obras modernas na década de 60 e 70, incluindo o primeiro Hotel Hilton na Europa de Leste.

7 The Parliament and the Office of the Parliament, *Kossuth tér 6-8*, acedido a 30/09/2020, https://www.parlament.hu/-/kossuth-ter-6-8teltalyazat?redirect=http%3A%2F%2Fwww.parlament.hu%2Fnyitolap%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_JTZXQGDTIJON%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-2%26p_p_col_pos%3D1%26p_p_col_count%3D2



Figura 84. Museu dos Transportes após as alterações de 1966 e a extensão de 1983

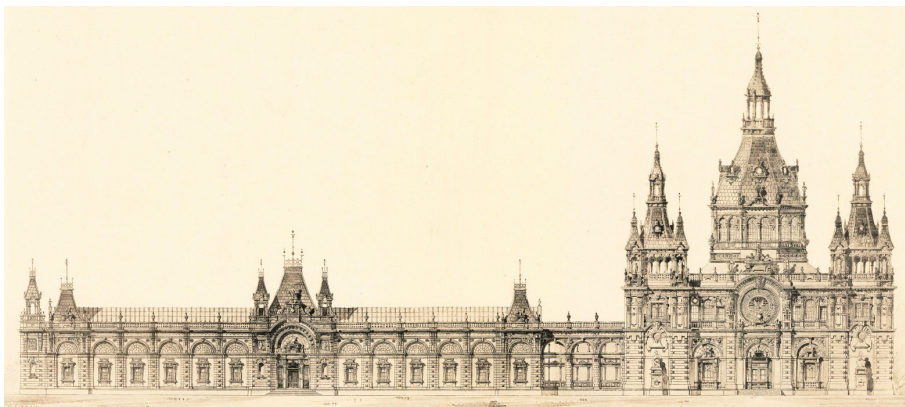


Figura 85. Museu dos Transportes desenho original de Ferenc Plaff de 1896



Figura 86. Museu da Inovação, Render do projeto em construção

Projeto Liget que procura revitalizar o Parque da Cidade (Varósliget) ao reabilitar e implementar um conjunto de museus. Este edifício em construção ocupa, agora, o lugar do antigo Museu do Transporte que foi construído num estilo Romântico por Ferenc Pfaff para as Celebrações do Milénio de 1896. Em 1944, os bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial destruíram a abóbada de grande dimensão, e o edifício só foi reerguido em 1965 com uma linguagem mais modesta do que o original, e desta vez sem abóbada, na primeira metade dos anos 80 foi necessária a criação uma extensão⁸ muito diferente do existente, de volumetria paralelepípedica quase completamente revestida a chapa metálica e com rasgos verticais a servirem de entradas de luz.

Este projeto pega nos desenhos originais de Ferenc Pfaff mantendo a volumetria e fachadas originais, apenas alterando o interior para se adaptar aos dias de hoje. A obra desenvolve-se ao longo de um corpo horizontal rematado por outro que tende para a verticalidade, isto por ser flanqueado por duas torres abobadadas, e por conter a abóbada principal que servirá de miradouro para todo o parque. A cobertura assemelha-se às de Ödön Lechner, esta é revestida com cerâmicos coloridos que formam padrões, apresenta também o caráter angular característico desta linguagem de forma. A ornamentação não se foca em motivos que criam ligações com o folclore magiar, mas sim, na aproximação com a abordagem francesa deste tipo de decoração.

A conclusão do Museu da Inovação/ Museu dos Transportes está prevista para 2022 ou 2023. Tendo em conta o nome do museu e o seu conteúdo, onde se mostrarão invenções provenientes da Hungria, mais os avanços que levaram à melhoria constante que vemos nos transportes, a escolha de copiar o passado utilizando exatamente o mesmo desenho de 1896 aparenta ser desadequada, uma apropriação temporal que no nosso momento nada tem que ver com inovação.

Este edifício historicista faz parte do Projeto Liget Budapeste que visa revitalizar o Parque da Cidade através da construção de novos museus e da reabilitação de estruturas pré-existentes, sendo o objetivo tornar o parque um distrito de Museus. O Museu da Inovação é o único construído no estilo Romântico Francês de raiz, enquanto que o Museu do Milénio antiga Casa Olof Palme foi reabilitada e irá albergar uma exposição chamada “A Idade de Ouro” que retratará o momento em que a Hungria fez parte do Império Austro-Húngaro.

Os restantes Museus que ainda estão em construção apresentam um caráter atual como o Museu da Etnografia do atelier húngaro Napur Architect, a Casa da Música Húngara, projeto de Sou Fujimoto, obra que se destaca pela cobertura ondulada perfurada que pretende

⁸ Kirandulastippek, Budapest, Museum of Transport, acedido a 28/09/2020, <https://kirandulastippek.hu/budapest/budapest-kozlekedesi-muzeum>.



Figura 87. Casa da Música Húngara de Sou Fujimoto, Render do projeto em construção



Figura 88. Nova Galeria Nacional do atelier SANAA, Render do projeto em construção

fazer reminiscência a uma onda sonora e a Nova Galeria Nacional onde os SANAA⁹ foram os vencedores do concurso, com um projeto que marcará fortemente o território pela sua dimensão e jogo de coberturas de diferentes cérceas.

O Estado está a investir em planos reformadores urbanos de grande dimensão, enquanto quaisquer reformas no campo da Saúde são completamente ignoradas. A partir de 2018, além do plano referido anteriormente foi traçado outro plano de grande volume urbano, voltado comunidade universitária, consistindo na criação de habitação que acomodará 12000 estudantes e se concentrará em instalações desportivas, incluindo uma arena com capacidade para 15000 lugares. O concurso do projeto que ocupará 135 hectares na margem Sul do Danúbio foi ganho, em 2018, pelo trabalho conjunto do atelier norueguês Snøhetta's Innsbruck com o Verkehrsingenieure Besch und Partner da Áustria.

O que o governo de Viktor Orbán pretende exaltar é a época de Ouro da Hungria, através das reconstruções historicistas e dos grandes projetos de reabilitação que estão a ser promovidos. Por outro lado, com a contratação de arquitetos estrela, que estão a desenvolver os novos ícones de Budapeste, que só pelo nome do arquiteto trará mais visitantes aos Museus. Isto é uma forma de mostrar a riqueza e poder do país enquanto, do lado inverso da moeda, assistimos à fraca distribuição monetária pelos setores, deixando fragilizados campos como a educação e a saúde.

9 Marcell Hajdu, "Liget Budapest: Spectacle, Architecture, and Right-Wing Populism" em The Avery Review, 5.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação dividiu-se em dois momentos com uma diferença de 100 anos entre eles. Na primeira fase, fez-se a análise e reflexão dos arquitetos mais importantes do período em que a Hungria fez parte do Império Austro-Húngaro, das suas obras e do que estas representavam em termos de inovação e como se adequavam à resposta de uma linguagem de forma que correspondesse ao espírito nacionalista. No segundo momento, passado na atualidade pretende-se compreender como é que o mesmo sentimento incentivado pelo Estado se reflete na arquitetura.

Uma das questões que esta primeira parte pretendia responder era se a vertente desenvolvida pelos três arquitetos em estudo se tinha resultado do sentimento identitário húngaro ou se foi a sua obra a dar a expressão material a este. Conclui-se que o surgimento do Romantismo Nacionalista se originou da vontade de um estilo próprio de uma nação que pela primeira vez na história teve as condições necessárias para desenvolver uma ramificação artística que não fosse uma imitação de outras correntes. Esta necessidade veio também de encontro ao protagonismo que o povo magiar tentava obter no meio da multiculturalidade de povos que viviam no Reino da Hungria, procuraram impor o seu lugar físico na cidade. Aliada à vontade de independência em relação à Áustria, que se fazia sentir tanto a nível político que Ödön Lechner deixou de fazer obras patrocinadas pelo estado por ser acusado do seu estilo se basear na Secessão Vienense.

Ao mesmo tempo que esta corrente arquitetónica resultou da necessidade de afirmação identitária de uma nação, deixou também a sua marca criando obras que edificaram um momento, uma vontade, uma época. Esta vertente respondeu ao sentimento nacionalista e foi capaz de tornar material a vontade de um povo. Lechner e Lajta conseguiram desenvolver esta linguagem através da incorporação da mitologia e simbologia transilvana aliada à utilização do material cerâmico da fábrica Zsolnay, que foi utilizado por tantos outros arquitetos, que acabou por se tornar um cunho da imagem magiar. Kós alcançou conceptualmente a mesma relação com a identidade magiar, mas em vez de usar os desenhos folclores para os agregar nas suas construções, este arquiteto projetava com base nas construções vernaculares típicas da Transilvânia.

Apesar de todos os esforços feitos para a construção de um estilo próprio que resumisse um local, um povo e um pensamento, este tipo de linguagem nunca poderia durar muito tempo. Devido às mudanças constantes da sociedade, à cada vez maior multiculturalidade das cidades e ao facto do ambiente urbano estar em contínua mutação nunca será viável um carácter identitário que se seja de longa duração. Após este período intenso no campo arquitetónico que, efetivamente, respondeu às intenções nacionalistas, chegou a Primeira Guerra que fez abrandar o progresso neste área e abandonar estas vontades.

A exaltação patriótica, que se traduziu para o desenvolvimento de uma nova arquitetura no virar do século XX, volta-se a sentir na Hungria do presente. Este sentimento tende a repetir-se quando o regime governamental se fundamenta em políticas que não defendem a igualdade e que promovem discursos de ódio, tal como está a acontecer na atual com o Partido não liberal de Viktor Orbán que a cada dia que passa consegue ter um maior controlo sobre a população, tendo este problema sido reforçado com as medidas impostas referentes ao Covid-19.

A questão relativa ao segundo momento pretende saber como é que o mesmo sentimento nos dias de hoje se volta para a arquitetura e que ecos é que poderemos identificar com a linguagem de forma húngara dos arquitetos que foram estudados anteriormente. O Estado está a patrocinar de momento a arquitetura em duas frentes, a primeira foca-se na aposta na reabilitação em massa dos ícones da cidade, para que o momento cristalizado em que a nação se mostrou poderosa possa ser visto na sua maior glória. A segunda foca-se no patrocínio de planos reformuladores de grandes áreas da cidade, com a construção de um nova uma zona residencial para estudantes na margem sul do Danúbio e um novo complexo de museus no Parque da Cidade.

Dentro da primeira ramificação, observamos, além da reabilitação, a demolição de edificado que foi alterado ao longo dos anos para se adaptar à sua época, para construírem neste lote as fachadas de um projeto que desenhado no início do século XX. Verificamos esta escolha com dois edifícios, o Gabinete do Parlamento onde arrasaram uma construção moderna dos anos 70 para unificar o quarteirão de caráter neoclássico, sendo o desenho da fachada de 1920. O outro é o Museu da Inovação, no qual, o projeto para o exterior é o mesmo do edifício original de 1896, neste caso, deitaram a baixo o Museu do Transporte que se apresentava num estilo limpo de floreos neoclassicistas e com uma extensão dos anos 80.

Nestes dois exemplos nota-se a ênfase na vontade de exaltar o período de desenvolvimento das três décadas anteriores à Primeira Guerra Mundial, a forma como procedem à cópia de projetos passados para no seu interior albergar planos novos com métodos construtivos atuais parece desadequada. O segundo exemplo deste procedimento aproxima-se das obras iniciais de Lechner, quando ainda não tinha desenvolvido o seu estilo com um caráter mais húngaro e se voltava para influências mais próximas do Romantismo Francês. Este tipo de linguagem ao estar a ser forçada nos dias de hoje faz-nos questionar o porquê da implementação uma obra com esta imagem completamente descontextualizado da nossa atualidade. Provavelmente para reforçar a ideia de ostentação de um período que em tempos foi vitorioso. O excerto no manifesto de 1906 de Ödön Lechner continua atual para o seu país, que, infelizmente passados tantos anos parecer repetir os mesmos erros.

“A história é um estudo importante, útil e interessante e muito se pode aprender com ela, mas reproduzi-la sem fatores éticos ou outras circunstâncias é absurdo. A história

da arquitetura é também uma parte importante da história da humanidade e é uma das menos suscetíveis de falsificação. Mas quando tentamos repetir a história arquitetônica de séculos passados, estamos a ser falso para o futuro”¹.

A vontade nacionalista transparece para a arquitetura aqui mas de forma distorcida, sem uma procura que se volte para a inovação e para uma linguagem que vá de encontro à época em que vivemos. O eco desta vontade fica apenas no ideal de nacionalismo e não no campo físico da arquitetura, pois o princípio conceptual que os poderia relacionar foi dissimulado, apenas pretendem exhibir cópias do passado, não encontrar formas de expressar a sua identidade nacional contemporânea.

Além dos edifícios o nacionalismo ganha proporções ainda maiores ao observarmos o paralelismo entre o projeto Liget e as celebrações do Milénio de 1896. Isto tornou-se evidente aquando da análise do artigo de Marcell Hadju “Liget Budapest: Spectacle, Architecture, and Right-Wing Populism” apesar de não ter esta comparação no artigo é essencial por os dois projetos lado a lado. Ambos os momentos são projetos de grande escala no mesmo local: no parque da Cidade Varosliget o maior e mais antigo parque de Budapeste.

No primeiro momento deste paralelismo abordaremos a primeira Exposição Internacional de Budapeste, as comemorações do Milénio de 1896. O programa claramente nacionalista procurou promover o povo magiar, numa afirmação da força patriótica sob os restantes grupos étnicos que viviam no território do Reino da Hungria.

O Varósliget (Parque da Cidade) foi o palco destas demonstrações nacionalistas primeiro em 1896, e agora, sob outro formato, com o desenvolvimento do Projeto Liget Budapeste, que assenta nos mesmos princípios físicos e conceptuais de uma Exposição Internacional dos nossos tempos. Com a renovação total do parque, reconstrução de edifícios históricos e construção de novos. Ambos mostram através da arquitetura e do urbanismo o poder do estado, enaltecendo agora a Idade de Ouro e o povo magiar.

No momento contemporâneo, podemos questionar, qual a intenção dos arquitetos húngaros, se pretendem caminhar novamente para uma arquitetura que os distingua e corresponda ao sentimento que o estado pretende incentivar. Apesar desta especulação carecer de um fundamento substancial, os *ateliers* mais conceituados na Hungria parecem apostar no tipo de

1 Ödön Lechner, “So far There’s Not Been an Hungarian Language of Form But There Will Be”, 1906, 17.

Citação traduzida para Inglês: *History is an important, useful and interesting study and much can be learnt from it, But to replay it without ethical factors or other circumstances is absurd. The history of architecture is also an important part of the history of the mankind and is one of the least liable to falsification. But when we try to repeat the architectural history of past centuries, we are being falso to the future.*

arquitetura contemporânea, internacional e sem quaisquer tendências que indiquem um novo nacionalismo arquitetónico.

O outro tipo de arquitetura que o Estado apoia são as grandes estruturas arquitetónicas de carácter internacional e comercial, sem qualquer aproximação com a identidade do país. Neste tipo de projeto deixa-se de parte a arquitetura do local, ficando como memória desta variedade de linguagens apenas os monumentos que sobreviveram ao tempo. Os grandes *ateliers* são contratados para fazer edifícios icónicos, gigantes em vidro muitas vezes sem sentido com a envolvente, sem qualquer relação com a materialidade mais utilizada, tal como as torres antigas continuam como marcos de poder. Milhares e milhares de metros quadrados que albergam quantidades massivas de pessoas criadas com o intuito de trabalho, ensino ou habitação que nada trazem de novo para a nossa contemporaneidade.

Este comentário final não pretende assumir um apoio referente ao estímulo da divisão arquitetónica por territórios, estas podem se contaminar e ocupar outros locais. A questão é mesmo o incentivo à diversidade e que os arquitetos se voltem novamente para a criação de um carácter próprio, seja deles mesmos, seja da sua nacionalidade, seja algo que espelha o espírito de cada um.

Se utilizamos a língua inglesa para comunicar internacionalmente, porque é que atualmente se sente a mesma obrigação na construção e remodelação das cidades. Se as pessoas não abandonam a sua língua materna estando no seu país, porque motivo se passou a fazer isto em arquitetura, se não se preservasse o património qual seria o objetivo, agora, com esta arquitetura atual igual em qualquer parte do continente de visitar cidades, como é que poderíamos identificar uma metrópole, um local. Isto não invalida que se continue fazer boa arquitetura de grande e de pequena escala, apenas parece que deixou de ser o que mais vende. A necessidade de grandiosidade e de monumentalidade fundamentada pelo Estado, que a cada mandato tem a necessidade de gravar no território que já controla volumes físicos. O domínio a todos os níveis aparece mascarado por leis e reformas urbanas que nada tem que ver com a população que os habita. Esta sociedade cada vez mais internacional, caminha para a homogeneização no consumo das artes populares, com os Estados Unidos a terem uma grande percentagem desta produção que depois é consumida por todo o mundo. Há um foco tão grande na multiculturalidade em tanto campos, mas isso está a ser completamente deixado para trás na mãe das artes.

Ao por lado a lado estes dois tipos de nacionalismo torna-se evidente da diferença crucial entre ambos. No primeiro momento, o de Budapeste Imperial, quem incentiva o nacionalismo são os artistas, no segundo momento, em Budapeste atual, o impulsionador do nacionalismo é o Estado. A intenção subjacente a ambos muda completamente o resultado final. Quando

são os artistas que têm a iniciativa de uma vertente artística que dê voz ao seu país, o resultado arquitetónico ou artístico apresenta-se drasticamente superior a quando é o Estado a incentivar sem um grupo, colónia de artistas ou arquitetos por trás. Então a arquitetura no estado atual ganha proporções populistas com a vertente de nacionalismo aliada ao monumentalismo. Basicamente o nacionalismo quando aliado à intenção de reforçar o poder e mostrar aos outros grupos étnicos que estes são “inferiores” cria o monumentalismo na arquitetura, e o que é aqui defendido é que nem todo o nacionalismo é monumentalista ou populista. O nacionalismo pode ser apenas uma procura pela identidade própria de um país. Sem querer impor-se sobre outras nacionalidades, apenas uma procura de *selfawareness* e uma vontade patriótica.

Com este trabalho é pretendido mostrar as possibilidades de monumentalidades equilibradas, de edifícios que marcaram uma geração e os génios que estiveram por trás da obra. A vontade de criar algo que resumisse o espírito de uma época e de um povo. Com o salto de um século pretendeu-se perceber se os ecos de um novo nacionalismo se espalhavam para a arquitetura, porém, o regime ditatorial e muito focado em mostrar o seu avanço e poder volta-se para a o campo monumental e internacional dos tempos modernos ou para cópias do passado. Tal como vemos na história, a arquitetura tem momentos de transição que dão origem a novos movimentos, talvez tudo se repetirá para que as cidades possam voltar a ter a paisagem diversificada e autêntica.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

Agárdi, Izabella e Miszlivetz, Ferenc. *The Empire of a Golden Age: Messages from a Creative Era*. Kőszeg, Hungria : Felsőbbfokú Tanulmányok Intézete, 2018.

Alfonsin, Anthony. *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire and its Aftermath, 1867–1933*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Anderson, Stanford. *Peter Behrens and a new architecture for the twentieth century*. Cambridge: The Mit Press, 2000.

Aubry, Françoise & Vandenbreenen, Jos. *Horta: Art Nouveau to Modernism*. Ghent: Ludion Press, 1996.

Bernabei, Giancarlo. *Otto Wagner* (2ª edição). Barcelona: Alinea, 2006.

Blakesley, Rosalind. *The Arts and Crafts movement*. London: Phaidon, 2006.

Bloomfield, Julia, Forster, Kurt e Reese, Thomas (ed.). *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*. Chicago: The Getty Center, 1992.

Brockington, Grace. *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle*. Switzerland: Verlag Peter Lang Publisher, 2009.

Crawford, Alan. *Charles Rennie Mackintosh*. London : Thames and Hudson, 1995.

Curtis, William J. R. *Modern architecture since 1900* (3ª edição). London: Phaidon, 1997.

Davey, Peter. *Arts and Crafts Architecture*. London: Phaidon, 1997.

De Witt, Dennis e De Witt, Elizabeth. *Modern Architecture in Europe: a guide to buildings since the Industrial Revolution*, New York : E.P. Dutton, 1987.

Ferkai, András. National identity in Hungarian architecture and the shaping of Budapest, Bloomington symposium *Mapping the Nation: Shaping Space and Identity in Hungary and in East Central Europe in 2010*, 2010.

Gyula, László. *Wekerle: Állami Munkástelep Monográfiája*, Budapest A “Hangya” Ázinyomdájának Nyomása, 1926.

Heathcote, Edwin. *Budapest: a guide to twentieth-century architecture*. London: Ellipsis, 1997.

Howard, Jeremy. *Art nouveau : international and national styles in Europe*, Manchester: Manchester University Press, 1996.

Jacobs, Michael. *Budapest: A Cultural Guide*. London: Oxford University Press, 1998.

Lendvai-Bainton, Noemi e Szelewa, D., “Hungary: Illiberalism and the radical reconfiguration of the welfare state”, *Governing new authoritarianism: Populism, nationalism and radical welfare reforms in Hungary and Poland*, Bristol: University of Bristol, 2020.

Lesnikowski, Wojciech. (ed.). *East European Modernism: architecture in Czechoslovakia Hungary and Poland between the Wars*, London: Thames and Hudson, 1996.

Loos, Adolf, *escritos I*, Madrid : El Croquis, 1993.

Lukacs, John. *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*. United States of America : Grove Press, 1988.

Macsai, Jonh. *East European modernism: architecture in Czechoslovakia, Hungary and Poland between the wars*. London: Thames and Hudson, 1996.

Makaš, Emily G. e Conley, Tanja D. (ed.). “Shaping Central and South-eastern European Capital Cities in the Age of Nationalism”, *Capital Cities in the Aftermath of Empire : Planning in Central and Southeastern Europe*, Londres : Routledge, 2015.

Nietzsche, Friedrich. *On the Use and Abuse of History*, New York: The Liberal Arts Press, 1957.

Noever, Peter. *Josef Hoffmann designs*. Vienna: MAK-Austrian Museum of Applied Arts, 1992.

Papp, Gábor György, “Can There Be Such a Thing as National Style? Otto Wagner and National Architecture in Hungary”, in *Acta Historiae Artium*, Tomus 59. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2018.

Pevsner, Nikolaus. *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño: del manierismo al romanticismo, era victoriana y siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius*. London,: Penguin Books, 1991.

Pusztai, László e Hadik, András (ed.). *Ödön Lechner 1845-1914*. Budapeste: Hungarian Museum of Architecture, 1985.

Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*, 2ª ed. London: The Waverley Book Company, ltd, 1849.

Ruskin, John. *The Stones of Venice* Boston : Aldine Book Publishing Co.,1890.

Sembach, Klaus-Jurgen. *Henry van de Velde*. London: Thames and Hudson, 1989.

Sembach, Klaus-Jurgen. *Arte Nova: a utopia da reconciliação*. Koln: Benedikt Taschen,

1993.

Semper, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and other Writings*, 2nd ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Sisa, Jozsef. *Lechner: a creative genius*. Budapest: Museum of Applied Arts / Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, 2014.

Stalcup, Brenda (ed.), *The Industrial Revolution*, California: Greenhaven Press, 2002.

Stanek, Lukasz, Moravánszky, Ákos e Schmid, Christian(ed.). *Urban Revolution Now: Henri Lefebvre in Social Research and Architecture*, England : Ashgate, 2014.

Veress, Daniel. *Searching for Styles of National Architecture in Habsburg Central Europe*, MT, 2013.

Wagner, Otto. *Modern architecture : a guidebook for his students to this field of art*. United States of America: The Getty Center for the History of Art and the humanities, 1988.

Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, (Paris : B.Bance Editeur), 1854.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Biraghi, Marco, “Béla Lajta e suoi angeli. Il restauro del cabaret Parisiana Budapest”, *Casabella* 632, March 1996.

Gali, Anthony. “Kós a Budapest e in Transilvania/Kós in Budapest and Transylvania”, *Domus* 804, maggio/may 1998,”Itinerario/Itinerary”

Hadju, Marcell “Liget Budapest: Spectacle, Architecture, and Right-Wing Populism” em *The Avery Review* 39, April 2019.

Heathcote, Edwin. “The Modern Architect who gave Budapest a taste of the future”. *Apollo: The International Art Magazine*, May 2018.

Houze, Rebecca. “Home as Living Museum: Ethnographic Display and the 1896 Millennial Exhibition in Budapest,” *Centropa: a Journal of Central European Architecture and Related Arts*, vol. 12, no. 2 (May 2012).

Kingsley, P. e Novak, B., “In Hungary, Viktor Orbán Showers Money on Stadiums, Less So on Hospitals”, *The New York Times*, Oct. 26, 2019.

Pákozdy, Andrea Nerozzi. “Lechner and Lajta in Budapest”, *Domus*, Setembro 1999.

Stirton, P. “The Stones of Venice” to “The Stones of Transylvania”: Károly Kós, Ruskin and

the English Arts & Crafts Tradition” in *Britain and Hungary: Contacts in Architecture, Design, Art and Theory*, Vol. 3, G. Ernyey (ed.), Budapest: Hungarian University of Craft and Design, 2005, pp.166-179.

Zerofsky, Elisabeth. “Viktor Orbán’s Far-Right Vision for Europe”, *The New York Times*, A letter from Hungary, January 7, 2019.

CAPÍTULOS DE LIVROS

Albert, Samuel. “The Nation of Itself: The 1896 Hungarian Millennium and the 1906 Romanian National General Exhibition”, in *Cultures of International Exhibition 1840-1940: Great Exhibitions in the Margins*, ed. Marta Filipová, NY: Routledge, 2016.

Brandow-Faller, Megan. “Art Nouveau and Hungarian Cultural Nationalism in Art, Architecture, and Design” em *Comparative Hungarian Studies*, Zepetnek, S. T. (ed.). USA: Purdue University Press, 2011.

Pilkhoffer, Mónika “The Characteristics of Mountain Architecture in the Austro-Hungarian Monarchy” em *Bohemian Historical Review*. Hamburgo: Západočeská Univerzita v Plzni – Universität Hamburg, 2012.

Winick, Amber. “Lessons from Objects: Designing a Modern Hungarian Childhood 1890-1950” em *Hungarian Cultural Studies*. e-Journal of the American Hungarian Educators Association, Volume 8, 2015.

SITES

Lajta Béla Virtuális Archívum, *Parisiana Nightclub, 1907–1909 Vi. Paulay Ede Utca 35*, acedido a 20/08/2020, <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1908-1909-parisiana-mulato/>

The Parliament and the Office of the Parliament, *Kossuth tér 6-8*, acedido a 30/09/2020, https://www.parlament.hu/-/kossuth-ter-6-8-otelpalyazat?redirect=http%3A%2F%2Fwww.parlament.hu%2Fnyitolap%3Fp_id%3D101_INSTANCE_JTZXQGDTIJON%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-2%26p_p_col_pos%3D1%26p_p_col_count%3D2

Kirandulastippek, Budapest, *Museum of Transport*, acedido a 28/09/2020 <https://kirandulastippek.hu/budapest/budapest-kozlekedesi-muzeum>

ÍNDICE DE IMAGENS

036

Figura 1. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philip_Webb%27s_Red_House_in_Upton.jpg acedido a 10/08/2019.

Figura 2. <https://fr.wikiarquitectura.com/d6209394971753680271d99556c53528-2/> acedido a 10/08/2019.

038

Figura 3. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_garden_front,_Walnut_Tree_Farm,_Castlemorton.jpg acedido a 10/08/2019.

046

Figura 4. <http://poolpmx.com/tras-las-huellas-de-la-propuesta-arquitectonica-art-nouveau/> acedido a 10/08/2019.

048

Figura 5. <https://www.tumblr.com/tag/vintage%20hairdresser> acedido a 10/08/2019.

050

Figura 6. <https://closeupart.org/margaret-e-frances-macdonald-le-glasgow-girls/> acedido a 10/08/2019.

Figura 7. <https://closeupart.org/margaret-e-frances-macdonald-le-glasgow-girls/> acedido a 10/08/2019.

052

Figura 8. <https://www.dailyrecord.co.uk/whats-on/arts-culture-news/gallery/pictures-buildings-rennie-mackintosh-5161703> acedido a 10/08/2019.

Figura 9. <https://www.dailyrecord.co.uk/whats-on/arts-culture-news/gallery/pictures-buildings-rennie-mackintosh-5161703> acedido a 10/08/2019.

Figura 10. <https://www.dezeen.com/2018/06/05/glasgow-school-of-art-charles-rennie-mackintosh-masterwork-150-anniversary/> acedido a 10/08/2019.

054

Figura 11. [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Atelier_\(Hofatelier\)_Elvira.jpg](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Atelier_(Hofatelier)_Elvira.jpg) acedido a 10/08/2019.

Figura 12. <https://deu.archinform.net/projekte/9304.htm> acedido a 10/08/2019.

056

Figura 13. <https://www.modlar.com/photos/9615/secession-building-exterior/> acedido a 10/08/2019

058

Figura 14. <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/palacio-stoclet/#> acedido a 10/08/2019.

060

Figura 15. https://en.wikipedia.org/wiki/Austro-Hungarian_Compromise_of_1867#/

media/File:Political_map_of_the_Ausgleich.jpg acedido a 5/03/2019.

Figura 16. https://external-preview.redd.it/kfCBH_0TwP2Dta4nPodo5PSebpf81dI-NCg-BuU5sI.jpg?auto=webp&s=58e4efe9e918420ca4bb5fb224491ee928844a8d cedido a 5/03/2019

064

Figura 17. https://2.bp.blogspot.com/-lcwLY7xnVhw/TlHUS4hX8dI/AAAAAAAAAnE/Z9s9WVD8uPY/s1600/1873_map.jpg acedido a 5/03/2019.

066

Figura 18. <https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/100488/bibDEK00795226.jpg?sequence=1&isAllowed=y> acedido a 5/03/2019.

070

Figura 19. <https://bcmagazin.hu/2017/03/30/fizetek-four-volt-egy-feketem/> acedido a 5/03/2019.

072

Figura 20. <https://www.britannica.com/place/Vienna/Evolution-of-the-modern-city> acedido a 5/03/2019.

Figura 21. <https://tarihdergisi.blogspot.com/2014/04/baskentlerin-100-yl-onceki-sehir.html> acedido a 5/03/2019.

074

Figura 22. <https://ligetbudapest.hu/storage/57/4229a3cf33dce9669795809743c0ab31.pdf> acedido a 5/03/2019.

076

Figura 23. https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Budapest_sz%C3%A9kes-f%C5%91v%C3%A1ros_eg%C3%A9sz_ter%C3%BClet%C3%A9nek_t%C3%A9rk%C3%A9pe.jpg acedido a 5/03/2019.

Figura 24. <https://theorangefiles.hu/the-austro-hungarian-monarchy/> acedido a 5/03/2019.

078

Figura 25. <https://theorangefiles.hu/the-austro-hungarian-monarchy/> acedido a 5/03/2019.

082

Figura 26. <https://archimaps.tumblr.com/post/68955092227/the-csillag-residence-budapest> acedido a 5/03/2019.

Figura 27. <https://archimaps.tumblr.com/post/68955092227/the-csillag-residence-budapest> acedido a 5/03/2019.

084

Figura 28. https://hu.m.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Milleniumi_plak%C3%A1t_1896.jpg acedido a 11/04/2019.

Figura 29. <http://www.oszk.hu/en/exhibitions/millennium-dreams-exhibition> acedido a

11/04/2019.

086

Figura 30. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Millenniumi_ki%C3%A1ll%C3%ADt%C3%A1s_mad%C3%A1rt%C3%A1vlati_k%C3%A9pe_1896_mek.oszk.jpg acedido a 11/04/2019.

Figura 31. https://hu.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1jl:Zimonyi_eml%C3%A9km%C5%B11896-38.JPG e <http://magyarkaland.blogspot.com/2017/07/pannonhalma-millenniumi-emlekmu.html> acedido a 11/04/2019.

092

Figura 32. <https://kepeslapok.wordpress.com/2011/03/20/szekelyfold/> acedido a 11/04/2019

Figura 33. <https://kepeslapok.wordpress.com/2013/01/02/banffyhunyad/> acedido a 11/04/2019

094

Figura 34. https://www.wikiwand.com/hu/Magyar_fest%C5%91k_list%C3%A1ja acedido a 11/04/2019

https://www.wikigallery.org/wiki/painting_308610/Sandor-Nagy/Portrait-of-the-Artist-1882 acedido a 11/04/2019

<https://epiteszforum.hu/mi-marad-medgyaszaybol-holnapra-gondolatok-a-mucsarnok-tarlata-kapcsan> acedido a 11/04/2019.

Figura 35. Blakesley, 2006, 147.

098

Figura 36. <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=195> acedido a 11/04/2019

Figura 37. <https://epiteszforum.hu/komor-marcell-masfel-evszazada> acedido a 11/04/2019.

Figura 38. <https://epiteszforum.hu/komor-marcell-masfel-evszazada> acedido a 11/04/2019.

102

Figura 39. http://www.magyarszemle.hu/galeria/2009_3 acedido a 11/04/2019

Figura 40. http://www.magyarszemle.hu/galeria/2009_3 acedido a 11/04/2019

102

Figura 41. Sisa, 2014, 117

Figura 42. Sisa, 2014, 19

104

Figura 43. Sisa, 2014, 20.

https://zsolnay.com/shop/tiles/350-zsolnay-iridescent-eosin-prometheus-tile-.html?search_query=tiles&results=5 acedido a 11/04/2019

Sisa, 2014, 65.

Sisa, 2014, 105.

108

Figura 44. Sisa, 2014, 30.

110

Figura 45. Sisa, 2014, 10

Figura 46. Sisa, 2014, 40

112

Figura 47. Sisa, 2014, 62

Figura 48. Sisa, 2014, 60

114

Figura 49. Sisa, 2014, 75

Figura 50. Sisa, 2014, 70

116

Figura 51. Sisa, 2014,117; Sisa, 2014,118

Figura 52. <https://www.periodpaper.com/products/1909-print-budapest-hungary-post-office-savings-bank-building-historic-image-159508-xglb2-019> acedido a 16/04/2020

122

Figura 53. <https://www.szombat.org/hirek-lapszemle/felujitottak-lajta-bela-epitesz-sirjat-a-kozma-utcai-zsido-temetoben> acedido 16/05/2020

124

Figura 54. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/tuzoltolaktanya-1903-1904-zenta-ma-senta-szerbia/?lang=en> acedido em 18/07/2020

Figura 55. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1905-1908-wechselmann-ignac-es-neje-neuschloss-zsofia-vakok-tanintezete/?lang=en> acedido em 18/07/2020

126

Figura 56. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1911-1912-lajta-henrik-es-rezso-uzletberhaza-budapest-v-szervita-ter-5/?lang=en> acedido em 18/07/2020

Figura 57. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1911-1912-lajta-henrik-es-rezso-uzletberhaza-budapest-v-szervita-ter-5/?lang=en> acedido em 18/07/2020

Figura 58. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1911-1912-lajta-henrik-es-rezso-uzletberhaza-budapest-v-szervita-ter-5/?lang=en> acedido em 18/07/2020

128

Figura 59. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1908-1909-parisiana-mulato/?lang=en> acedido em 18/07/2020

Figura 60. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1908-1909-parisiana-mulato/?lang=en> acedido em 18/07/2020

Figura 61. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1908-1909-parisiana-mulato/?lang=en> acedido em 18/07/2020

130

Figura 62. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/fovarosi-viii-keruleti-felso-kereskedelmi-iskola-1909-1913/?lang=en> acedido em 18/07/2020

Figura 63. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/fovarosi-viii-keruleti-felso-kereskedelmi-iskola-1909-1913/?lang=en> acedido em 18/07/2020

Figura 64. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/harsanyi-adolf-es-ferenc-berhaza-1911-viii-nepszinhaz-utca-19/?lang=en> acedido em 18/07/2020

Figura 65. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/harsanyi-adolf-es-ferenc-berhaza-1911-viii-nepszinhaz-utca-19/?lang=en> acedido em 18/07/2020

134

Figura 66. <http://kalauz.wekerletelep.hu/a-telep-tortenete?lang=en> acedido em 18/07/2020

https://www.wikiwand.com/fr/K%C3%A1roly_K%C3%B3s acedido em 18/07/2020

136

Figura 67. <http://www.lakaskultura.hu/hirek/kos-karoly-az-orszagepito/> acedido em 18/07/2020

Figura 68. http://www.epa.hu/02900/02952/00078/pdf/EPA02952_orszagepito_2005_4m.pdf acedido em 05/08/2020

Figura 69. https://index.hu/urbanista/2015/09/21/egy_legendas_gyonyoru_erdelyi acedido em 05/08/2020

Figura 70. https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop412A/2011-0055_csaladi_hazak/ch02.html acedido em 05/08/2020

Figura 71. <https://egykor.hu/budapest-xii--kerulet/varosmajori-kos-karoly-enek--es-zenetagozatos-altalanos-iskola/3725> acedido em 05/08/2020

138

Figura 72. Domus, Kós in Transilvania Itinerary

Figura 73. Domus, Kós in Transilvania Itinerary

Figura 74. Domus, Kós in Transilvania Itinerary

140

Figura 75. <https://marshallcolman.blogspot.com/2017/10/> acedido em 05/08/2020

Figura 76. <https://epiteszforum.hu/kos-es-a-fiatalok-varosismereti-epiteszeti-seta-wekerletelep-foteren> acedido em 05/08/2020

Figura 77. <http://www.wikiwand.com/en/Wekerletelep> acedido em 05/08/2020

142

Figura 78. <http://kalauz.wekerletelep.hu/a-telep-tortenete?lang=en> acedido em 05/08/2020

Figura 79. Domus, Kós in Transilvania Itinerary

146

Figura 80. <https://epiteszforum.hu/zarva-tartas-idejere-eloadasok-nem-csak-muzeumi-kollegaknak> acedido em 05/08/2020

Figura 81. <https://aeworldmap.com/2018/09/26/post-office-savings-bank-vienna-austria/> acedido em 05/08/2020

148

Figura 82. Sisa, 2014, 70

Figura 83. <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/69041> acedido em 05/08/2020

Figura 84. Sisa, 2014, 76

150

Figura 85. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/tuzoltolaktanya-1903-1904-zenta-ma-senta-szerbia/?lang=en> acedido em 18/08/2020

Figura 86. Sisa, 2014, 114

Figura 87. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/tuzoltolaktanya-1903-1904-zenta-ma-senta-szerbia/?lang=en> acedido em 18/08/2020

Figura 88. <https://egykor.hu/budapest-xii--kerulet/varosmajori-kos-karoly-enek--es-zenetagozatos-altalanos-iskola/3725> acedido em 18/08/2020

152

Figura 89. <http://www.frytchina.com/j/%B1%CB%B5%C3%B1%B4%C2%D7%CB%B9%BD%A8%D6%FE%C9%E8%BC%C6%A1%A2.html> acedido em 18/08/2020

Figura 90. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/fovarosi-viii-keruleti-felso-kereskedelmi-iskola-1909-1913/?lang=en> acedido em 18/08/2020

154

Figura 91. https://pt.wikipedia.org/wiki/Looshaus#/media/Ficheiro:Looshaus_Michaelerplatz.JPG acedido em 18/08/2020

Figura 92. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/budapest-erzsebetvarosi-bank-szekhaza-1911-1912-vii-rakoczi-ut-18/> acedido em 18/07/2020

Figura 93. <http://lajtaarchiv.hu/muvek/1911-1912-lajta-henrik-es-rezso-uzletberhaza-budapest-v-szervita-ter-5/> acedido em 18/08/2020

156

Figura 94. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Havas_Boldogasszony_pl%C3%A9b%C3%A1niatemplom_\(K%C3%B3s_K%C3%A1rly_%C3%A9s_J%C3%A1nszky_B%C3%A9la\)_Fortepan_87651.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Havas_Boldogasszony_pl%C3%A9b%C3%A1niatemplom_(K%C3%B3s_K%C3%A1rly_%C3%A9s_J%C3%A1nszky_B%C3%A9la)_Fortepan_87651.jpg) acedido em 18/08/2020

Figura 95. <https://www.discoveringfinland.com/wp-content/uploads/2010/07/zzzz1-11-1089x800.jpg> acedido em 18/08/2020

Figura 96. <https://www.wagner-peter.hu/fullscreen-page/comp-jazv0ca7/672061dd-0e07-4d30-a41a-8d285ad65795/5/%3Fi%3D5%26p%3Dzug1n%26s%3Dstyle-jbe70t9m> acedido em 18/08/2020

Figura 97. <http://mobellino.blogspot.com/2012/05/sztana-varjuvar-es-riszeg-teto.html>

162

Figura 98. <https://nemzetihauszmannprogram.hu/nemzeti-hauszmann-program-strategia.pdf>

164

Figura 82. <https://infostart.hu/belfold/2017/05/11/vasarnaptol-ujra-hasznalhato-a-kossuth-teri-metroallomas> em 18/08/2020

Figura 83. <https://magyarepitok.hu/mi-epul/2020/02/atadtak-a-parlament-mellet>

megepult-irodahazat acedido em 18/08/2020

166

Figura 84. <https://kirandulastippek.hu/budapest/budapest-kozlekedesi-muzeum> acedido a 20/08/2020

Figura 85. https://varosligetbaratai.blog.hu/2018/07/29/simanyi_frigyes_epitesz_az_innovaciorol acedido a 20/08/2020

Figura 86. <https://averyreview.com/issues/39/liget-budapest#fnref1:7> acedido a 20/08/2020

168

Figura 87. <https://averyreview.com/issues/39/liget-budapest#fnref1:7> acedido a 20/08/2020

Figura 88. <https://averyreview.com/issues/39/liget-budapest#fnref1:7> acedido a 20/08/2020