



UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA  
BARCELONATECH

## **Arquitectura e projeto de Catalunha na transição entre os séculos XIX e XX : um olhar desde as discussões desenvolvidas no Ateneu Barcelonês**

**Diogo Cardoso Barretto**

**ADVERTIMENT** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://www.tdx.cat/>) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual **únicament per a usos privats** emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual **únicamente para usos privados enmarcados** en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCommons No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCommons (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) has been authorized by the titular of the intellectual property rights **only for private uses** placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCommons service is not authorized (*framing*). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**ETSAB/UPC**  
Diogo Cardoso Barretto

# **Arquitectura e Projeto de Catalunha na Transição entre os Séculos XIX e XX:**

**Um olhar desde as discussões desenvolvidas no Ateneu Barcelonês**

Tesis presentada al programa de doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona - ETSAB, Universidad Politécnica de Cataluña-UPC, como requisito previo a la obtención del título de Doctor.

Director: Prof. Dr. Antoni Ramon i Graells

BARCELONA/2017



Agradecimentos :

A meu orientador Antoni Ramon i Graells pela valiosa contribuição e sempre atenta ajuda

Ao professor Ramón Graus pelas valiosas sugestões que ajudaram a recortar a temática do meu trabalho e as fontes em que deveria centrar-me.

Ao Ateneu Barcelonès pelo acesso irrestrito que me permitiu a seus arquivos

À Marta Bilbeny, bibliotecária do Ateneu Barcelonès, pela valiosa ajuda em navegar pelos ricos arquivos dessa instituição

À Biblioteca Nacional de Catalunya, pela valiosa contribuição em acessar fontes primárias.

Agradeço à Catedra Gaudí, à secretaria Mónica Cruz Guáqueta e ao seu então diretor Jaume Sanmartí i Verdaguer, por me facilitarem acesso a material indispensável.

Aos meus companheiros da ETSAB-UPC pelas importantes discussões sobre o tema da pesquisa.

À ETSAB-UPC pelo acolhimento de professores e funcionários.

Ao grupo de pesquisa HCURB, especialmente aos professores Angela Lúcia de Araujo Ferreira, George Alexandre Ferreira Dantas, Jose Clewton do Nascimento pelo acolhimento em período de pesquisa e Estágio Docente na UFRN.

A minha família pelo apoio irrestrito.

## Resumo

Com a modernidade, a ideia de arquitetura como arte e gênero artístico autônomo é questionada por movimentos como o *Arts-and-Crafts*, o *Pré-Rafaelismo* e as manifestações artístico-decorativas como o *Art-Nouveau* Franco-Belga, a *Sessezion* Austríaca, o *Jugendstil* Alemão e o *Modernisme* Catalão, influenciados por conceitos como a *Obra de Arte Total* Wagneriana e pela crítica de personagens como Hegel. Foi na revolução científica que tomou forma a partir da baixa Idade Média que a escultura e construção se separaram como fenômeno. Mais tarde, com o nascimento da crítica de arte moderna, especialmente com a ideia de autonomia das diferentes expressões artísticas de Lessing, no século XVIII, e a estética de gêneros autônomos de Hegel, no século de XIX, formaliza-se a ideia da produção artística de gêneros autônomos. Complementariamente a esse processo, ocorre um afastamento entre a arte e a sociedade, em direção a uma arte purovisualista e *Art-pour-l'art*. O objetivo dessa pesquisa é compreender a crítica produzida na Europa *Fin-de-Siècle* à autonomia social da arte e dos gêneros artísticos, especialmente no caso catalão, e a relação entre a arte e a arquitetura com o projeto político nacional. O foco centra-se no Ateneu Catalão/Barcelonês como objeto específico de investigação. A eleição dessa instituição se deve ao fato de que era um centro de reunião entre a intelectualidade e burguesia catalã durante a transição entre os séculos XIX e XX, e de que contava entre seus membros ativos com arquitetos tão importantes como Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch ou Antoni Gaudí, levando a cabo discussões variadas que incluíam o objeto teórico dessa tese. O método utilizado foi o de revisar as discussões realizadas dentro do ambiente institucional ateneístico por parte de personalidades ligadas direta ou indiretamente ao mundo da arte e da arquitetura, analisando-as sob a perspectiva da integração arte-sociedade à luz dos conceitos de Engenharia Social na obra de Karl Popper, *Tradições Inventadas* na obra de Eric Hobsbawm e as críticas desses fenômenos levadas a cabo no ambiente catalão por teóricos como Manuel Delgado ou Llorenç Prats.

Palavras-Chave: Arquitetura; Autonomia; Ateneu Catalão; Ateneu Barcelonês; Catalunha; *Renaixença*; *Modernisme*; *Noucentisme*; *Fin-de-Siècle*

## Resumen

Con la modernidad, la idea de la arquitectura como arte y género artístico autónomo es cuestionada por movimientos como el *Arts-and-Crafts*, los *Pre-rafaelitas* y las manifestaciones artísticas y decorativas tales como el *Art-Nouveau* franco-belga, la *Sessezion* austriaca, el *Jugendstil* alemán y el *Modernisme* catalán, influenciado por conceptos como obra de arte total de Wagner y la crítica de personajes como Hegel. Fue durante la revolución científica que se concretó a partir de la baja edad media que la escultura y la construcción fueran separadas como fenómeno. Más tarde, con el nacimiento de la moderna crítica del arte, sobre todo con la idea de la autonomía de las diferentes expresiones artísticas de Lessing en el siglo XVIII, y la estética de los géneros autónomos de Hegel, en el siglo XIX, se formaliza la idea de la producción géneros artísticos autónomos. Complementariamente a este proceso, surge una brecha entre el arte y la sociedad, hacia un arte purovisualista y *Art-pour-L'art*. El propósito de esta investigación es entender la crítica producida en la Europa *Fin-de-Siècle* hacia la autonomía social del arte y de los géneros artísticos, especialmente en el caso catalán, y la relación del arte y la arquitectura con el proyecto político nacional. El enfoque se centra en el Ateneo Catalán / Barcelonés como objeto específico de investigación. La elección de esta institución se debe al hecho de que era un centro de reunión de intelectuales y burgueses catalanes durante la transición entre los siglos XIX y XX, y que cuenta entre sus miembros activos con personajes tan importantes como los arquitectos Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch y Antoni Gaudí, llevando a cabo diversos debates que incluyeron el objeto teórico de esta tesis. El método utilizado fue revisar los debates celebrados en el entorno institucional ateneístico por personalidades vinculadas directa o indirectamente con el mundo del arte y la arquitectura, analizándolos desde la perspectiva de la integración de la sociedad y el arte a la luz de los conceptos de la Ingeniería Social de Karl Popper, la Invención de Tradiciones de Eric Hobsbawm y la crítica de estos fenómenos que se realizan en el entorno catalán por teóricos como Manuel Delgado o Llorenç Prats.

Palabras-Clave: Arquitectura; Autonomía; *Ateneo Catalán*; *Ateneu Barcelonès*; Cataluña; *Renaixença*; *Modernisme*; *Noucentisme*; *Fin-de-Siècle*

## Abstract

With the modernity, the idea of architecture as art and autonomous artistic genre is questioned by movements such as Arts-and-Crafts, the Pre-Raphaelitism and the artistic and decorative manifestations such as Belgian *Art-Nouveau*, the Austrian *Sessezion*, the German *Jugendstill* and Catalan *Modernisme*, influenced by concepts such as Wagnerian Total Work of Art and the critic characters as Hegel. The scientific revolution that took shape from the low middle age separated sculpture and building as a phenomenon. Later, with the birth of modern art criticism, especially with the idea of autonomy of the different artistic expressions of Lessing in the eighteenth century, and the aesthetics of autonomous genres of Hegel, in XIX century, it formalizes the idea of autonomous artistic genres. Complementarily to this process, there is a gap between art and society, toward an *Art-pour-l'art* art. The purpose of this research is to understand the *Fin-de-Siècle* critical to the social autonomy of art and artistic genres, produced in Europe, especially in the Catalan case, and the relationship of art and architecture with the national political project. The focus is the *Ateneu Catalan / Barcelonès* as specific object of investigation. The election of this institution is due to the fact that it was a center of meeting between intellectuals and the Catalan bourgeoisie during the transition between the nineteenth and twentieth centuries, and which counted among its active members with architects as important as Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch and Antoni Gaudí, carrying out various discussions that included the theoretical object of this thesis. The method used was to review the discussions held within the ateneistic institutional environment by personalities linked directly or indirectly to the world of art and architecture, analyzing them from the perspective of integrating art and society through the concepts of Social Engineering of Karl Popper, Invented Traditions of Eric Hobsbawm and the criticism of these phenomena carried out in the Catalan environment by theorists such as Manuel Delgado or Llorenç Prats.

**Key-words:** Architecture; Autonomy; *Ateneo Catalán*; *Ateneu Barcelonès*; Catalonia; *Renaixença*; *Modernisme*; *Noucentisme*; *Fin-de-Siècle*

## Índice de Ilustrações

Fig. 1 Imagem de livro de Hubsh retratando arquitetura Greco-Romana.	57
Fig. 2 Imagem de livro de Hubsh retratando arquitetura Greco-Romana.	58
Fig. 3 Escultura de Laoconte.	63
Fig. 4 Castelo medieval de Porchester.	69
Fig. 5 Arquitetura racionalista, New Gate Prision.	70
Fig. 6 Arquitetura racionalista, panóptico.	71
Fig. 7 Imagem de arquitetura racionalista, Arc de Triomphe.	71
Fig. 8 Ecletismo inglês.	72
Fig. 9 Imagem de gare.	73
Fig. 10 Imagem de arranha-céu.	73
Fig. 11 Imagem de catálogo de ornamentos do XIX.	74
Fig. 12 Pintura academicista de William Adolphe Bouguereau.	77
Fig. 13 Pintura antiacademicista de William Turner.	78
Fig. 14 Imagens de cabana primitiva.	88
Fig. 15 Esquemas de Capitéis de Jonh Ruskin.	89
Fig. 16 Esquemas de Ornamento de Jonh Ruskin	90
Fig. 17 Flora de William Morris.	92
Fig. 18 Casa Barttlo.	96
Fig. 19 Portão Fincas Güell.	96
Fig. 20 Dragão entregando bomba na Sagrada Família.	97
Figs. 21 e 22 Imagens de dragão e banco emulando espinha de dragão.	97
Fig. 23 Detalhe Ornamental Românico.	100
Figs. 24 e 25 Capitéis Românicos.	100
Fig. 26 Detalhe de Frontão Gótico.	101
Fig. 27 Ophelia de John Everett Millais.	104
Fig. 28 Castell dels Tres Dragons.	105
Fig. 29 Edifício Sezession.	109
Fig. 30 Fachada Liberty.	109
Fig. 31 Arc de Triunf.	112
Fig. 32 Estação Karlsplatz.	113
Fig. 33 Edifício de Viktor Horta.	113
Fig. 34 Escola de Glassgow.	113
Fig. 35 Obrador da Sagrada Família.	131
Fig. 36 Monastério de Ripoll.	146
Fig. 37 Catedral de Barcelona.	147
Fig. 38 Monastério de Poblet	171
Fig. 39 Planta térrea do projeto de residência operária.	188
Fig. 40 Planta primeiro andar de residência operária.	188
Fig. 41 Fachada anterior de residência operária.	189



Fig. 42 Fachada posterior do projeto de residência operária.	189
Fig. 43 Corte do projeto de residência operária.	190
Fig. 44 Corte do projeto de residência operária.	190
Fig. 45 Detalhe ornamentação janela de residência operária.	191
Fig. 46 Detalhes ornamentais de residência operária.	191
Fig. 47 Previsões orçamentárias do concurso da residência operária.	192
Fig. 48 Edital da exposição de 1872.	207
Fig. 49 <i>Acta</i> das Bases para a Exposição de 1881.	208
Fig. 50 Aprovação da exposição de 1881, por parte da <i>junta directiva</i> do Ateneu.	209
Fig. 51 Publicação das bases da exposição de 1881.	210
Fig. 52 Catálogo de obras expostas.	210
Fig. 53 Capa do catálogo da exposição de 1881.	211
Fig. 54 Fragmento da convocatória relativa a exposição artística de 1883.	212
Fig. 55 Fragmento da convocatória relativa a exposição artística de 1883.	213
Fig. 56 Catálogo da exposição de 1883.	214
Fig. 57 Convocatória relativa à exposição de 1893.	224
Fig. 58 Bases da convocatória da exposição de 1893.	225
Fig. 59 Capa de catálogo da exposição de 1893.	226
Fig. 60 Índice do catálogo da exposição de 1893.	227
Fig. 61 Extrato de arquitetura no catálogo da exposição de 1893.	229
Fig. 62 Casa em Masnou de Caietano Buigas.	230
Fig. 63 Desenho de poste de Caietano Buigas.	231
Fig. 64 Projeto de embarcadouro de Caietano Buigas.	231
Fig. 65 Detalhe das quatro barras catalães em luminária de Caietano Buigas.	232
Fig. 66 Ornamentação Românica.	242
Fig. 67 Ornamentação Gótica.	244
Fig. 68 Mapa de Barcelona de Sanpere y Miquel.	248
Fig. 69 Fotos de detalhe das quatro barras catalãe no Palau de la Musica Catalana.	251
Fig. 70 Quatro colunas de Puig i Cadafalch para a Exposição de 1929.	252
Fig. 71 Selo de Ramon Bereguer IV.	253
Fig. 72 Exemplo de ornamentação temática das quatro barras na obra de Domènech.	253
Fig. 73 Diferentes elementos heráldicos relacionados às quatro barras.	254
Figs. 74 e 75 Selo da cidade de Barcelona com quatro barras e da Veguería.	255
Figs. 76 e 77 Moedas de Barcelona, Montpelier, Valência e Sicília com as quatro barras.	255
Fig. 78 Mapas medievais dos domínios catalães, seguindo temática das quatro barras.	256
Fig. 79. Selo do Verger de Barcelona com cruz de São Jorge.	257
Fig. 80 Traje com cruz de São Jorge.	257
Fig. 81. Selos e escudos com cruz de São Jorge e quatro barras.	258

Fig. 82 Gravura medieval com bandeira das quatro barras.	259
Fig. 83 Bandeiras, trajes e escudos medievais.	260
Fig. 84 Selos e escudos medievais.	261
Figs. 85 e 86 Ornamentação temática de São Jorge e das quatro barras.	262
Fig. 87 Ornamentação temática de São Jorge.	262
Fig. 88 Escudos e Trajes heráldicos segundo a temática das quatro barras.	263
Fig. 89 Tapeçaria temática de São Jorge.	264
Fig. 90 Elemento ornamental transferido a Castillo de Santa Florentina.	291
Fig. 91 Portal em Castillo de Santa Florentina.	292
Fig. 92 Detalhe do pátio do Castillo de Santa Florentina.	292
Fig. 93 Pátio do Castillo de Santa Florentina.	293
Fig. 94 Arcada do Castillo de Santa Florentina.	293
Fig. 95 Escadaria e vitral em pátio de Castillo Santa Florentina.	294
Fig. 96 Vitral em Castillo Santa Florentina.	295
Fig. 97 Salão do Castillo Santa Florentina.	296
Fig. 98 Salão do Castillo Santa Florentina.	296
Fig. 99 Plan Jaussely.	306
Fig. 100 Imagens de Cidades Jardim no livro de Montoliu.	310
Fig. 101 Plantas de Cidades Jardim no livro de Montoliu.	311
Fig. 102 Planta de Cidade Jardim.	312
Fig. 103 Imagem de Cidade Jardim.	312
Fig. 104 Diagrama espacial de Cidade Jardim.	313
Fig. 105 Planta de Cidade Jardim.	313
Fig. 106 Diagramas de Cidades Jardim ilustrados no livro de Montoliu.	314
Fig. 107 Planta de Cidade Jardim, no livro de Montoliu.	315
Fig. 108 Plano do Park Güell.	316
Figs. 109 e 110 Imagens do Park Güell.	317
Fig. 111 Imagem do Park Güell.	318
Fig. 112 Montjuik na exposição de 1929.	321

## Índice de Quadros

Quadro 1: Principais arquivos e tipologias documentais consultados.	33-34
Quadro 2: Principais documentos consultados no Ambiente ateneístico.	34-35
Quadro 3: Principais Arquivos de apoio.	38
Quadro 4. Documentos relativos à Exposição de 1883	215
Quadro 5. Documentos relativos à Exposição de 1893	228

## Sumário

Agradecimentos	03
Resumo	04
Resumen	05
Abstract	06
Índice de ilustrações	07
Índice de quadros	10
Sumário	11
<b>1. Introdução</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Objeto</b>	<b>14</b>
1.1.1 Objeto Teórico	14
1.1.2 Objeto Empírico	14
<b>1.2 Hipótese preliminar</b>	<b>16</b>
<b>1.3 Objetivos</b>	<b>23</b>
1.3.1 Objetivo Geral	23
1.3.2 Objetivos Específicos	23
<b>1.4 Justificativa e Relevância</b>	<b>24</b>
<b>1.5 Marco teórico e metodologia</b>	<b>25</b>
<b>1.6 Procedimentos de trabalho</b>	<b>31</b>
1.6.1 As Fontes	33
1.6.2 Arquivos	38
<b>1.7 Estrutura da tese</b>	<b>38</b>
<b>PARTE 1</b>	
<i>O Contexto Fin-de-Siècle</i>	
<hr/>	
<b>2. O Idealismo e o nacionalismo moderno</b>	<b>42</b>
<b>2.1 Johann Gottlieb Fichte</b>	<b>43</b>
<b>2.2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel</b>	<b>48</b>
<b>2.3 Hubsh, Botticher e o idealismo na Arquitetura</b>	<b>53</b>
<b>3. A arquitetura política Total <i>Fin-de-Siècle</i></b>	<b>62</b>
<b>3.1 O nascimento da ideia de arte autônoma na modernidade.</b>	<b>62</b>
<b>3.2 A reação Idealista à autonomia artísticam</b>	<b>81</b>
3.2.1 A Ópera de Wagner	93
3.2.2 A Crítica romântica e <i>Fin-de-Siècle</i>	99

## PARTE 2

A Arquitetura de transição entre os séculos XIX e XX em Catalunha e no Ateneu

---

<b>4. Apropriações da arte/arquitetura por parte do Catalanismo</b>	<b>118</b>
<b>4.1 O Ambiente Catalão</b>	<b>125</b>
<b>4.2 As instituições do Catalanismo</b>	<b>139</b>
<b>4.3 O Papel do <i>Ateneu Barcelonès</i></b>	<b>141</b>
4.3.1 O <i>Ateneo Catalán/Barcelonès</i> em seus primeiros anos	142
4.3.2 O <i>Ateneu Barcelonès</i> e a hegemonia do Catalanismo Político	158
4.3.3 O <i>Ateneu Barcelonès</i> e a ascendência do <i>Noucentisme</i>	169
<b>5. As posições dominantes no <i>Ateneu</i> de virada de século</b>	<b>180</b>
<b>5.1 O <i>Ateneu</i> entre o Positivismo e a <i>Renaixença</i></b>	<b>180</b>
5.1.1 O Moralismo e o higienismo arquitetônico Burguês	183
5.1.2 Uma primeira aproximação à arte e arquitetura total	196
<b>5.2 A hegemonia da catalanismo em um <i>Ateneu Modernista</i></b>	<b>199</b>
5.2.1 Identidade como valor estético da arte e da arquitetura	206
5.2.2 A história da arte como identidade	239
5.2.3 O Românico como Identidade	265
5.2.4 A língua e a linguagem arquitetônica como identidade	281
<b>5.3 O <i>Noucentisme</i> no <i>Ateneu Barcelonès</i></b>	<b>297</b>
5.3.1 As limitações da identidade arquitetônica para fazer país	301
5.3.2 O projeto catalanista de cidade	305
5.3.3 O alerta dos românticos	319
<b>6. Considerações finais</b>	<b>323</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>331</b>

---

## ANEXOS

<b>Anexo I Alguns Arquitetos Identificados como Sócios do Ateneu</b>	<b>352</b>
<b>Anexo II Lista de Periódicos Consultados e seus Arquivos</b>	<b>353</b>

## 1. Introdução

Essa introdução tem como objetivo expor a investigação doutoral intitulada *Arquitetura e Projeto de Catalunha na Transição entre os Séculos XIX e XX: Um olhar desde as discussões desenvolvidas no Ateneu Barcelonès*. Apresenta delimitação do objeto e da problemática a serem estudados, hipótese preliminar, objetivos, marco teórico/metodológico guia para a abordagem, procedimentos metodológicos e estado da questão do tema estudado até a realização dessa tese. Sempre que possível e relevante busca-se justificar cada uma das decisões tomadas nesse projeto.

O interesse pelo tema estudado provém de uma longa linha de trabalhos começada ainda no trabalho de graduação do autor e que passa por dois mestrados onde o maior interesse reside nas relações entre a arte/arquitetura autônoma e total. Depois de se debruçar em questões como o detalhe construtivo como elemento de reafirmação da arquitetura enquanto gênero artístico na obra de Carlo Scarpa, no seu trabalho de final de carreira, e, posteriormente, nos elementos de afirmação da Totalidade da Arte na Obra do Park Güell de Gaudí, em sua dissertação de mestrado, o autor encontra a via do estudo das relação diretas do Idealismo Hegeliano com a arte/arquitetura. Desenvolvendo recortes temáticos para concretizar o tema, ao final optou-se por centrar-se no período do final do século XIX e princípio do século XX diante da forte influência do Idealismo na produção intelectual e artística da época. Geograficamente, a opção foi centrar-se no ambiente catalão em virtude da proximidade física do pesquisador com o material documental necessário para proceder com a investigação. Mais concretamente é o Ateneu Barcelonès, antigo Ateneu Catalão, o centro de interesse dessa investigação, por concentrar um estrato significativo da *Intelligentzia* catalã desse momento de transição entre séculos e servir bem de espelho de suas ideias.

Esta tese, em parte, pode ser vista como uma operação historiográfica para reconhecer os laços políticos do *modernisme* com o idealismo nacionalista. Por outro lado, pode ser vista como uma análise das discussões arquitetônicas no ambiente ateneístico durante a transição entre os séculos XIX e XX, à luz da questão do alcance da arquitetura na contribuição ao resgate de uma identidade nacional.

## 1.1. Objeto

### 1.1.1 Objeto Teórico: Relações entre estilo e política durante o *Fin-de-Siècle*

O objeto teórico a ser estudado consiste nas respostas críticas à autonomia da arte e gêneros, feitas desde áreas com autonomia incerta e projeto de fortalecimento/mudança de identidade nacional: a Catalunha com seu projeto nacional; Escócia anexada em 1700; Bélgica, dividida entre Valões e Flamencos; Itália e Alemanha, recém unificadas; Império Austro-Húngaro, se esfacelando; Turquia, modernizada em processo de decadência do Império Otomano com o movimento dos “Jovens Turcos”. Digno de ser sublinhado é que todos os nomes dos movimentos artísticos/arquitetônicos ligados a essa crítica remetem ao novo, pois respondem a uma necessidade de fundar uma nova tradição, ainda que essa nova tradição se baseie numa mitologia híbrida entre tradição popular/história e criação romântica, ao estilo wagneriano: *Art Nouveau* na Bélgica e Turquia (o caso francês<sup>1</sup> é a exceção, e ainda assim o mais incipiente no relativo a significados não autônomos), *Jugendstil* na Alemanha, *Sezession* na Áustria-Hungria, *Liberty* na Itália, *Modern Style* na Escócia, ou *Modernisme* na Catalunha. De forma marginal, se pode falar também de Jose Plecnic nos Balcãs e de casos semelhantes na arquitetura nórdica, como a arquitetura finlandesa *fin-de-siècle*, que tenta resgatar a identidade nacional frente à Rússia, ou ainda o caso norueguês.

### 1.1.2 Objeto Empírico: Relações entre estilo e política durante o *Fi de Segle Catalão*

Para compreender melhor o objeto acima descrito é necessário um recorte mais específico. Dessa forma, o interesse recai na relação de relevantes arquitetos do *fi de segle*<sup>2</sup> catalão com as intenções políticas catalanistas no que tange à Cultura. A justificativa de tal recorte é a proximidade geográfica com arquivos e fontes, uma vez que a investigação desta tese foi realizada na ETSAB-UPC em Barcelona. Concretamente, é no *Ateneu Barcelonès*, antigo *Ateneo Catalán*, onde se pretende concentrar o olhar e aprofundar exaustivamente a análise de fontes. Isso porque as

---

<sup>1</sup> Há dois Art-Nouveau, um mais gráfico e acrítico(Francês) e um mais profundo e não-autônomo(como o *Modernisme* ou a *Sezession*). De uma forma geral, ambos buscam superar a estética dos estilos. Ainda assim, o segundo implica também uma ideia política(nacionalista ou socialista). De antecedentes, no primeiro caso, está a teoria francesa de Viollet-le-Duc, e no segundo a teoria inglesa de Ruskin e Morris(Arts and Crafts), além do idealismo alemão.

<sup>2</sup> Ao longo desse trabalho usaremos o termo *Fi de Segle* para designar a arquitetura *Fin-de-Siècle* na Catalunha, diferenciando assim o Objeto Empírico do Objeto Teórico.

discussões levadas a cabo no interior dessa instituição refletem bem o confronto de ideias no seio da burguesia catalã da modernidade, na tradição do século XIX ao XX.

O objeto maior de estudo é a história das ideias sobre o que deveria ser uma arquitetura ideal, com um estilo ideal (e catalão), no âmbito do *Ateneu*, durante os anos estudados. O que se analisa é a teoria da arquitetura nesses anos, mais que a arquitetura efetivamente construída pelos arquitetos estudados - ainda que em algum momento se possa citar ou analisar algum edifício pontual. Essa tese busca estudar os fenômenos que se desenvolveram no *Fi de Segle Catalão*, período que se convencionará neste trabalho se estende desde a década de 80 do século XIX até princípios do século XX. Coincidindo com o abandono do projeto federalista de inspirações românticas na Catalunha e a adoção do projeto autonomista por parte da *Lliga Regionalista*, até que o projeto catalanista romântico perde protagonismo frente ao pragmatismo político. Para compreender melhor esses anos, se estende o estudo até a década de 60 do século XIX, época da fundação do *Ateneo Catalán*, para entender o ambiente de ideias que deu origem ao *Fi de Segle Catalão*.

Desde o ponto de vista das instituições políticas, são a *Lliga de Catalunya* e a *Unió Catalanista* que, principalmente, promovem o resgate da identidade catalã. Em 5 de novembro de 1887 se funda a *Lliga de Catalunya*. Em 24 de fevereiro de 1891, a *Unió Catalanista*, tem sua finalidade fixada pelo governo catalão:

Amb lo títol d'unió catalanista' s'apleguem les corporacions o associacions catalanistes de Principat per a Treballar, dintre de lo que les lleis permetin, en la propaganda de les idees regionalistes i em la realisation del programa del catalanisme. (Prat de la Riba in Molas, 1972, p. 27).

Como se verá mais adiante, esses são os anos em que o catalanismo se torna hegemônico no *Ateneu*. Aqui cabe esclarecer que apesar de ser uma das bases de suporte político da *Lliga Regionalista*, a *Unió Catalanista* não se confunde com essa segunda instituição, tanto é assim que é cronologicamente anterior. De fato, enquanto a *Lliga* é uma agrupação política de fundo conservador, a *Unió* é uma associação, também conservadora, que gira em torno de objetivos de propaganda da causa catalanista. Formada por dois setores, um menos politizado, que se agrupava em torno da revista *La Renaixensa*, e outro mais politizado, que se agrupava no entorno de Prat de La Riba, um dos líderes da *Lliga*. Assim, ainda que existam muitos pontos de contato entre as duas instituições, claramente elas não se confundem como uma só.

Durante as últimas semanas de 1899, Molas (1972, p.37) aponta que um grupo - que já contava com um órgão de imprensa próprio - *La Veu de Catalunya*, que havia se convertido em diário em 01 de janeiro de 1899, sob a direção de Enric Prat de la Riba



- sobretudo ligado a comerciantes barceloneses, cria uma entidade própria dentro da *Unió Catalanista*. Dentro desse ambiente de reformas, Molas (1972, p. 48), aponta que as eleições de 1901 significarão um momento de inflexão na política catalã “perquè van consagrat el naixement d’un nou sistema de partits. El torn Conservadors-liberals fou substituït pel torn regionalistes-republicans”. (Molas, 1972, p.48).

A partir desse momento, movimentos como os socialistas e os anarquistas, de autêntica esquerda, diferente dos conservadores e liberais do passado, ganham importância na vida política catalã e sobretudo barcelonesa. Nesse período também, a *Lliga de Catalunya* evolui para a *Lliga Regionalista*, de matiz muito menos romântica e cuja estética se aproxima mais do *noucentisme* que do *modernisme*. O recorte temporal a que pretende se dedicar esse trabalho termina levando em consideração os objetivos de se estudar concretamente as relações entre política nacionalista e arquitetura pela via do idealismo, que parece indicar o seu fim. Período que Valenti i Fiol (1973, p.18) aponta que está compreendido em Catalunha aproximadamente entre as datas de publicação das revistas *L’Avenç* (desde 1881) e *Juventut* (até 1906).

Por outro lado, analisar a permanência dessas ideias ao longo das primeiras décadas do século XX não deixa de ser relevante. Essa decisão se deve ao longo período de instabilidade política que permitiu a sobrevivência de ideias catalanistas conservadoras<sup>3</sup>, mesmo enquanto elas perdiam hegemonia. Concretamente, o fim do recorte se situa em torno da ascensão da estética *noucentista*, aproximadamente em 1914 - ainda que a data exata seja de difícil determinação, o declínio do número de obras *modernistas* e a ascensão de *noucentistas* dá a pista. O ano de 1914 é igualmente importante por marcar a decadência dos nacionalismos idealistas europeus e dos grandes impérios nacionais - Austro-Húngaro, Russo e Turco - graças à primeira grande guerra. Ao mesmo tempo, no Ateneu, marca o fim de um período marcado por várias presidências do arquiteto e político Lluís Domènech i Montaner.

## 1.2 Hipótese preliminar

A hipótese a que se propõe verificar essa tese é a de que a arquitetura do *Modernisme* se envolve na política “criando” mitos de origem para o povo catalão, seguindo os preceitos idealistas (wagnerianos) e em paralelo a modernização da

---

<sup>3</sup> Ao longo desse trabalho se verá que o conceito de catalanismo conservador não representa a totalidade desse fenômeno, que conta com importantes doses de radicalismo romântico. Também se deve agregar que mais que antagonista, o *Noucentisme* é o amadurecimento desse movimento trás sua chegada efetiva ao poder. Por hora o conceito de catalanismo conservador é suficiente, lembrando que esse trabalho se inscreve no âmbito da arquitetura e pode prescindir de um pouco de rigor na análise política.

língua por Pompeu Fabra e a refundação de mitos, danças, poesia e outras artes catalãs. Deseja-se verificar de que maneira a arquitetura *fi de segle* foi moldada pelas necessidades políticas do catalanismo conservador, fazendo parte, dessa forma, de um projeto nacional maior. Ou, se por outro lado, foi a absorção dos conceitos idealistas e wagnerianos por parte desses arquitetos, que facilitou a adoção dessa arquitetura como peça de propaganda do projeto catalanista. Uma hipótese que se verifica a partir da análise do ambiente do *Ateneu Barcelonès*.

A questão é saber qual o caminho percorrido por esse processo. São as ideias que vêm da teoria da arte de raiz Idealista que influenciam os arquitetos políticos? Ou, ao contrário, é o Idealismo presente na teoria política nacionalista catalã que influencia a arte? Dito de outra forma, é a matéria que influencia a ideia - seguindo uma linha materialista-marxista - ou a ideia a que influencia a matéria - seguindo uma linha mais idealista-hegeliana? Cabe esclarecer que não se espera uma resposta absoluta a essa questão, o que se busca é compreender em que matizes se move o fenômeno dentro de um espectro de possibilidades compreendido entre esses dois extremos.

Como visto antes, parte-se do pressuposto de que momentos políticos particulares, como o romantismo da *Lliga de Catalunya*, ou a - em muitos aspectos - *Realpolitik* da *Lliga Regionalista*, se associam a estéticas próprias, respectivamente o *Modernisme* e o *Noucentisme*. Essa relação entre a arquitetura e a política já foi apontada, ainda que não amplamente discutida, como pretende esse trabalho, por Oriol Bohigas<sup>4</sup>, bem como por outros autores estudiosos do *Modernisme* como Judith Roher. Inclusive autores que se debruçam sobre o *Modernisme* em outros gêneros artísticos, não só a arquitetura. Por exemplo, Eduard Valentí i Fiol, que se centra no *Modernisme* literário aponta que "El modernismo catalán no es sino reflejo de la confrontación de dos realidades sociales: la renacido consciencia étnica y cultural de Cataluña y la tradición política y ideológica española" (Valentí i Fiol, 1973, p. 20). Fazendo uma leitura de seu texto, através do filtro Idealista, vemos a presença clara do confronto entre *Kultur* e *Zivilization* (Valentí i Fiol, 1973, p. 170). Ele inclusive chega a apontar claramente a influência de certos escritores nórdicos, sobretudo noruegueses, sobre o ambiente literário nacionalista catalão "En la realización de este ideal (nacionalista e autonomista) los escritores tienen un papel muy importante ... El éxito de Noruega ha

---

<sup>4</sup> "No es, pues, una casualidad que entre los grandes creadores del Modernismo encontramos un Domènech i Montaner, no sólo arquitecto de extraordinaria transcendencia, sino político efficacísimo en la fundación de la "Lliga de Catalunya" y presidente de la famosas Bases de Manresa, que estudiaron un primer programa de autonomía; un Gallissà, presidente de la "Unió Catalanista", o un Puig i Cadafalch, que ... llegó a a la presidencia de la "Mancomunitat" de Cataluña... Aunque Gaudí parecía menos ligado a una política activa, no podemos olvidar la anécdota de la casi simbólica distribución de sus bienes entre la Iglesia y la "Mancomunitat". (Bohigas, 1973, P. 83-84)

impulsado ... el de la pequeñas nacionalidades del sur de Europa" (Valentí i Fiol, 1973, p. 170).

A propósito da aparente incongruência entre os ideais nacionais tradicionais e a modernização, Joan Lluís Marfany fala dos paradoxos da defesa de tradições numa sociedade burguesa industrializada. Não houve dúvida por parte dos arquitetos catalães *fi de segle* em adotar a modernidade nas técnicas e conceitos espaciais, ou a iconografia e estética tradicional, segundo os interesses no edifício. Ele aponta (1996, p. 360) como essa dicotomia aproxima a cultura do catalanismo aos conceitos de Wagner, que no mesmo tempo era vanguardista em muitos aspectos de sua obra e buscava recuperar tradições. Marfany desenvolve esse pensamento, mostrando com agudeza que "D'una banda, cultura, tolerància, humanisme; de l'altra, immobilisme social, arrogància de classe, racionalisme - son les dues cares del modernisme mesocràtic, les dues cares del catalanisme" (Marfany, 1996, p. 378).

Eric Hobsbawm justifica essa aparente discrepância na necessidade de legitimar projetos políticos frente às massas durante o período de emergência das instituições democráticas liberais (Hobsbawm, 1984, P. 276). Evidentemente essa necessidade de legitimação termina por refletir-se na arquitetura *fin-de-siècle*, como bem aponta o próprio Hobsbawm. Cabe esclarecer que aponta, contudo não analisa - pelo menos não do ponto de vista arquitetônico/artístico, em virtude de suas limitações disciplinares - como a arquitetura se presta a tal uso, ainda que desde o ponto de vista político proceda com uma verificação satisfatória.

A mania de erigir estátuas e edifícios públicos simbólicos ou decorados com alegorias já foi mencionada, e não há dúvida de que atingiu seu clímax entre 1870 e 1914. Ainda assim, esta linguagem do discurso simbólico estava fadada ao declínio súbito entre as guerras. Essa moda extraordinária provaria ser quase tão efêmera quanto o surto contemporâneo de outro tipo de simbolismo, o "art nouveau". Nem a adaptação maciça da alegoria e simbolismo tradicional com objetivos públicos, nem a improvisação de uma nova e indefinida mas de qualquer forma curvilínea linguagem da mulher e das plantas, o simbolismo, principalmente por razões particulares ou semiparticulares parece ter-se adequado mais do que temporariamente a quaisquer reivindicações sociais que o tenham originado. Só podemos especular acerca dos motivos que levaram a isso, mas este não é o local apropriado. (Hobsbawm, 1984, P. 312-313)

Interessa destacar que o auge desse processo de legitimação, o resgate e reinterpretação de elementos autóctones e tradicionais, se dá entre os anos de 1870 e 1914, segundo Hobsbawm. Anos que compreendem a criação e desenvolvimento da *Lliga de Catalunya* e *Lliga Regionalista*, e também os anos iniciais do Ateneu, a que se dedica o recorte dessa investigação.

A hipótese aqui tratada acrescenta que esses planteamientos tão pouco teriam sido possíveis antes do estabelecimento de um projeto político nacional. Josep Maria Montaner admite a possibilidade desses planteamientos não serem exclusivamente gerados nos setores progressistas, apontando a Ruskin com um exemplo de complementação conservadora e religiosa das preocupações sociais e políticas expressadas por Karl Marx e Friederich Engels no Manifesto Comunista (Montaner, 2012, p. 42). A tese levantada por Montaner encontra respaldo em Hobsbawm, que aponta que os projetos de governo para influenciar determinadas massas – e, há de se acrescentar, projetos de partidos - provavelmente não chegariam ao êxito sem encontrar apoio em bases já presentes no imaginário da sociedade (Hobsbawm, 1990, p. 113). Ainda para Josep Maria Montaner (2012, p. 43), William Morris - fundador da Socialist League e seguidor de Karl Marx - seria o representante vanguardista dessa crítica à alienação na arquitetura pela via progressista. O caminho escolhido por Morris foi o trabalhar com a Obra de Arte Total, baseada na cooperação humana, que abarcasse do detalhe decorativo à paisagem.

Las posiciones de Pugin, Ruskin y Morris son el inicio de una crítica moral a la sociedad; representan el arranque de las teorías críticas sobre el mundo contemporáneo; es decir formulaciones frente a la fealdad de un arte eclético y académico, frente a la deshumanización que provoca el maquinismo y frente al empobrecimiento del espacio, la ciudad y la vida social. (Montaner, 2012, p. 44)

Em contrapartida se pode ler a posição de Montaner sobre o prisma de uma crítica ao planejamento social total apontado pelo pragmatismo liberal democrático da obra de Karl Popper. Montaner aponta como no final do século XIX a arquitetura e a política se entrelaçam<sup>5</sup>. E aponta como tal fato se repete na Catalunha.

Josep Puig i Cadafalch (1867 - 1956) ejerció como arquitecto y político de la Mancomunitat de Catalunya, de la que llegó a ser presidente. La Mancomunitat se creó en 1914 como propuesta de fobierno Catalán, aceptada por el Gobierno Español, y estaba conformada por las cuatro diputaciones catalanas. Este arquitecto lideró el proyecto cívico de la Lliga Regionalista Catalana con voluntad de hacer infraestructuras y obras públicas que reforzaran y reequilibraran Cataluña. Sus textos (PUIG I CADFALCH, Josep. *Escrits d'arquitectura, arte i Política*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 2003) - que abarcaban la arqueología, la historia, la arquitectura y la política - configuran un completo y coherente proyecto nacional de la arquitectura y el Urbanismo. Conferenciante reconocido en francia y en Estados Unidos, su posición teórica estuvo radicada inicialmente en la historiografía científica y positivista, en la tradición de

---

<sup>5</sup> “A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, estuvieron activas las primeras generaciones de arquitectos que tuvieron un fuerte papel político desde la administración, como Otto Wagner, que fue arquitecto municipal de Viena(e fez parte da Sezession)(...) y formó a la mayoría de los arquitectos que proyectaron las Höfe vienesas.” (Montaner, 2012, p. 54)

Eugène-Emmanuel Violet-le-Duc y August Choisy, y con el tiempo se fue matizando y enriqueciendo con el pensamiento romancista. Su posición como político era la de élite dirigente que pretende dirigir las masas populares. Tras la muerte del primer presidente, Enric Prat de la Riba, Puig i Cadafalch fue presidente de la Mancomunitat de Catalunya durante dos mandatos, de 1917 a 1923, año en que fue destituido de su cargo, pues la dictadura de Primo de Rivera acabó con el Gobierno Autónomo de Cataluña. (Montaner, 2012, p. 54-55)

O que não resulta claro, e daí a hipótese tratada nesse trabalho, é se a arquitetura nesse período é elemento de propaganda passiva apropriada pelos movimentos políticos, ou é parte integrante - enquanto disciplina recente - desse fenômeno. Ou, dito de outra maneira, a arquitetura é integrada ou voluntariamente se integra? A questão de fundo que se debate é a autonomia da arquitetura em relação a ideologia. A opção metodológica tomada foi a de tentar entender isso sob a ótica da crítica liberal de Popper e sua visão do Idealismo Alemão de matiz hegeliana (Popper, [1945]2010, P. 230). Essa decisão foi tomada pelo fato de que a intuição do pesquisador - e resultados obtidos em sua dissertação de mestrado – apontar a que existe uma importante influência dessa filosofia sobre a sociedade germanófila catalã *Fi de Segle*. Sem embargo, apesar de inúmeras semelhanças, Popper sublinha consideráveis diferenças entre as abordagens de direita e esquerda dessa filosofia (Popper, [1945]2010, p. 268). Para Popper essas diferenças consistiriam basicamente em que, nas tendências de esquerda derivadas do idealismo, o cerne da abordagem está no conflito de classes e não de nações<sup>6</sup>.

Essa relação de diferenças e semelhanças nos dois polos ideológicos resultantes dessa filosófica ajudaria a explicar o paradoxo da atividade de arquitetos catalães. Como Gaudí, que ora se aproximam de cooperativas progressistas, ora se aproximam da burguesia e do clero conservador. Mais uma vez, cabe a dúvida, que pode ser estendida a outros setores conservadores: Terá sido o apelo estético das críticas de Ruskin e Morris que possibilita uma arquitetura romântica adequada a apropriação por parte de movimentos políticos relacionados ao idealismo ou, por outro lado, a arquitetura catalã desse momento assume essas feições justo pela politização de seus arquitetos cabeça? Lembrar que como já foi dito, tanto Gaudí, quando Domènech e Puig tinham algum tipo de relação direta ou indireta com a *Lliga Regionalista* ou com seus braços intelectuais, políticos ou religiosos. Popper dá base para essa dúvida no momento em que fala do esteticismo inerente ao pensamento que está na raiz, segundo sua visão, do idealismo (Popper, [1945]2010, p. 164). E segue mostrando

---

<sup>6</sup> “La historia es propulsada, y el destino del hombre determinado, por la guerra de clases y no por la guerra de las naciones(a diferencia de lo sostenido por Hegel y la mayoría de los historiadores).” (Popper, [1945]2010, p. 294)

como essa atitude romântica tem, invariavelmente, reflexo na visão do espaço que cerca o homem (Popper, [1945]2010, p. 166). Há uma forte possibilidade de que, assim como a política prussiana se apropriou da filosofia hegeliana, a arquitetura catalã, devido aos laços de seus autores com o movimento nacionalista catalão conservador, tenha sido apropriada para os interesses desse projeto político (Popper, [1945]2010, p. 225).

Também Hobsbawm aponta como nesse período de transição entre os séculos XIX e XX a questão nacional vai ganhando importância não só nos impérios que ele chama de multinacionais como o Austro-Húngaro e o Otomano, como em Estados do Sul da Europa ou na Irlanda. Os critérios usados para definir nacionalidades são vários: a religião, a etnicidade e a linguagem (Hobsbawm, 1990, p. 68). Esse último é o elemento que mais pertinência ganha nesse trabalho. Johann Gottlieb Fichte([1808]2002), em seus “Discursos à Nação Alemã” fala da importância da língua e o vínculo da identidade nacional. Evidentemente Fichte se refere à língua falada, contudo, levando em conta as limitações impostas por Agrest e Gandelsonas para a transposição direta de métodos de análise concebidos para a língua, nada impede a interpretação da arquitetura como uma forma de linguagem.

Agrest e Gandelsonas (2006) se preocupam em verificar em que medida as teorias semióticas podem ser aplicadas à arquitetura e como esta pode ser encarada como uma linguagem, como pode ser analisada semioticamente e quais as limitações dessa forma de abordagem. Eles recorrem às teorias da lingüística francesa para tentar estabelecer parâmetros e responder a essas questões. Eles tomam como referência Ferdinand de Saussure, linguista bastante destacado em meados do século XX, que tentou fixar o problema do sentido na linguagem na questão sobre a interrelação entre o significante – elemento que denota algo – e significado – o algo representado pelo significante – e a forma como esse significante pode deslizar através de diferentes significados a depender das convenções linguísticas sociais.

Saussure definiu semiótica como a ciência dos diferentes sistemas de signos e o estudo do sistema de linguagem. Para ele, Signo é uma entidade de duas faces formada por um significante e um significado. Ele estudou essa relação como resultado de um contrato social. Ou seja, “a associação entre som e representação é fruto de uma prática coletiva” (Agrest, Gandelsonas. 2006, p. 135).

Isso se deve principalmente a questão de que essas convenções podem ser compreendidas como um contrato social, como na linguagem. A questão é, como disciplina restrita, em que medida as convenções em arquitetura são difusas, quais as limitações em se tentar entender a arquitetura como uma analogia linguística, a arquitetura pode ser entendida como uma linguagem visual?

Os autores defendem que a significação depende da estrutura interna específica dentro de um determinado sistema cultural, como o da arquitetura, do cinema ou da literatura. Para aplicar as teorias de Saussure deve-se definir as características culturais e conjunturais da arquitetura com que se vai lidar, por exemplo, ocidental ou indígena, renascentista ou moderna. Dessa forma, um método eficaz de análise semiótica da arquitetura pode ser alcançado. Contudo, alerta-se à inadequação da aplicação mecânica do modelo especificamente desenvolvido para a língua em outros sistemas semióticos, como a arquitetura. Portanto, a aplicação direta das teorias semióticas de Saussure é limitada, devendo-se reconhecer as especificidades do campo da arquitetura, de forma a não cometer barbarismos no momento de aplicar o modelo semiótico para a compreensão dos mecanismos da construção de sentido.

Aqui há de se esclarecer que esse trabalho parte do pressuposto de que as linguagens - especialmente as dominadas por grupos restritos, como é o caso da arquitetônica - podem passar pelo processo que Hobsbawm denomina de “Invenção de tradição” (Hobsbawm, 1984, p. 10), ou seja, a criação de elementos modernos, tais quais cerimônias, rotinas ou tipologias arquitetônicas, disfarçados com uma pátina de suposta antiguidade referenciada pela história (Hobsbawm, 1984, p. 11). Esse elemento é importante no resgate, reformulação e modernização de línguas vernáculas que caíram em desuso na modernidade (Hobsbawm, 1990, p. 127), como pode ter sido o caso do idioma catalão - que perdeu durante a modernidade a primazia do uso como idioma culto e literário, que tinha no período de Ramon Llull, frente ao Castelhana. Fato esse corroborado pelo idioma usado por Gaudí em seus textos, por exemplo - o castelhano - ou pela variedade de formas escritas adotadas nas revistas literárias e políticas catalanistas previamente à reforma do catalão de Pompeu Fabra - de fato, o catalão vernáculo possui diferenças profundas em relação ao catalão moderno. Da mesma forma que atua nas línguas vernáculas, o processo de “invenção de tradições” pode atuar no resgate e reinterpretação de outras linguagens vernáculas, como pode ser a linguagem arquitetônica local da Catalunha, objeto concreto e interesse dessa tese. Não se pode esquecer que os arquitetos do período do *modernisme* estiveram em paralelo muito ligados à restauração e catalogação do patrimônio medieval românico e gótico.

Considera-se, portanto, fundamental tratar a arquitetura como uma linguagem - ainda que tendo claras as limitações dessa abordagem refletidas anteriormente. É pertinente aprofundar as relações entre identidade e linguagem arquitetônica. Parte-se da hipótese de que a linguagem arquitetônica *fi de segle* catalã se diferencia de outras arquitetura *fin-de-siècle* no restante da Europa. Ainda que se originem de um mesmo impulso, segundo a hipótese desse trabalho, chegam a resultados distintos, do ponto

de vista de linguagem arquitetônica, justamente porque esse impulso é o de reforçar as identidades, como aponta Hobsbawnm.

Hobsbawnm fala no seu trabalho sobre as invenções das tradições, sobre como o nazi-facismo aprendeu a usar cerimônias e espaços cerimoniais em sua arquitetura total de propaganda. O caso é que no final do século XIX esses mecanismos eram bem mais sutis. Portanto, ao se partir da hipótese de que o caso da Arquitetura do *Modernisme Catalão* é mais um exemplo de “Invenção de Tradição” influenciada por um projeto nacionalista de raiz hegeliana, há de se levar em consideração as muitas particularidades do caso local.

Cabe dizer que, segundo a hipótese deste trabalho, o contraponto a essa arquitetura Total, que se relaciona aos projetos políticos nacionalistas *Fi de Segle*, seria a arquitetura do ecletismo industrial. Com seu ornamento industrializado que se adere de forma acrítica à estrutura moderna economicamente eficiente, essa seria a arquitetura liberal por excelência.

### 1.3 Objetivos

#### 1.3.1 Objetivo Geral

Compreender as interrelações entre uma ideologia política nacionalista conservadora, inspirada pelo idealismo alemão, e a produção de um grupo de arquitetos ligados direta ou indiretamente ao grupo político introdutor dessa ideologia na Catalunha e entender o papel da arquitetura no projeto nacional catalanista.

#### 1.3.2 Objetivos específicos

1. Compreender as relações entre uma série de arquitetos e personalidades ligadas à arte, ao Ateneu Barcelonês e ao projeto político catalanista - como protagonistas ou antagonistas.

2. Analisar a relevância da ideia de Arte Total dentro do idealismo de origem hegeliano, compreendendo as relações entre os movimentos congêneres ao *Art Nouveau* e movimentos políticos influenciados de alguma forma pelo Idealismo Alemão e rastrear coincidências entre as congêneres da Arte Total e os países onde o Idealismo Nacionalista Político se fez presente, especialmente e centrado-se no caso catalão, bastante bem espelhado no ambiente ateneístico.



3. Verificar como o Idealismo alemão chega a influenciar a sociedade catalã - sobretudo as artes - e a política *Fi de Segle*.

4. Entender as discussões realizadas no ambiente ateneístico do recorte temporal que envolvia arte, arquitetura, política e sociedade, assim como a forma como essas discussões transpareciam as preocupações da *intelligentzia* catalã da época, com especial atenção aos arquitetos e suas ideias de arquitetura.

#### 1.4 Justificativa e Relevância

Este trabalho se justifica por se tratar de uma aproximação à compreensão da arquitetura *fi de segle* na Catalunha. Identificando-a dentro de um contexto ideológico e artístico internacional em que a arquitetura foi utilizada por uma política ideologicamente influenciada pelo Idealismo alemão. Neste trabalho o *modernisme* Catalão se configura como um estudo de caso específico dentro de um fenômeno maior, ligado ao idealismo, como já descrito.

Esse tipo de aproximação do tema foi pouco praticado, e os trabalhos que mais se aproximam dessa abordagem são os de Juan José Lahuerta (1990) e Ignasi Solà-Morales (1980). Em seu livro sobre interrelações entre arquitetura e política, Josep Maria Montaner fala, sem citar exclusivamente o *Modernisme* Catalão, dessa tendência da modernidade em se apropriar para fins políticos da arquitetura, emergente entre o final do século XVIII e princípios do século XIX (Montaner, 2012, p. 27).

De forma paralela, no presente momento, com o crescimento de tensões independentistas na Catalunha, ganha relevância compreender - dentro do marco da disciplina arquitetônica - ao menos parte da conjuntura ideológica que é base da mentalidade contemporânea da sociedade catalã. Ao mesmo tempo, o fato de ser uma tese escrita em português contribui para a divulgação historiográfica do processo de resgate e reinterpretação de identidade da arquitetura catalã, no âmbito internacional, graças ao exemplo concreto das discussões levadas a cabo no ambiente ateneístico.

No que tange ao ambiente do *Ateneu Barcelonès*, também há de se destacar o ineditismo e relevância em se tratar, desde uma abordagem acadêmica sólida, do tema arquitetônico desse período. É importante manter em mente que se trata de uma instituição que, ainda que não dedicada à arquitetura, contava entre seus sócios com arquitetos da relevância de Antoni Maria Galissà i Soqué, Antoni Gaudí, Bonaventura Bassgoda i Amigó, Josep Puig i Cadafalch ou Lluís Domènech i Montaner –que chegou a ocupar por várias oportunidades a presidência da instituição.

## 1.5 Marco teórico e metodologia

A arquitetura *fi de segle* não tem a exclusividade, como lembra Josep Maria Montaner (Montaner, 2012, p. 23), como peça de propaganda intencional, ou apropriação partidária. Contudo, como já citado antes, foi nesse período que o fenômeno se intensificou. A opção metodológica tomada para entender esse fenômeno é desenvolver um raciocínio dialético entre autonomia/liberalismo e a totalidade/idealismo, totalitarismo, segundo trata Karl Popper. Partindo de uma crítica de Popper a Hegel e o idealismo. Aqui será analisado como o Estado/movimentos políticos, que tem sua identidade/independência/autonomia ameaçadas, utilizam a Arte Total, de raiz wagneriana, para seu projeto político de criar/fortalecer identidade.

O argumento de Karl Popper no seu livro “A Sociedade Aberta e seus Inimigos” é o de que a sociedade todavia não superou o trauma de haver deixado a vida tribal, igualitária, onde o indivíduo apenas tem lugar dentro de uma ordem coletiva, para ingressar numa vida civilizada. Argumento semelhante apresenta Alan Colquhoun, em seu artigo “Três Tipos de Historicismo” (Colquhoun, 2006), voltado para a disciplina arquitetônica. Popper aponta como certas teorias historicistas surgidas na antiguidade, sobretudo com a filosofia Platônica, terminam por influenciar o Idealismo de Hegel (Popper, [1945]2010, p. 25) - e, conseqüentemente, por mecanismo já descritos, o objeto dessa investigação. Ele mostra que o grande sintoma desse trauma do abandono da vida tribal se concentra no sentimento de deriva provocado pelo abandono do grupo. Ele sublinha que esse sentimento segue vivo em formas modernas de pensamento. E, finalmente, descreve como essa sensação de deriva propicia o gérmen que leva ao pensamento platônico e posteriormente ao idealismo.

No pueden caer grandes dudas, a mi juicio, de que la filosofía de Heráclito constituye la expresión de un sentimiento de andar a la deriva; sentimiento que parece una típica reacción ante la disolución de las antiguas formas tribales de vida social. En la Europa de los tiempos modernos las ideas historicistas fueron resucitadas durante la revolución industrial, especialmente a raíz del impacto de las revoluciones políticas en América y Francia. Parece ser algo más que una mera coincidencia el que Hegel, que tanto tomó del pensamiento de Heráclito transmitiéndolo a todos los movimientos historicistas modernos, fuera el interprete de la reacción contra la Revolución Francesa.

...

Antes de Platón, el derrumbe de la vida tribal de los griegos había provocado en Atenas, su ciudad natal, un período de tiranía, al cual había sucedido el establecimiento de una democracia que trató celosamente de protegerse contra cualquier tentativa de introducir nuevamente la tiranía o la oligarquía, esto es, el gobierno de las principales familias aristocráticas. Durante la juventud de Platón, el gobierno democrático de Atenas se vio envuelto en una guerra mortal con Esparta, la ciudad cabecera del Peloponeso, que

había conservado muchas de las leyes y costumbres de la antigua aristocracia tribal.

...

el germen fundamental del sistema platónico se originó, a mi parecer, en esa sensación de que la sociedad y, en realidad, “todas las cosas” se hallan en incesante transformación; en efecto, nuestro filósofo resume su experiencia social exactamente del mismo modo en que lo había hecho su antecesor historicista, es decir, acudiendo a una ley del desarrollo histórico. De acuerdo con esa ley, que analizaremos más detenidamente en el próximo capítulo, *todo cambio social significa corrupción, decadencia o degeneración*. (Popper, [1945]2010, p. 32-34)

Finalmente, em sua crítica, Popper aponta que a solução a que chegam alguns para esse problema da sensação de deriva, é alcançada pela via da engenharia social. Essa engenharia recorre, muitas vezes, na visão do autor, a uma reinterpretação e reforma radical de instituições - políticas, sociais, culturais, etc. - para levar a cabo seu projeto de uma sociedade que tenha superado o trauma do ingresso na civilização. Nesse aspecto Popper aponta que “Tanto Platón como Marx sueñan con la revolución apocalíptica que habrá de transfigurar radicalmente todo el mundo social” (Popper, [1945]2010, p. 163). Segundo sua teoria filosófica - com as ressalvas em aproximar a esquerda e a direita - é na política, seja de qualquer matiz ideológico, onde esse fenômeno de reinterpretação de instituições se dá com mais força<sup>7</sup>.

El ingeniero social y el tecnólogo, por el contrario, no demuestran mayor interés por el origen de las instituciones o por intenciones primitivas de sus fundadores (si bien no existe ninguna razón para que no reconozcan el hecho de que “sólo una parte mínima de las instituciones sociales han sido conscientemente planeadas, en tanto que la gran mayoría se ha limitado a ‘crecer’ como resultado involuntario de las acciones humanas”). Lejos de ellos, lo más probable es que enuncie el problema de la siguiente manera: Si nuestros objetivos son tales y tales: ¿se halla esta institución bien concebida y organizada para alcanzarlos?

...

En términos más generales, podemos decir que el ingeniero encara racionalmente el estudio de las instituciones como medios al servicio de determinados fines y que, en su carácter de tecnólogo, las juzga enteramente de acuerdo con su propiedad, su eficacia, su simplicidad, etc. El historicista, por el contrario, trataría más bien de descubrir el origen y destino de estas instituciones para establecer el “verdadero papel” desempeñado por ellas” (Popper, [1945]2010, p. 37-38).

---

<sup>7</sup> “Es en la política donde mejor se advierte este fenómeno, pues tanto el ala marxista de extrema izquierda como el centro conservador y la extrema derecha fascista basan sus filosofías políticas en el sistema de Hegel; el ala izquierda reemplaza a la guerra de las naciones, incluida en el esquema historicista de Hegel, por la guerra de clases, y la extrema derecha la reemplaza por la guerra de razas, pero ambas lo siguen más o menos conscientemente.” (Popper, [1945]2010, p. 223)

Numa de suas hipóteses mais polêmicas, Popper aponta que esse fato não é incidental, e insinua que o idealismo de Hegel foi uma espécie de subproduto necessário para justificar ideologicamente o projeto político prussiano<sup>8</sup>. Em última análise, ele mostra o próprio nacionalismo como uma invenção idealista<sup>9</sup>. Para reforçar sua crítica a Hegel, Popper identifica que antes de sua interpretação idealista, o Nacionalismo teve uma curta existência de natureza autenticamente liberal. Ele aponta que, tal qual o nacionalismo catalão nasce frente à resistência ao centralismo da Madrid Bourbonica na Guerra Civil do século XVIII, o nacionalismo alemão, apropriado por Hegel posteriormente, nasce da resistência a uma invasão da França Napoleônica ao território alemão.

“Pese a sus intrínsecas tendencias reaccionarias e irracionales, el nacionalismo moderno - por extraño que parezca - fue, durante su corta existencia antes de Hegel, un credo revolucionario y liberal. Por una suerte de accidente histórico - la invasión del territorio alemán por parte del primer ejército nacional de Francia bajo el mando de Napoleón y la reacción provocada por ese suceso - se había abierto camino hacia el campo de la libertad. (Popper [1945]2010, p. 242)

Como passagem reveladora de como a crítica de Popper se aplica ao tipo de nacionalismo presente em Catalunha, a citação a seguir remete imediatamente a um catalanismo baseado na língua (Valentí i Fiol, 1973, p. 19) - e, por que não, em certos aspectos de manifestações culturais, tais como a Sardana, o Canto Coral, etc., como dito antes. Assim como remete também a um sentimento comum anti-espanholista.

Como ya vimos, Fichte había elaborado la teoría de que (o nacionalismo) se hallaba basado en el idioma ... Según Hegel, la nación se halla unida por un espíritu que actúa en la historia. Se halla unida por el enemigo común y por la camaradería en las guerras libradas. (Popper [1945]2010, p. 247).

Como contraponto crítico a visão liberal de Popper, se lançará mão do Neo-Marxismo presente no método de Eric Hobsbawm, Manfredo Tafuri e Massimo Cacciari. O primeiro aborda temas pertinentes a essa investigação em livros como Nações e Nacionalismo desde 1780 (1990) e A Invenção das Tradições, coletânea organizada por Eric Hobsbawm, em 1984 - nesta obra Hobsbawm analisa a produção em massa

---

<sup>8</sup> “Cuando en 1815 el partido reaccionario comenzó a reasumir su poderío en Prusia, se encontró lamentablemente apremiado por la necesidad de una ideología. Hegel fue el escogido para satisfacer esta exigencia y lo hizo resucitando las ideas de los primeros grandes enemigos de la sociedad abierta, a saber: Heráclito, Platón y Aristóteles.” (Popper, [1945]2010, p. 224)

<sup>9</sup> “El *principio del estado nacional*, vale decir, la exigencia política de que el territorio de cada estado coincida con el territorio habitado por una nación no es, de ningún modo, tan evidente como parece resultarle a mucha gente.” (Popper [1945]2010, p. 242)

de tradições na Europa de 1870 a 1914, inserindo desde o nacionalismo alemão até a reação católica que proclamou a infalibilidade papal, a Imaculada Conceição e a proibição do aborto.

Há de se ter em conta que os movimentos nacionalistas atravessam, na visão de Hobsbawm (1990, p. 21), três momentos distintos. A princípio nascem como fenômeno exclusivamente cultural, de investigação de raízes e identificação e resgate de elementos folclóricos-culturais próprios de certos grupos humanos - grupos esses que, de novo na versão de Hobsbawm, servirão como base para a configuração do que será chamado nação num futuro próximo. Esse momento se reflete nas primeiras etapas de *La Renaixença* e dos *Jocs Florals* como artefatos/eventos culturais da Catalunha do século XIX, que ainda não haviam encontrado eco numa instituição política como a *Lliga*.

Em seguida um grupo militante usa essas bases identificadas e retrabalhadas para reivindicar politicamente a “Nacionalidade” desses grupos humanos. É esse segundo momento, o dos arquitetos como militantes - ou como mínimo o da arquitetura como disciplina usada pelos militantes catalanistas -, o momento de maior interesse como marco de estudo para esse projeto de tese. E, finalmente, numa terceira etapa, esse movimento político adquire influência sobre uma população mais abrangente. Nesse momento, em que o projeto político nacional é já hegemônico, dois efeitos se produzem no caso catalão, como se verá no último capítulo. Um deles indica que as vanguardas do movimento artístico e filosófico se movem para outras questões, outro é que os elementos francamente românticos desse processo se desradicalizam e se aburguesam.

Para justificar a contribuição da disciplina da historiografia arquitetônica para o estudo da questão do nacionalismo idealista, há de se ter em conta que Hobsbawm lembra que:

O estudo da invenção das tradições é interdisciplinar. É um campo comum a historiadores, antropólogos sociais e vários outros estudiosos das ciências humanas, e que não pode ser adequadamente investigado sem tal colaboração. A presente obra reúne, fundamentalmente, contribuições de historiadores. Espera-se que outros venham também a considerá-la útil. (Hobsbawm, 1984, P. 24)

Portanto, existe claro espaço para a contribuição do método histórico arquitetônico na miríade de disciplinas que podem auxiliar no entendimento desse fenômeno, tomando certos cuidados - apontados por Hobsbawm (1990, p. 20). - quanto à limitação do método de analisar o caso de cima para baixo, confundindo as ideias publicadas por arquitetos com a opinião de grupos mais amplos externos à disciplina

ou ao próprio movimento de valorização nacionalista. Uma análise desse fenômeno descrito desde o ponto de vista da participação da disciplina arquitetônica possui evidente relevância, desde que levados em conta os limitados alcances de sua análise sobretudo ao âmbito disciplinar e de áreas afins.

No caso catalão, a linguagem, ou as linguagens - inclusive arquitetônica/artística<sup>10</sup>, têm muito mais importância para o nacionalismo que a etnia - diferentemente do alemão e sionista -, da religião - diferentemente dos casos no Oriente Médio, árabes ou sionistas, ou ainda do irlandês - ou do que o Imperialismo - por razões óbvias, ou seja, o fato de que a Catalunha, mais do que uma potência Imperial, no momento de levante nacionalista inicial no século XIX, é um povo submetido aos ditames centralistas de Império Espanhol - ainda que os reinos medievais de Aragon, Mallorca ou a inter-relação entre as Catalunya Nord e Sud, tivessem clara importância no imaginário catalão.

Levando em consideração as ressalvas feitas por Diana Agrest e Mario Gandelsonas (2006) na transposição direta de métodos de interpretação da língua - tais como a semiótica - para a interpretação da linguagem da arquitetura, tratar a teoria da arquitetura catalã do período como uma teoria de busca de uma linguagem arquitetônica de afirmação nacional funciona como premissa metodológica que permite compreender como a influência idealista retira a arquitetura de seu espaço de arte autônomo e a coloca em posição de arte militante em defesa de uma causa política: o nacionalismo catalão.

Se por um lado, segundo Hobsbawm<sup>11</sup>, a eleição de metodologias específicas para casos mais abrangentes e difusos de resgates, reinterpretações e “invenções” de tradições e costumes locais para fins de afirmação nacional, é uma tarefa complicada, que deve ser deixada a cargo de disciplinas waburguianas, o estudo dessas

---

<sup>10</sup> “Igual que la recentment revifada llengua catalana, l'arquitectura també era un llenguatge, un llenguatge formal que proclamava un passat gloriós i articulava un present ple d'aspiracions orgulloses.” (Rohrer in Lahuerta, 1990, p. 201)

<sup>11</sup> “Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados. Ele é ainda em grande parte relativamente desconhecido. Presume-se que se manifeste de maneira mais nítida quando uma “tradição” é deliberadamente inventada e estruturada por um único iniciador, como é o caso do escotismo, criado por Baden Powell. Talvez seja mais fácil determinar a origem do processo no caso de cerimoniais oficialmente instituídos e planejados, uma vez que provavelmente eles estarão bem documentados, como, por exemplo, a construção do simbolismo nazista e os comícios do partido de Nuremberg. É mais difícil descobrir essa origem quando as tradições tenham sido em parte inventadas, em parte desenvolvidas em grupos fechados (onde é menos provável que o processo tenha sido registrado em documentos) ou de maneira informal durante um certo período, como acontece com as tradições parlamentares e jurídicas. A dificuldade encontra-se não só nas fontes, como também nas técnicas, embora estejam à disposição dos estudiosos tanto disciplinas esotéricas especializadas em rituais e simbolismos, tais como a heráldica e o estudo das liturgias, quanto disciplinas históricas waburguianas para o estudo das disciplinas citadas acima. Infelizmente, nenhuma dessas técnicas é comumente conhecida dos historiadores da era industrial.” (Hobsbawm, 1984, p. 13)

metodologias para analisar o fenômeno quando organizado por um indivíduo, ou grupo de indivíduos ligados por afinidades disciplinares e/ou políticas, como podem ser os arquitetos ligados ao catalanismo, é consideravelmente mais simples. Isso se deve ao fato de que no primeiro caso são muitas e variadas as contribuições para a criação de um imaginário de tradições nacionais, enquanto no segundo caso é mais homogênea a mentalidade do processo de reformulação de costumes para dar lugar a tradições inventadas. É verdade que disciplinas ligadas ao estudo do Folclore serviram antes para analisar casos semelhantes ao catalão - ao menos do ponto de vista de projeto nacional - como poderia ser o caso Suíço<sup>12</sup>, contudo o caminho metodológico escolhido para esse trabalho é menos complexo. Lembrando que essa é uma tese desenvolvida no âmbito da arquitetura, é no método histórico voltado para as particularidades dessa disciplina que se deve centrar.

Manfredo Tafuri e Maximo Cacciari, em *De la Vanguardia a la Metrópoli*, falam da apropriação de certos elementos, manifestos ou movimentos artísticos para justificar discursos de poder, tal como acontece na Catalunha com o modernismo ou na Rússia bolchevique com os movimentos de vanguarda, ou ainda para espetacularizações da arquitetura com fins capitalistas. Segundo Tafuri<sup>13</sup>, a arquitetura lúdica do final do século XIX serve ao projeto capitalista - acrescentando-se nesse trabalho que esta também atende ao projeto idealista nacionalista. Há de se discutir a aparente falta de compatibilidade entre a hipótese tratada nessa pesquisa de que a Arquitetura *fin-de-siècle* atende a intenções tanto idealistas-nacionalistas - como se pode ver no caso de certas alegorias adotadas pela Arquitetura típica de exposições, como o café-restaurant de Domènech na exposição de 1888 - e a hipótese tafuriana de que atende a intenções liberais-capitalistas - o que é verdade no caso das grandes superfícies e dos *passages*. No mesmo livro podem-se encontrar muitas semelhanças entre o texto de Popper e o texto de Cacciari (Cacciari - in Tafuri, 1972 P. 32): nos dois casos se identifica, via a sociologia alemã de base idealista, a metrópole moderna como cosmopolita. No último caso, porém, pela orientação idealista do texto e, como apontaria Popper, as relações da metrópole são vistas como negativas.

Tendo em vista esses paradoxos, aparece clara a necessidade de estudar as relações entre o Idealismo, o Liberalismo e a arquitetura *Fin-de-Siècle*. Entender esses

---

<sup>12</sup> "O desenvolvimento do nacionalismo suíço, concomitante à formação do Estado federal moderno no século XIX, foi brilhantemente analisado por Rudolf Braun, estudioso que tem a vantagem de ser versado numa disciplina ("Volkskunde" - folclore) que se presta a esse tipo de análise, e especializado num país onde sua modernização não foi embargada pela associação com a violência nazista. As práticas tradicionais existentes - canções folclóricas, campeonatos de ginástica e de tiro ao alvo - foram modificadas, ritualizadas e institucionalizadas para servir a novos propósitos nacionais." (Hobsbawm, 1984, P. 15)

<sup>13</sup> "*Passages* y grandes almacenes de París son, ciertamente, como las Exposiciones, lugares en los que las masas, convirtiéndose en espectáculos de sí mismas, encuentran el instrumento espacial y visual para una autoeducación según el el punto de vista del capital." (Tafuri, 1972, P. 40)

paradoxos e tentar decifrá-los parece ser fundamental para se chegar a um resultado satisfatório. Para isso, a leitura desses fenômenos através do filtro liberal da filosofia popperiana e da crítica marxista-internacionalista de Hobsbawm é tão relevante, levando em consideração que os dois filtros se prestam mais à análise de ideias - diferentemente de disciplinas waburguianas, também apontadas como um caminho por Hobsbawm, que se prestariam a analisar os fenômenos artísticos, e mais concretamente a arquitetura, e em seu valor simbólico, iconológico. Esse trabalho se centrará em analisar os textos e ideias, tanto em publicações periódicas quanto em livros, mas, sobretudo, de artigos, palestras, lições e tertúlias realizadas no ambiente do Ateneu, de arquitetos ligados direta ou indiretamente ao movimento político catalanista, sobretudo os ligados às ideias estéticas, e em menor medida a outros aspectos tais como a política. Essa decisão metodológica foi tomada em virtude da clareza em que os textos transmitem o posicionamento dos arquitetos frente as questões aqui tratadas. Centrar a investigação no Ateneu permite um entorno manejável por uma investigação exaustiva das fontes. Paralelamente à análise desses textos em busca de filiação ideologia ao Idealismo Alemão de viés nacionalista e hegeliano, se analisará - através do rastreamento de traduções e publicações e da biblioteca de arquitetos e principalmente do Ateneu - como essas ideias podem ter chegado a influenciá-los. Aliás, cabe esclarecer que essa decisão metodológica de centrar a análise nos textos publicados dos arquitetos não impede de forma alguma que se tente identificar reflexos das ideias estético-arquitetônicas dos arquitetos em sua obra construída, ao longo desse trabalho. Apenas essa análise é tratada como marginal.

Uma vez aclarado o referencial teórico adotado para atingir os objetivos a que se propõe esse trabalho e averiguada a hipótese apontada, em seguida se tratará dos procedimentos metodológicos.

## **1.6 Procedimentos de trabalho**

1. Levantar os arquitetos formados durante as promoções de 1870 a 1914, da Escola de Arquitetura de Barcelona, e ver quais deles eram sócios do *Ateneu* e tinham militância política e textos relevantes publicados. Assumi-los como objeto de estudo. Além disso, usar as *actas* do Ateneu para identificar outros arquitetos formados fora da Escola de Barcelona e personagens relevantes para as discussões artísticas/arquitetônicas e catalanistas.



2. Averiguar revistas do período delimitado cujos artigos remetam a arquitetura do *Fi de Segle*, e a sua relação com a política catalanista. Paralelamente saber como essas revistas absorviam as influências do Idealismo Nacionalista e da crítica *Fin-de-Siècle* e as refletiam, sobretudo no campo da arquitetura.

3. Averiguar nos catálogos da biblioteca do Ateneu a presença e relevância das ideias de cunho idealista-nacionalista. Averiguar também - secundariamente - quais dos arquitetos escolhidos como objeto de estudo têm bibliotecas pessoais catalogadas - ver quais os livros, em espanhol, catalão ou outros idiomas, com relação ao Idealismo alemão e à ideia de obra de arte total, estão presentes nessas bibliotecas.

4. Pesquisar traduções das obras de base idealista/nacionalista lançadas no final do século XIX, centrando-se sobretudo no acervo da biblioteca do Ateneu.

5. Analisar o papel do *Ateneu Barcelonès* na disseminação e discussão do idealismo romântico e do projeto catalanista, investigando a possibilidade do idealismo romântico ter influenciado a arquitetura catalã pela via das discussões levadas a cabo no Ateneu e seus ideais sobre uma estética arquitetônica. Utilizar sobretudo as *actas* da instituição, mas também outros documentos complementários, para isso.

6. Identificar nos arquivos e *actas* das discussões levadas a cabo no Ateneu, qual o papel atribuído à arquitetura como linguagem no projeto Catalanista. Investigar como as relações dos arquitetos estudados com as instituições do catalanismo.

7. Verificar quais arquitetos e personalidades ligados à arte/arquitetura e ao projeto catalanista tem escritos publicados no ambiente do Ateneu, sobretudo palestras, lições e tertúlias, além de artigos. Em textos que não puderem ser encontrados na íntegra, ou em parte, na sua versão original, se pode adotar uma espécie de metodologia do restauro da ideia. Usando textos do mesmo conferencista do Ateneu em períodos próximos - normalmente imediatamente posteriores - tratando do mesmo tema abordado no Ateneu, confrontados, quando possível, com artigos jornalísticos sobre o referido evento (para comprovar a coincidência de ideais entre os textos e eventos do Ateneu), na tentativa de reintegrar a ideia do referido autor no evento ateneístico. Comparar as ideias presentes nesses artigos com as ideias principais presentes no idealismo - sobretudo de Hegel e Fichte. A escolha de textos como cerne da análise,

permite evitar o território escorregadio da análise de edifícios através de metodologias waburguianas. Conserva-se a atenção de que a linha editorial não representa a opinião pública, contudo o objeto de interesse desse trabalho é mais a posição teórico/estética do arquiteto/autor que a posição da opinião pública. Isso não implica que paralelamente não se possa estudar os reflexos dos ideais estéticos publicados na obra construída desses arquitetos.

8. Revisar catálogos e publicações relacionadas de eventos, exposições e concursos ligados às artes e à arquitetura dentro do ambiente do Ateneu, para verificar relações intencionais ou não com a questão nacional e da totalidade da arte e da arquitetura.

### 1.6.1 As fontes

#### 1.6.1.1 Fontes Primárias - Os fundos do Ateneu.

No tocante aos fundos do Ateneu, além da própria biblioteca da instituição, também foi de fundamental importância a consulta ao arquivo documental. No caso da biblioteca, não apenas se estudaram os fundos, se não também seus anos de incorporação ao acervo, para conhecer o nível de disseminação de certas ideias. Quanto ao arquivo documental, esses foram os principais tipos de documentos consultados:

Arquivos Consultados	Tipologia Documental
A biblioteca do Ateneu e seus catálogos como fontes de informação do lido na época de estudo.	
O arquivo documental do Ateneu.	<i>Actas</i> e discursos de inauguração dos anos acadêmicos do Ateneu.
	As conferências
	Exposições, seus editais e seus catálogos.

	Concursos, seus editais e - quando existirem - os projetos submetidos.
Quadro 1: Principais arquivos e tipologias documentais consultados.	

Mais concretamente, esses foram os principais documentos identificados como relevantes. Cabe esclarecer que alguns não foram encontrados e, como explicado nos procedimentos metodológicos, outras fontes foram escolhidas como documentos de substituição.

<b>Principais documentos consultados:</b>
Discursos de Lluís Domènech i Montaner(inaugurales 1898-1899, 1905-1906, 1906-1907, 1911-1912 "Conservar la personalitat de Caralunya", 1912-1913, 1913-1914, 1914-1915 e Conferência "Personalitat de Catalunya dins de la civilització" de 1900 e "Catalunya Autònoma" de 1901 o 1902).
Actas de abertura dos anos acadêmicos de 1860 a 1915.
Lista de sócios desde 1860 até 1914.
Editais e resultados do concurso da Residência Operária de 1861-1862.
Catálogos da biblioteca nos anos 1874-1876 e 1891.
Editais e materiais relativos à exposição artística de 1883.
Discurso de Fontanals del Castillo, lido por ocasião da exposição artística de 1883.
Lição inaugural de Narcís Carbó, 1887-1888.
Material sobre la Exposição Artística del 1893(sobretudo no tocante a Arquitetura).
Conferência de Arturo Farinelli "Dos ultraromânticos en Música: Berlioz I Wagner" de 23 de fevereiro de 1888.
Conferências sobre o estado da cultura catalã e da cidade de Barcelona no século XV, lidas por ocasião do centenário dos descobrimentos.
Livro em substituição à ausência do discurso de Domènech i Montaner apresentando seu trabalho sobre a bandeira na Catalunha.
Livro sobre o românico de Puig i Cadafalch em substituição aos seus discursos sobre o Românico e o caráter das arquiteturas espanhola e catalã em 1896 e 1897.

Discurso de Bassegoda sobre o gótico na Catalunha.
Conferência de Doctor Bartolomeu Robert de 14 de março de 1899.
A <i>l'liço inaugural</i> de Ramon Picó I Campamar no curso 1901-1902
Conferências de Jaume Brossa "El nacionalisme en l'art i la literatura", e "Els constructors de nacions", do ano acadêmico 1906-1907.
Conferência do Doctor Josep Falp i Plana "El nacinalisme català, propulsor de l'avenç i la cultura, des del punt de vista de la tradició i la naturalesa", do ano acadêmico 1906-1907.
Conferência de janeiro de 1908 per Léon Jaussely: "Urbanització i projecte d'enllaços de Barcelona".
As duas conferências de <i>mossèn</i> Josep Casdessús sobre "L'extensió, unificació, depuració de la llengua catalana", de 1911.
A conferência de Manuel de Montoliu sobre "La Geografia Lingüística: la seva significació i els seus mètodes." De 1911.
As conferências de Cebrià de Montoliu sobre novas perspectivas do urbanismo, como a de 1911, "Les moderns ciutats i els seus problemes", en relació amb L'Exposició de Construcció Cívica de Berlín, y "L'activitat internacinal en matèria d'habitació i construcció cívica durant l'any 1913".
A conferência de Josep Puig i Cadafalch sobre "l'organización i característiques de l'ensenyament tècnic a Catalunya", de 1915.
Quadro 2: Principais documentos consultados no Ambiente ateneístico.

#### 1.6.1.2 Fontes secundárias

Essas fontes funcionam como apoio e complementação às citadas anteriormente. Servem para contextualizar as discussões levadas a cabo no Ateneu dentro do ambiente cultural catalão.

### 1.6.1.2.1 A imprensa

Como fonte para entender a ideologia catalanista se esquadrinha os textos do catalanismo mais tradicionalista em *La Renaixensa* e *L'Avenç* e o mais reformista em *Joventut* e *La Veu de Catalunya*. Por exemplo, cabe sublinhar como aparece o texto "Em Busca da Arquitetura Nacional" de Domènech i Montaner em uma publicação ligada a um órgão político da arquitetura nacionalista catalã, como pode ser *La Renaixença*, ligada a Lliga.

Será averiguada a forma como a ideia de Arte Total aparece em suas páginas. Bohigas discorre sobre algumas das principais publicações catalãs onde mais traduções se podem encontrar e, portanto, representam uma significativa fonte para entender como o pensamento idealista chega à Catalunya:

Las revistas catalanas en que pueden hallarse más traducciones en el campo de la filosofía, el arte y la literatura son "Catalonia"(1898-1900) y "Juventut"(1900-1906) Hay que considerar también publicaciones más sectoriales y en las que se encuentran la mayoría de las aportaciones originales: "L'Avenç"(1881-1884, 1889-1893), "Catalunya Artística"(1900-1902, 1904-1905), "Il·lustració Llevantina" (1900-1901) y "Pèl y Ploma"(1899-1903). (Bohigas, 1973, p. 85)

Eduard Valentí i Fiol (1973) representa excelente fonte secundária para guiar-se no mundo das revistas catalanistas. Ele aponta que há uma ordem de publicações com uma linha comum que avança nas suas orientações editoriais e que começa com *La Renaixensa*, segue com *El Diari Català* suas publicações suplementares, e termina com a linha editorial de *L'Avenç* de Jaume Massó (1863-1943), Ramon Casas (1866-1932) y Josep Meifrén - e suas duas épocas distintas. Além disso, aponta como reação contrária de linha anti-moderna, mas ainda assim alinhada às aspirações catalanistas *La Tradición Catalana*.

Nessa seqüência de publicações, as linhas editoriais vão se aprofundando em direção a um aberto Catalanismo. Por exemplo, segundo Eduard Valentí i Fiol "Dentro de esta obra conjunta, cada uno tiene señalada su esfera y su misión. A de *La Renaixensa* es despertar el espíritu provincial" (Valentí i Fiol, 1973, p. 107). Por outro lado, no que tange a *El Diari Català* de Valentí Almirall, "Era la primera vez que se intentaba la publicación de un diario catalán, y también la primera en que un periódico catalanista osaba proclamarse "político"" (Valentí i Fiol, 1973, p. 127). Como características principais do *Diari Català*, Valentí i Fiol aponta a aberta fé no progresso, anticlericalismo, alternância entre a defesa do proteccionismo e do livre mercado. Essa radicalização das linhas editoriais equivale ao processo de transição entre as duas primeiras etapas do nacionalismo apontadas pelas categorias historiográficas de Hobsbawn, de um nacionalismo cultural a um mais operativamente político.

#### 1.6.1.2.2 Livros e artigos dos arquitetos

Também livros e artigos diretamente publicados pelos arquitetos se prestam a excelentes fontes secundárias para entender as interrelações e a ideologia presentes no objeto desse estudo. Por exemplo, além de livros diretamente ligados à arquitetura, Domènech i Montaner publicou vários ensaios políticos, como "La política tradicional d'Espanya", de 1898; "Estudis polítics", de 1905; "Conservació de la personalitat de Catalunya", de 1912 ; ou "La Política tradicional d'Espanya: com pot salvar-se'n Catalunya", de 1919. O caso do texto "En busca de una arquitectura nacional" publicado em 28 de fevereiro de 1878 em *La Renaixensa*, é um claro exemplo de texto que cruza os dois interesses, a arquitetura e o nacionalismo.

Também Puig i Cadafalch tem textos fundamentais que servem como fonte documental do processo de nascimento da arquitetura de temática nacionalista na Catalunha, como os dois publicados com o título "Regionalisme Artístic" em *La Veu de Catalunya* de 13 de setembro e 4 de outubro de 1891; os três publicados com o título "Art Català" em *La Renaixensa* de 16 de fevereiro, 20 de março e 8 d maio de 1892; "Del Espirit Regional en les Industries artístiques de Catalunya", na *Tradició Catalana* de 15 de julho e 1 de agosto de 1893; "Lo Catalanisme i la Arqueologia", *La Renaixensa*, 29 de novembro de 1895; "La Arquitectura Romànica Catalana", na *Renaixensa* de 25, 26, 27 e 28 de março de 1896; e, finalmente, "Caràcter que Diferencia las Arquitecturas Catalana y Castellana Antigas" em *La Renaixensa* de 11, 12 e 14 de Junho de 1897.

#### 1.6.1.2.3 Livros e traduções que chegavam à Catalunha:

Finalmente entre as traduções pertinentes a esse estudo foram encontradas aquelas que levaram a cabo o *Diari Català* (Valentí i Fiol, 1973, p.131), *l'Avenç*, *Juventut* e a Biblioteca *De Tots Colors* (Bohigas, 1973, p. 86), mencionando-se ainda o caso das publicações da *Associación Wagneriana*. A relevância dessas traduções reside no fato de que representam uma das mais seguras formas de saber que ideias importadas do Idealismo Alemão ganhavam relevância no ambiente cultural catalão a ponto de merecerem uma tradução.

## 1.6.2 Arquivos

Esses são os principais arquivos consultados durante esse trabalho, com especial atenção aos arquivos do Ateneu - por razões óbvias - e à Biblioteca de Catalunya, por sua completa coleção.

Principais arquivos de apoio
AHCB(Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona)
BAB (Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès )
BC (Biblioteca de Catalunya)
Biblioteca MNAC
Biblioteca COAC
Biblioteca Etsab e Etsav
Ca L'Ardiaca - archivo histórico del ayuntamiento (AHCB)
Fundación Cambó
Archivo Nacional de Catalunya
Rabasj (Archivo y Biblioteca de la real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi)
Quadro 3: Principais Arquivos de apoio.

## 1.7 Estrutura da tese

Finalmente, cabe um esclarecimento inicial sobre os conteúdos tratados nos capítulos da tese. Dividida em duas partes, de dois capítulos cada, a Parte 1 da tese se dedica a analisar o fenômeno da crítica idealista à autonomia da arte e da arquitetura no contexto internacional, e a Parte 2 se debruça sobre o contexto específico catalão.

O primeiro capítulo da Parte 1 é uma revisão dos principais conceitos do idealismo alemão, no que toca à crítica da autonomia dos gêneros artísticos e da arte e da

arquitetura frente a sociedade, e uma análise de como esses conceitos podem ter chegado ao ambiente intelectual espanhol e catalão de transição entre os séculos XIX e XX. Centrando-se nas figuras de Fichte e Hegel, no âmbito filosófico, e de Hubsh e Botticher na transposição desse âmbito para a arquitetura, esse capítulo finaliza analisando as estruturas e personagens que podem ter sido as chaves para a introdução do discurso idealista na Espanha e na Catalunha. O segundo capítulo dessa primeira parte é um estudo aplicado do estado da questão sobre o tema, focado no objeto geral dessa tese, analisando casos concretos da crítica à autonomia no ambiente internacional. Esse segundo capítulo inicia com a revisão histórica do nascimento do conceito de arte autônoma, e finaliza dedicando uma análise à crítica artística e arquitetônica desse conceito, tanto do ponto de vista da obra de arte total wagneriana, como da crítica *Fin-de-Siècle* de movimento como a *Sezession* austríaca, o *Art Nouveau* e o *Modernisme Catalão*, analisando as relações entre esses movimentos e preparando a contextualização dessas discussões no ambiente catalão.

Já o primeiro capítulo da Parte 2, tratará de analisar inicialmente as particularidades no caso catalão do tema estudado, ao mesmo tempo em que contextualiza as discussões levadas a cabo posteriormente sobre o tema, por autores locais. Num segundo momento, esse capítulo analisa as discussões levadas a cabo especificamente no ambiente do Ateneu Catalão/Barcelonês, sobre o tema da autonomia, nacional e da arte/arquitetura, lançando mão de *actas* das reuniões realizadas dentro do ambiente ateneístico. Finalmente, o último capítulo da Parte 2, se dedicará a analisar os eventos, que tangenciem o objeto específico de interesse dessa tese, realizados dentro do contexto da instituição, lançando mão, como no caso anterior, de fontes primárias, ou de reconstituições dessas fontes – como explicado na metodologia. Esse último capítulo, o mais extenso dessa tese, se divide em três distintos momentos de orientação ideológica predominante na instituição, como será melhor descrito no primeiro capítulo dessa segunda parte, e cada uma dessas três partes conterá conclusões parciais, mas aprofundadas, que serão articuladas entre si nas considerações finais.

Cabe esclarecer os critérios utilizados para introduzir as notas de rodapé e citações no corpo do texto. No que tange às fontes primárias, levando em consideração a importância dos discursos e textos para a metodologia dessa tese, se optou por uma atenção especial ao introduzi-las ao volume. Sobre as fontes secundárias, tendo em conta os limites do alcance de certas publicações ao entorno catalão ou espanhol e o fato dessa tese estar escrita em português e pensada para um público internacional, se optou por introduzir os estratos considerados mais importantes, permitindo uma melhor contextualização por parte de leitores que não tenham acesso a certas



publicações do âmbito ibérico. Como efeito colateral dessas decisões, as notas de rodapé e enxertos de citação ao longo do texto são especialmente densos – sobretudo no final do capítulo 4 e ao longo do capítulo 5, os que contam com uma análise mais profunda das fontes primárias catalães -, mas considera-se importante a presença desses elementos.

PARTE I

O Contexto *Fin-de-Siècle*

---

## 2. O Idealismo e o nacionalismo moderno

Essa não é e nem pretende ser uma tese de filosofia, portanto não pretende analisar e discutir a fundo e exaustivamente as relações do idealismo com a política e o nacionalismo. O que se pretende é lançar mão de algumas ideias-chave sobre as relações entre arquitetura e política na transição entre o século XIX e XX na Catalunha, sobretudo no ambiente do *Ateneo Catalán/Ateneu Barcelonès*. O que se pretende ainda é uma caracterização do Idealismo Nacionalista com raízes em Hegel e Fichte. Serão apresentados alguns aspectos gerais do Idealismo, sobretudo os relativos ao surgimento do nacionalismo e os aspectos pertinentes ao nacionalismo na arte e a chegada dessas influências na Catalunha.

Essa análise estará centrada sobretudo nas correntes derivadas do pensamento de dois personagens e seus textos no começo do século XIX, George Wilhelm Friedrich Hegel e Johann Gottlieb Fichte. O principal objetivo é tentar compreender os desdobramentos na política de ideias filosóficas e metafísicas desses filósofos. As fontes principais que serão utilizadas nesse capítulo são os Escritos Políticos e a Fenomenologia do Espírito de Hegel, por um lado, e, por outro, os “Discursos à Nação Alemã” de Fichte. Esses dois textos serão contrastados com as fontes identificadas em arquivos catalães, para que se compreenda como suas ideias são absorvidas pelo ambiente intelectual local.

A eleição de Fichte e Hegel se deve ao fato, antes exposto, de que Popper aponta esses dois autores, sobretudo Hegel, como chave para entender o projeto de sociedades totais, onde o modelo de autonomia liberal não é tolerado nas artes. Ao mesmo tempo, esses textos são basilares para compreender os conceitos de língua - linguagem - como meio de identidade, de Fichte, e de história como meio de identidade de Hegel. Também se repassará superficialmente as ideias de Henrich Hubsh e Carl Gottlier Wilhelm Botticher, e assim contextualizar como o Idealismo se reflete sobre a arquitetura.

Finalmente, se articulará esse capítulo com o seguinte através de um repasso à leitura crítica posterior desse pensamento. Sobretudo interessa, para fins de análise baseada na metodologia desenvolvida, a compreensão da crítica de Popper e Hobsbawm.

## 2.1 Johann Gottlieb Fichte e os Discursos à Nação Alemã

Nos “Discursos à Nação Alemã”, Johann Gottlieb Fichte parte de uma crítica à modernidade liberal e defende que há chegado um momento histórico de fortalecimento da autonomia do povo alemão. Usa o termo autonomia com um sentido distinto ao utilizado nesse trabalho. Se refere à autonomia de decisão de um povo, à autonomia para realizar a “engenharia social”, não à autonomia do indivíduo singular e da arte e de seus gêneros. De fato, essa confusão entre as múltiplas acepções do termo autonomia na obra dos idealistas alemães representa um dos grandes entraves para a correta interpretação de suas obras. Esse fortalecimento da autonomia encontra eco mais adiante no que tange a esse estudo, em textos como os de Domènec i Montaner.

Aquello que ha perdido su autonomía ha perdido al mismo tiempo la capacidad de influir en el flujo del tiempo y de determinar libremente el contenido del mismo; si persiste en semejante estado, el poder extraño que domina su destino hace que termine su época y e mismo con ella; a partir de este momento ya no tiene una época propia y cuenta los años según los acontecimientos y épocas de imperios y pueblos extranjeros. (Fichte, [1808]2002, p. 49-50)

Esse desejo de fortalecer a autonomia nasce de sentimentos libertários de reação às invasões francesas sofridas recentemente por parte da Alemanha<sup>14</sup>. Fichte defende que essas invasões só foram possíveis graças a uma crise moral provocada pelo individualismo frente ao sentimento de grupo e pertencimento a um povo. Além disso, segundo ele, a renúncia a valores tipicamente alemães frente a valores cosmopolitas e liberais enfraqueceram a capacidade de autodefesa e autonomia da Nação Alemã.

El egoísmo aparece en su más alto grado de desarrollo cuando una vez que ha llegado, con excepciones insignificantes, a la totalidad de los gobernados, se apodera también, a partir de estos, de la totalidad de los gobernantes y se convierte en su único impulso vital. En primer lugar, este gobierno, en lo que el al exterior se refiere, descuida todo vínculo que une su propia seguridad con la seguridad de otros estados, renuncia a del que es miembro simplemente con el con el propósito de evitar que se le moleste en su perezosa tranquilidad y en lamentable engaño de que en está en posesión de la paz, siempre y cuando no se produzca un ataque a sus fronteras; además, en lo que al interior se refiere, emplea esa manera poco enérgica de dirigir las riendas del estado, que con palabras extranjeras se llama humanitarismo, liberalidad y popularidad, pero que con más exactitud,

---

<sup>14</sup> “Presupongo que ante mí no hay un público alemán tal que se deja absorber en el sentimiento del dolor por la pérdida sufrida. ... Conozco ese dolor, he sido uno más en sentirlo, lo venero; la necesidad, que se siente satisfecha cuando encuentra comida y bebida y cuando no se le causa dolor físico alguno, y para la que honor, libertad e independencia son palabras sin significado, es incapaz de sentirlo; pero está ahí simplemente para estimularnos a la reflexión, decisión y actuación.” (Fichte, [1808]2002, P.51-52)

y dicho en alemán, se llama debilidad y actuación indigna. (Fichte, [1808]2002, p. 54)

Tece assim uma crítica ao individualismo liberal e ao abandono da vida tribal em favor da cosmopolita por parte do povo, provocando a renúncia ao direito de “nações” - para usar um conceito de Popper.

...se descubrirá que todas las constituciones del pasado establecían un vínculo entre la participación en la comunidad y la participación del individuo en sí mismo mediante ciertos lazos que, en un momento dado, se vieron rotos de forma tan radical que dejó de haber participación en la comunidad. Tal vínculo lo habían constituido el miedo y la esperanza del individuo a posibles repercusiones del destino de la comunidad sobre su propia vida presente o futura. (Fichte, [1808]2002, p. 56)

O autor contrapõe a individualidade liberal à totalidade idealista, defendendo que as qualidades intrínsecas do povo alemão são, de fato, derivadas da força conjunta tribal da nação, sendo anulada no momento em que a integridade desse povo se desfaz em individualidades autônomas - usada aqui não no sentido de Fichte de autonomia da nação, se não que no sentido Popperiano. Nesse primeiro tramo Fichte trata de mostrar como um mundo autonomo-liberal - egoísta nos termos do autor - se produziu. E trata de mostrar a necessidade de se educar uma nova geração para os conceitos de unidade social para enfrentar o estrangeiro e a renúncia à “guerra das nações” à sociedade alemã (ou Nação Alemã), fortificando o conceito idealista de Nação.

A lo largo de estos discursos veremos que todo el progreso de los hombres de la nación alemana ha venido del pueblo, a él le fueran llevados siempre los grandes asuntos nacionales y él se ocupó de ellos y los fomentó; veremos que aquí por vez primera se ofrece a los estamentos cultos el desarrollo originario de la nación y que, si realmente se hacen cargo de lo que se les brinda, será también la primera vez que esto ocurra. Veremos que estos estamentos no pueden calcular cuánto tiempo necesitan aún para ponerse a la cabeza de este quehacer, pues está ya casi preparado y maduro ser presentado al pueblo y practicado en sus miembros, de forma que el pueblo, después de un corto período de tiempo será capaz de valérselas por sí mismo sin necesidad de nuestra ayuda, de lo que se sacará en consecuencia para nosotros que los que los que actualmente son cultos y sus descendientes se convertirán en pueblo, pero del pueblo actual surgirá otra clase mucho más culta. (Fichte, [1808]2002, p. 61)

Guardadas as proporções, as diferenças de ênfase no discurso e a distância de algumas décadas entre eles, não difere muito de alguns discursos de defesa da identidade catalã frente a ingerência madrilenha proferidos no ambiente do Ateneu Catalão/Barcelonês, como se verá mais adiante. Talvez a maior diferença frente ao discurso desenvolvido pelo catalanismo conservador é que em Fichte há um proto-

discurso da nação eleita na escolha preferencial por tratar da Alemanha<sup>15</sup>. Também é verdade que se pode ter origem na plateia a quem se dirige, ou na reação à invasão francesa descrita anteriormente, mas mostra a prevalência de um povo sobre os demais no discurso. Uma visão que chega a ser tribal e vai contra os sistemas modernos de governo.

El alemán es ante todo una estirpe de los germanos, de quienes basta aquí con afirmar que fueran quienes tuvieron que conciliar e orden con social conseguido en la vieja Europa con aquella auténtica religión conservada en la antigua Asia y de este modo desarrollar en ellos y a partir de ellos mismo una nueva época ... en contraste con las demás tribus germánicas que se formaron junto a él; pues en el caso de otras naciones europeas de recién formación, como son las de origen eslavo, no parece que se hayan desarrollado todavía de una manera tan clara como para que de ellas pueda llegarse a una caracterización exacta, mientras que otras de origen germánico, para quienes no es válido el motivo básico diferenciador que en seguida vamos a exponer, como es el caso de los escandinavos, las aceptemos aquí, sin lugar a dudas como alemanas y las incluimos dentro de las consecuencias de nuestro análisis

...

La diferencia inmediata y la primera de todas, que se presenta a consideración y que se da entre los destinos de los alemanes y las otras tribus que resultan del mismo tronco del que proceden los alemanes, radica en que los primeros se quedaron en sus lugares de asentamiento primitivos y los segundos emigraron a otros lugares; los primeros mantuvieron y continuaron desarrollando la lengua originaria del pueblo primitivo y los segundos adoptaron una lengua que poco a poco fue transformando a su manera. Sólo a partir de otras, hay que explicar las que se originaron después, como, por ejemplo, el hecho de que en la patria primitiva se conservase, de acuerdo con las antiguas costumbres germánicas una federación de estados bajo un caudillaje de poderes limitados, mientras que en los países extranjeros la constitución fue convirtiéndose en monárquica, más bien al estilo romano. (Fichte, [1808]2002, p. 95- 96)

No discurso de Fichte a língua é um elemento de identidade alemã. Uma hipotética perda da língua suporia a adoção de sistemas de governo estranhos ao tribalismo germano. "...desde el principio quiero dejar clara una cosa y es que no se trata de la condición especial de la conservada por esta estirpe, no de la condición de la otra lengua que se ha aceptado de la otra estirpe, sino solamente de que en un caso se conserva algo propio y en otro se ha aceptado algo extraño" (Fichte, [1808]2002, p.97). A língua é tratada como elemento que se desenvolve paralelamente a um povo e é guardião de sua identidade. "Lo segundo es que puede que la lengua no le haya surgido al hombre nunca y en ninguna parte como tal en esta su unidad, sino que por doquier la haya ido formando y transformando las influencias que la zona y el uso más

---

<sup>15</sup> "Hemos dicho ya que, por una parte, el medio propuesto en estos discursos para la formación de una nueva especie humana deben aplicarlo ante todo los alemanes en los mismos alemanes y, por otra, que corresponde propiamente y en primer lugar a nuestra nación. ... ha sido desde siempre al alemán en sí en sus rasgos fundamentales, independientemente del destino que le ha tocado en estos momentos, e indicando que ya en este rasgo fundamental radica la habilidad y receptividad para esa formación, diferenciándole con ello de las demás naciones europeas." (Fichte, [1808]2002, p. 95)

o menos frecuente ejercieron sobre los órganos de la fonación” (Fichte, [1808]2002, p. 98). Derivando a ideia do autor, a arquitetura autóctone, tal como a língua (Fichte, [1808]2002, p. 98), resulta das condições inerentes de um povo. Dessa forma, tal como ocorre com a língua, a linguagem arquitetônica não autônoma - no sentido dado por Popper - possui um papel social na manutenção da identidade de uma sociedade autônoma - no sentido dado por Fichte. Tal como a adoção de uma língua estrangeira representa a perda da autonomia - no sentido dado pelo autor - de um povo (Fichte, [1808]2002, p. 102)

A adoção de uma linguagem arquitetônica estrangeira poderia representar o mesmo. A língua autóctone é vista por Fichte como uma entidade viva, frente à importada (Fichte, [1808]2002, p. 106). Mais adiante se verá como Josep Puig i Cadafalch defende que a linguagem arquitetônica autóctone catalã - o Românico - se desenvolve paralelamente a identidade catalã. Também se verá como arquitetos como o próprio Puig, Bassegoda e Domènech alertam para os perigos da perda de identidade na arquitetura Catalã e defendem a manutenção de uma linguagem arquitetônica - evoluída desde a linguagem autóctone original, tal como Fichte faz com a língua. De fato, essa conservação - no caso catalão, recuperação - da língua falada e escrita foi uma das grandes preocupações do primeiro catalanismo.

Pero nuestra intención se centra en comprender todas estas consecuencias según su vínculo de unión y su profundidad, a fin de presentar una descripción fundamental de pueblo alemán frente a los demás pueblos de origen germánico. Resumen provisionalmente esas consecuencias: 1) En el pueblo de lengua viva la formación espiritual penetra en la vida; en el caso contrario la formación espiritual y la vida siguen cada cual su camino. 2) Por esa misma razón un pueblo del primer tipo toma muy en serio toda formación espiritual y se esfuerza porque ésta intervenga en la vida, en cambio un pueblo del segundo tipo se toma la formación espiritual como un juego ingenioso del que no espera nada más. Este último tiene espíritu, el primero además de espíritu tiene ánimo. 3) De lo segundo se deduce: el primero es diligente y serio en todas las cosas y además esforzado, mientras que el último se deja llevar por los caminos de su naturaleza feliz. 4) De todo esto se saca en consecuencia que en una nación del primer tipo la gran masa es educable y los educadores prueban sus descubrimientos en el pueblo y quieren influir en él, mientras que en una nación del segundo tipo los estamentos cultos están separados del pueblo, al que consideran nada más que un instrumento ciego que sirve a sus planes. Una amplia discusión sobre las características aquí expuestas las reservo para la próxima sesión. (Fichte, [1808]2002, p. 108)

Outra das grandes preocupações do texto gira em torno de quatro pontos: língua e vida como totalidade; intelecto e vida como totalidade; a importância da totalidade frente a uma atitude hedonista, egoísta e liberal sobre a vida; e a totalidade entre a elite e a massa conferida por uma língua comum autóctone. Fichte trata de demonstrar a língua como elemento que permite uma identidade total de um povo, quando ela é autóctone, não importada. Como ela relaciona esse povo a sua natureza e permite um amálgama social. Há de se lembrar que esses são argumentos relativos à língua, e

transferi-los à linguagem arquitetônica demanda certo esforço de raciocínio, além de se ter clara as limitações inerentes a essa operação de transferência - já que o autor originalmente não a contemplou. Sobretudo levando em conta os alertas de Diana Agrest e Mario Gandelsona (2006).

Fichte também trata do conceito de povo (Fichte, [1808]2002, p. 157) em seus discursos. O autor dirige uma crítica aos primeiros cristãos (Fichte, [1808]2002, p.158), que pode ser estendida aos liberais cosmopolitas. É uma crítica à autonomia entre vida espiritual intelectual e vida social (Fichte, [1808]2002, p. 158). Essa autonomia é, para o autor, uma ameaça à homogeneidade de um povo.

Ahora bien, éste es un pueblo en el sentido superior de la palabra y desde el punto de vista de un mundo espiritual: el conjunto total de hombres que conviven en sociedad y que se reproducen natural y espiritualmente de manera continuada, que está sometido en su totalidad a una determinada ley especial del desarrollo de lo divino a partir de él.

...

Esta ley determina por completo y consume lo que se ha llamado carácter nacional de un pueblo: aquella ley del desarrollo de lo originario y divino. Con esto último queda claro que hombres que cuadran dentro de lo que hemos descrito como extranjerismo, que no creen en una originalidad ni en un desarrollo continuado de la misma, sino simplemente en un movimiento circular de la vida visible y que, según ellos piensan, se desarrollan por razón de su creencia, no forman ningún pueblo en sentido superior, y como de hecho no existen, mucho menos pueden poseer un carácter nacional. (Fichte, [1808]2002, p.160-161)

Para Fichte a história e a nação são como o motor da identidade coletiva sobre a individualidade. Verdade que aqui não se fala contra a individualidade, se fala sobre uma religião que se sobrepõe a nação, mas sua forma de raciocínio, aliada à sua crítica anterior ao hedonismo, denotam tal posição. A verdadeira garantia de eternidade residiria não na religião (Fichte, [1808]2002, p.165-166), mais no povo e na pátria (Fichte, [1808]2002, p. 162) e, conseqüentemente, em sua identidade. A língua é o grande protagonista dessa identidade (Fichte, [1808]2002, p. 168) - papel que pode hipoteticamente ser estendido a outras linguagens artísticas e arquitetônicas.

O conjunto de textos termina em um tramo que contém contradições. Defende a autonomia dos Estados, frente à autonomia dos indivíduos. Defende as liberdades de discussão e propriedade, ao mesmo tempo em que defende a homogeneidade cultural de um povo, através da língua. Essas contradições remetem a contradição maior na origem dos discursos de Fichte, um discurso da não autonomia do indivíduo (Fichte, [1808]2002, p. 162-163) - e por tanto da arte, dos gêneros artísticos - para defender a autonomia de um povo (Fichte, [1808]2002, P. 166), onde as liberdades seriam adquiridas conjuntamente (Fichte, [1808]2002, p. 169). Um reflexo das contradições de uma sociedade burguesa que havia recém superado a hegemonia social da nobreza e já podia antever as primeiras manifestações da luta de classes.



Finalmente, esse paradoxo é resultado do fato - descrito por Popper ([1945]2010) - de que os nacionalismos são movimentos que nascem para defender a autonomia de uma nação e que, ao fim e ao cabo, diminuem a autonomia individual como efeito colateral desse processo. No caso da linguagem arquitetônica, se recorre a uma certa unificação na semântica de seus elementos, claramente inspirada na tradição local, para buscar uma identidade nacional, em detrimento da autonomia formal ou semântica da arquitetura frente a outros gêneros artísticos ou frente a cultura. Ao final, o que se produzirá é uma arquitetura que conserva sua autonomia que apenas na sua composição sintática.

## **2.2 George Wilhelm Friedrich Hegel e a Fenomenologia do Espírito**

Se para Fichte a questão da língua se mostra fundamental no idealismo, esse aspecto da língua - e da linguagem nas artes - para fortalecer identidades de um povo também possui muita importância na obra de Hegel. Assim como no caso de Fichte, a obra de Hegel deve ser contextualizada em um determinado momento político na Alemanha. Lembrando que Hegel era protegido e financiado pelo Estado alemão, sua defesa do universal termina por debandar em direção a uma defesa do Estado centralizador. Também é verdade que a defesa dos indivíduos como universais também se presta a ser adotada pelo individualismo liberal do catalanismo burguês. Sobre a Fenomenologia do Espírito, visto que é uma obra tão ambiciosa que aspira ser um tratado completo (total) sobre filosofia, incluindo ética, moral, estética, etecetera, cabe centrar-se no que concerne a esse trabalho – as questões do individual versus o universal da cultura, a linguagem, a arte.

Tendo em vista a naturalmente hermética linguagem de Hegel, e o dualismo provocado pelo binômio afirmação alemã versus perda da identidade frente ao mundo moderno, se deve ter muito cuidado com determinados conceitos, e o próprio Hegel alerta para isso (Hegel, [1807]2013, Pos. 151 a 153). Por exemplo, o de autonomia, que, como já visto anteriormente, tanto pode servir para designar a autonomia de um indivíduo como a autonomia de um povo - e, nesse caso, subordina a autonomia individual. Hegel tece uma defesa desse segundo ponto, o abandono do individual para atingir a totalidade na coletividade.

...la actitud y el progresivo despliegue de la riqueza de la sustancia no deben buscarse en el concepto, sino en el éxtasis, no en la fría necesidad progresiva de la cosa, sino en la llama del entusiasmo. A esta exigencia responde el esfuerzo acucioso y casi ardoroso y fanático por arrancar al hombre de su hundimiento en lo sensible, en lo vulgar y lo singular, para hacer que su mirada se eleve hacia las estrellas, como sí el hombre,

olvidándose totalmente de lo divino, se dispusiera a alimentarse solamente de cieno y agua, como el gusano. (Hegel, [1807]2013, Pos. 203 a 207)

Hegel aponta toda a complexidade de conceitos atrás de uma palavra, defendendo que esses conceitos sim devem ser os objetos de reflexão (Hegel, [1807]2013, Pos. 358 a 360). Não se trata de uma visão esotérica dos conceitos, se não que da proposição de um novo método (Hegel, [1807]2013, Pos. 668 a 671) para interpretar o mundo. Esses conceitos são aportados ao indivíduo pela sociedade, transformando assim o indivíduo autônomo - incompleto - em indivíduo total (Hegel, [1807]2013, Pos. 5.647 a 5.648), num raciocínio que pode ser extrapolado às artes. Dessa forma os objetos artísticos que transcendem a fronteira entre gêneros seriam mais completos que os imperfeitos objetos pertencentes às artes autônomas; e os artefatos que transcendem a fronteira entre a arte autônoma e a vida seriam mais perfeitos.

La tarea de conducir al individuo desde su punto de vista informe hasta el saber, había que tomarla en su sentido general, considerando en su formación cultural al individuo universal, al espíritu autoconsciente mismo. Si nos fijamos en la relación entre ambos, vemos que en el individuo universal se muestra cada momento en que adquiere su forma concreta y propia configuración. El individuo singular, en cambio, es el espíritu inacabado, una figura concreta, en cuyo total ser allí domina una determinabilidad, mostrándose las otras solamente en rasgos borrosos. En el espíritu, que ocupa un plano más elevado que otro la existencia concreta más baja desciende hasta convertirse en un momento insignificante; lo que antes era la cosa misma, no es más que un rastro; su figura aparece ahora velada y se convierte en una simple sombra difusa. Este pasado es recorrido por el individuo cuya sustancia es el espíritu en una fase superior, a la manera como el que estudia una ciencia más alta recapitula los conocimientos preparatorios de largo tiempo atrás adquiridos, para actualizar su contenido; evoca su recuerdo, pero sin interesarse por ellos ni detenerse en ellos. También el individuo singular tiene que recorrer, en cuanto a su contenido, las fases de formación del espíritu universal, pero como figuras ya dominadas por el espíritu, como etapas de un camino ya trillado y allanado; vemos así cómo, en lo que se refiere a los conocimientos, lo que en épocas pasadas preocupaba al espíritu maduro de los hombres desciende ahora al plano de los conocimientos, ejercicios e incluso juegos propios de la infancia, y en las etapas progresivas pedagógicas reconoceremos la historia de la cultura proyectada como en contornos de sombras. Esta existencia pasada es ya patrimonio adquirido del espíritu universal, que forma la sustancia del individuo y que, manifestándose ante él en su exterior, constituye su naturaleza inorgánica. La formación, considerada bajo este aspecto y desde el punto de vista del individuo, consiste en que adquiere lo dado y consume y se apropia su naturaleza inorgánica. Pero esto, visto bajo el ángulo del espíritu universal como la sustancia, significa sencillamente que ésta se da su autoconciencia y hace brotar dentro de sí misma su devenir y su reflexión. (Hegel, [1807]2013, Pos. 424 a 439)

Hegel aponta para a impossibilidade da autonomia total (Hegel, [1807]2013, Pos. 5.647 a 5.648), defendendo que o espírito sobrevive coletivamente no povo (Hegel, [1807]2013, Pos. 5.644 a 5.645). O meio permeável pelo qual esse espírito se move, deslizando ao indivíduo imperfeito e transformando-o em sujeito total (Hegel,

[1807]2013, Pos. 5.696 a 5.697), membro de um povo, é a cultura (Hegel, [1807]2013, Pos. 5.693 a 5.695). A individualidade autonômica é uma abstração filosófica, uma palavra sem sentido<sup>16</sup>. A cultura permeia a todos os indivíduos (Hegel, [1807]2013, Pos. 5.711 a 5.713), independentemente de estarem ou não mais propensos a se deixarem influenciar.

En efecto, el poder del individuo consiste en ponerse en consonancia con la sustancia, es decir, en enajenarse su sí mismo y, por tanto, en ponerse como la sustancia objetiva que es. Su cultura y su propia realidad son, por tanto, la realización de la sustancia misma. (Hegel, [1807]2013, Pos. 5.718 a 5.720)

O conceito de cultura para Hegel é, efetivamente, o de uma cultura histórica, passada geneticamente de membro a membro de uma sociedade. É, portanto, na história onde se encontraria a cultura. Para Hegel a cultura é produto de uma tradição histórica, não um ente vivo enriquecido com o intercâmbio e sujeito a mudanças radicalmente liberais. A cultura sem história, portanto, equivaleria a uma cultura degenerada. Na Fenomenologia do Espírito, o mecanismo pelo qual a história da cultura permeia (Hegel, [1807]2013, Pos. 5.898 a 5.899) os seres é a linguagem. É através da linguagem que se atinge a consciência (Hegel, [1807]2013, Pos. 7.568 a 7.569). Essa linguagem ultrapassa as fronteiras da língua, é um meio de explicar a realidade. Se sua primeira manifestação se dá no campo da religião, para Hegel, rapidamente evolui para a arte.

La primera realidad del espíritu es el concepto de la religión misma o la religión como religión inmediata y, por tanto, natural; en ella el espíritu se sabe como su objeto en figura natural o inmediata. Pero la segunda es necesariamente la de saberse en la figura de la naturalidad superada o del sí mismo. Es, por tanto, la religión artística, porque la figura se eleva aquí a la forma del sí mismo gracias a la producción de la conciencia, de tal modo que ésta contempla en su objeto su obrar, o el sí mismo. Por último, la tercera supera el carácter de unilateralidad de las dos primeras; el sí mismo es tanto un inmediato como la inmediatez es sí mismo. Si en la primera el espíritu es en general en la forma de la conciencia y en la segunda en la de la autoconciencia, en la tercera es en la forma de la unidad de ambas; tiene la figura del ser en y para sí; y, al ser así representado como es en sí y para sí, ésta es la ser allí, en cuanto es el concepto, es él mismo. (Hegel, [1807]2013, Pos. 7.935 a 7.945)

---

<sup>16</sup> “la particularidad de una naturaleza que deviene fin y contenido es algo impotente e irreal; es una especie que se esfuerza en vano y ridículamente por ponerse en obra; es la contradicción consistente en atribuir a lo particular la realidad que es inmediatamente lo universal. Por tanto, si de un modo falso se pone la individualidad en la particularidad de la naturaleza y del carácter, no se encontrarán en el mundo real individualidades ni caracteres algunos, sino que los individuos tendrán el mismo ser allí los unos para los otros; aquella pretendida individualidad sólo será precisamente el ser allí supuesto, que en este mundo, en que sólo cobra realidad lo que se enajena a sí mismo y, por tanto, solamente lo universal, carece de permanencia.” (Hegel, [1807]2013, Pos. 5.700 a 5.705)

A arte em seu sentido mais elevado é, como se viu na citação anterior, um trabalho do espírito sobre a matéria para elevá-la a um patamar análogo ao da linguagem para explicar a realidade.

El artesano ha abandonado el trabajo sintético, la mezcla de las formas extrañas del pensamiento y de lo natural; habiendo ganado la figura la forma de la actividad autoconsciente, el artesano se ha convertido en trabajador espiritual. (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.095 a 8.096)

Para o autor, a arte perfeita é aquela que representa o espírito de um povo. É não autônoma e não individualista, e só pode surgir a partir de um povo total, livre de individualismos. Como se pode ver no extrato a seguir do texto de Hegel:

el pueblo ético vive en la unidad inmediata con su sustancia y no tiene en él el principio de la singularidad de la autoconciencia, su religión sólo aparece en su perfección allí donde se destaca de su subsistencia. Pues la realidad de la sustancia ética se basa, en parte, en su quieta inmutabilidad frente al movimiento absoluto de la autoconciencia y, por tanto, en el hecho de que ésta no ha retornado todavía a sí de su quieta costumbre y de su firme confianza en sí misma; y, en parte, en su organización en una pluralidad de derechos y deberes, así como en la distribución en las masas de los estamentos y de su obrar particular, que coopera al todo; se basa, por tanto, en el hecho de que el singular está satisfecho con la limitación de su ser allí y no ha captado todavía el pensamiento limitado de su libre sí mismo. (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.106 a 8.112)

Portanto, o caminho natural de evolução da obra de arte é do individual ao coletivo<sup>17</sup>. Extrapolando o raciocínio de Hegel, a arte autônoma da modernidade, dividida entre gêneros, e que flerta com a abstração seria uma degeneração. A boa obra não é egoísta, é algo maior que o próprio artista (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.185 a 8.189), é a representação da cultura mesma. A forma que encontra a arte para abandonar a abstração é a linguagem<sup>18</sup>, uma linguagem artística. A arte não só é linguagem, é também religião, é o mecanismo para atingir o universal, o total (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.300 a 8.303).

---

<sup>17</sup> “La primera obra de arte es, como la inmediata, la obra abstracta y singular. A su vez, tiene que moverse, partiendo del modo inmediato y objetivo, hacia la autoconciencia y, de otra parte, esta autoconciencia para sí, tiende, en el culto, a superar la diferencia que primero se da frente a su espíritu y a producir con ello la obra de arte vivificada en ella misma.” (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.143 a 8.145)

<sup>18</sup> “La obra de arte requiere, por tanto, otro elemento de su existencia, el dios requiere otro modo de expresión que éste, en el que desciende de la profundidad de su noche creadora a lo contrario, a la exterioridad, a la determinación de la cosa no autoconsciente. Este elemento superior es el lenguaje, un ser allí que es inmediatamente existencia autoconsciente. Como en el lenguaje es la autoconciencia singular, es también inmediatamente como un contagio universal; la plena particularización del ser para sí es al mismo tiempo la fluidez y la unidad universalmente comunicada de los muchos sí mismos; es el alma existente.” (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.195 a 8.199)

En una época así se produce el arte absoluto; antes, es el trabajo instintivo, que, sumergido en la existencia, trabaja partiendo de ella y penetrando en ella, que no tiene su sustancia en la libre eticidad y que, por tanto, no tiene tampoco la libre actividad espiritual para el sí mismo que trabaja. Más tarde, el espíritu va más allá del arte para alcanzar su más alta presentación; la de ser no solamente la sustancia nacida del sí mismo, sino también, en su presentación como objeto ser este sí mismo; no sólo de alumbrarse desde su concepto, sino de tener su concepto mismo como figura, de tal modo que el concepto y la obra de arte creada se saben mutuamente como uno y lo mismo. (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.124 a 8.129)

É na linguagem que a individualidade de um significante, de um artefato artístico singular se rompe e dá lugar ao significado. Como defende Hegel:

El elemento perfecto, en el que la interioridad es a un tiempo exterior, como la exterioridad interior, es nuevamente el lenguaje, pero no el lenguaje del oráculo, totalmente contingente y singular en su contenido, ni el del himno, sentimiento y alabanza de un dios singular exclusivamente, ni los balbuceos carentes de contenido del frenesí báquico. Sino que el lenguaje ha adquirido su contenido claro y universal -su contenido claro, pues el artista ha salido del primer entusiasmo totalmente sustancial y se ha elaborado hasta una figura que es en sus movimientos existencia penetrada por el alma autoconsciente y el ser allí conviviente; y su contenido universal, pues en esta fiesta que es el honor del hombre desaparece la unilateralidad de las estatuas, que contiene solamente un espíritu nacional, un carácter determinado de la divinidad. El bello gimnasta es sin duda el honor de su pueblo particular, pero es una singularidad corpórea en la que han desaparecido el desarrollo y la seriedad de la significación y el carácter interior del espíritu que sostiene la vida particular, las disposiciones, las necesidades y las costumbres de su pueblo. En esta enajenación que va hasta la total corporeidad, el espíritu se ha despojado de las particulares impresiones y resonancias de la naturaleza, que llevaba dentro de sí como el espíritu real del pueblo. Su pueblo no es ya, pues, consciente en él de su particularidad, sino que es más bien consciente de haberse despojado de ella y es consciente de la universalidad de su existencia humana. (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.357 a 8.367)

Um mesmo significado permeia vários significantes distintos, um sem número de artefatos artísticos, que representam o mesmo elemento tautológico, e por essa via atingem a universalidade. Usando um exemplo do próprio Hegel, o ginasta idealizado na escultura representa o espírito de todo um povo que gerou a estética particular do conjunto de esculturas com o tema ginasta. É a linguagem, finalmente, o meio de integração de gênios individuais na totalidade de um povo.

Los espíritus de los pueblos que devienen conscientes de la figura de su esencia en un animal particular se conjugan en unidad; de este modo, los bellos genios nacionales particulares se agrupan en un panteón cuyo elemento y cuya morada es el lenguaje. La intuición pura de sí mismo como humanidad universal tiene en la realidad del espíritu del pueblo la forma de que se une en una empresa común con los otros, con los que constituye por medio de la naturaleza una nación, y para esta obra forma un sólo pueblo y, con ello, un sólo cielo. Esta universalidad a la que el espíritu llega en su ser allí no es, sin embargo, más que la primera universalidad que sale de la individualidad de la vida ética; no ha sobrepasado aun su inmediatez, no ha formado un Estado, partiendo de estas poblaciones. El carácter ético del

espíritu real de un pueblo descansa, de una parte, sobre la confianza inmediata de los singulares hacia la totalidad de su pueblo y de otra parte, sobre la participación inmediata que todos, a pesar de la diferencia de estamentos, toman en los actos y decisiones del gobierno. En la unión, que no constituye primeramente un orden permanente, sino que se establece solamente con miras a una acción común, se deja a un lado, por el momento, esta libertad de participación de todos y de cada uno. Esta primera comunidad es, pues, más bien una agrupación de individualidades que la dominación del pensamiento abstracto, que arrebataría a los singulares su participación autoconsciente en el querer y en el obrar del todo. (Hegel, [1807]2013, Pos. 8.371 a 8.382)

A importância dada pelos idealistas alemães à linguagem como mecanismo para atingir a totalidade de um povo e anular os efeitos do individualismo moderno, dá uma pista do porquê o catalanismo deu tanta importância à língua, e no caso específico da arquitetura, à linguagem arquitetônica autóctone. Aqui cabe um alerta, o rompimento das fronteiras artísticas hegeliana coloca a arquitetura no coração das artes. Portanto, ao referir-se às artes, ele está automaticamente referindo-se à arquitetura. E ao referir-se à linguagem artística, se refere à arquitetônica.

A língua - e a linguagem artística - são os mecanismos pelos quais a história - outro dos conceitos chave para os idealistas - permeia a cultura. Em outras palavras, a importância da linguagem está no fato de que ela é o mecanismo que permite que a cultura seja permeável à história. Essa cultura, carregada de história, é a base da identidade, tão cara aos idealistas.

### **2.3 Hubsh e Botticher e o idealismo na Arquitetura**

Até aqui a questão da língua - e da linguagem artístico-arquitetônica, conseqüentemente - se mostra fundamental no idealismo. Para ver como isso se reflete no ambiente especificamente arquitetônico alemão, se decidiu por analisar duas obras seminais dos arquitetos Henrich Hubsh e Carl Gottlier Wilhelm Botticher, “Em Que Estilo Devemos Construir” (Hubsch, 1828) e “Os princípios dos Modos de Construção Helênico e Germânico, com um olhar à sua aplicabilidade ao nosso presente modo de construir, respectivamente” (Botticher, 1830).

Hubsch começa seu texto com uma preocupação muito semelhante ao de Domènech no seu texto “Em Busca de uma Arquitetura Nacional”, a de qual o estilo adequado à construção na modernidade (Hubsch, 1828, p. 63). Alinhando-se as preocupações sobre o estilo na estética alemã do período, ele primeiro se preocupa em definir estilo. De fato, defende que o estilo é definido por certos elementos que se repetem na arquitetura ao longo da história com particularidades que representem seu espírito de época - à maneira de Gottfried Semper (1851) em seus Quatro Elementos da Arquitetura. Para ele, a configuração desses elementos define o espírito arquitetônico

de uma época e nação (Hubsch, 1828, p. 66). Portanto, a história, no sentido hegeliano do termo, de um povo, se reflete em sua arquitetura.

Preocupando-se exclusivamente com esses elementos gerais, e como eles se compõem, e não com edifícios específicos, o autor se dedica a analisar os fatores que conformam o estilo. Ele aponta que são, prioritariamente, fatores climáticos e o acesso a matérias-primas construtivas os que conformam um estilo local historicamente (Hubsch, 1828, p. 67). Também associa o caráter de um povo a sua habilidade construtiva<sup>19</sup>.

A partir desse ponto se começa a tratar da forma adequada para construir com a técnica (Hubsch, 1828, p. 72) mais atual e no clima centro-europeu (alemão)<sup>20</sup>. Começa então uma crítica à adoção do estilo grego pelos alemães, não por uma questão nacional, se não por sua inadequação ao clima e à tecnologia. Poder-se-ia fazer referência à importância dada ao caráter catalão nos textos do Ateneu. Hubsch critica inclusive aos romanos, por adotarem o estilo grego, perdendo a lógica construtiva (Hubsch, 1828, p. 85). Mas, segundo o autor, ao menos para eles o estilo estava adequado ao clima, coisa que não para os alemães.

Partindo para uma visão racional da arquitetura, analisando custos e vantagens do uso de certos elementos (Hubsch, p. 82), Hubsch tece um elogio às qualidades construtivas e de articulação da arquitetura gótica. Para ele o novo estilo que se adequa ao espírito de época seria, portanto, uma evolução do gótico, tanto por sua adequação à matéria prima disponível na Alemanha, como pela adequação ao clima, e em última análise ao caráter germânico. Como se verá adiante, linha de raciocínio semelhante teve Puig i Cadafalch ao apontar o românico como o estilo autóctone por excelência da Catalunha. Essa interpretação do estilo, o deixa intimamente ligado à linguagem arquitetônica.

We have now reached the goal that we tried to attain and have established a strictly objective skeleton for the new style, sufficiently articulated, I believe, for the artist to eleven with his own individuality. Everyone will realize at once that the new style must come closest to the *Rundbogenstil* - that it is, in fact, essentially the *Rundbogenstil* as it would have involved had it developed freely and spontaneously, unimpeded by all harmful reminiscences of the ancient style. (Hubsch, 1828, p. 99)

---

<sup>19</sup> "Building, being a skilled craft, is of course bound to improve with time. With the advance of civilization, the needs and demands for confort expand, as do the tasks of architecture; and so people try to carry them out more efficiently and with less mechanical work." (Hubsch, 1828, p. 68)

<sup>20</sup> "In our northern climate, more care must be taken to protect buildings against rain or snow than in the south." (Hubsch, 1828, p. 75)

Botticher comparte de raciocínio semelhante. Começa apontando que objetos artísticos são monumentos que testemunham uma época, seu lugar de origem, seu autor e patrono<sup>21</sup>. Sua análise se centra na comparação da relevância e pertinência entre o antigo estilo grego e o novo estilo - ou linguagem - gótico, e como essa discussão vem se desenvolvendo (Botticher, 1830, p. 159). Ele crítica como nessa discussão, ao seu ver, a verdadeira essência não estava sendo considerada (Botticher, 1830, p, 150). Para ele, tal como para Hubsh, essa verdadeira essência residia no construtivo, no tectônico. A arquitetura se entendia desde um ponto de vista construtivo, não só de formas com significado.

Para Botticher o estilo é resultado da tecnologia adequada no trato dos materiais, e desde esse ponto de vista, o estilo mais adequado para a Alemanha, da mesma forma que apontava Hubsh, é uma derivação do Gótico. Como Hubsh, Botticher criticará as tentativas infrutíferas de trazer o estilo grego - de forma eclética - à construção alemã<sup>22</sup>.

How does a new style arise, and how does it define itself in terms of principle?

The essence of any particular style is indicated by the system according to which the covering of a space is articulated into parts or structural units.

...

Every creative generation that has given birth to a new style has had to start from the beginning with this process of mastering the material. Any generation that has failed to do so, resting content with a traditional, ready-made style, has had no chance of inventing a new style. (Botticher, 1830, p. 154 -155)

Mesmo sem recorrer a supostas formas primordiais, a questão do espírito da nação está presente no seu espírito de época, na busca de novas formas construtivas. E essa questão se concretiza no material, a marca de uma nova forma construtiva. A posição não é a de negar, se não que respeitar, o “estilo primordial”, evoluindo nos aspectos que podem ser levados a cabo desde a técnica construtiva.

Aside from the fact that a single person cannot promulgate a style and that only a whole nation can cause its inception and a whole epoch suffice for its development, the truth of the matter can only be as follows.

...

Such a material is iron, which has already been used for this purpose in our century

...

---

<sup>21</sup> “works of art are truly monuments of the fame, and lasting testimonies to the spirit, of the patron, the great man, the prince, who in his wisdom has chosen these noble means to elevate the spirit of his people and the lead it away from the base necessities of life towards the great and the sublime.” (Botticher, 1830, p.149)

<sup>22</sup> “The opposite to those eclectic pseudostyles was the work done by the energetic generation that was destined to contract the Hellenic with the new style and to wrest from the material a new structural principle with which to create a space-covering system far superior to that of the Greeks. This was the generation that introduced into Roman architecture the arch and the vault that later evolved into the German style.” (Botticher, 1830, p. 156)



To return to our theme: we have said that the acceptance and continuance of tradition, not its negation, is historically the only correct course for art. There is indeed a spirit alive within our generation that urges it in this direction despite all subjective and speculative ideas and holds it to this traditional course, leading it toward the destined emergence from tradition to a newborn, original and unique style. (Botticher, 1830, p. 157 - 159)

Esse respeito ao estilo primordial só poderia ser alcançado pela investigação histórica e arqueológica, não através da repetição acrítica eclética (Botticher, p. 160). Uma visão parecida com a busca do românico essencial na Catalunha do fim do século XIX lançando mão da arqueologia e do excursionismo, cujos arquitetos utilizaram para criar bases para arquitetura da passagem do século XIX para o XX, como se verá mais adiante. Botticher defende uma forma mais científica, baseada nas emergentes ciências e em fontes históricas, de observar a arquitetura ancestral, compreendendo assim sua essência e podendo assim criar bases sólidas para a nova arquitetura nacional. Vale mencionar a visão aparentada com a de Hegel no que toca à divisão das artes.

A direct examination of tradition thus being necessary, we must make a critical analysis of the monuments with regard to tectonics, construction, and artistic appearance, and we must seek out and make use of the aid that ancient literature can provide. Since architecture in all its different manners and forms emanates from the artistic consciousness of the generation that created it and is like every fine art only a mute manifestation of that consciousness, the relevant facts of the literary record must confirm the results of our examination of the monuments. We need the testimony of the ancient authors that the significance we ascribe to these forms was really the one that the ancients themselves originally attached to them. In order to test our findings, we must bring together and compare what both sources - literature and monuments - have transmitted and make up from one what is missing in the other.

...

In this respect (in the creation of art-forms), architecture has common roots with the two arts of sculpture and painting and follows the same principle, although it joins the rank of representational arts only after it has fulfilled the material nature of its task, related to structure, and has invented a system enclosing space. (Botticher, 1830, p. 162 - 163)

Dessa forma, a visão sobre a arte é total, e a arquitetura não é uma arte totalmente autônoma, se não que aparentada com a pintura e escultura. Assim sendo, o estudo desses gêneros artísticos contribui, na visão idealista do autor, à compreensão da arquitetura, e vice-versa. Não deixa de ser o esforço empreendido pelos arquitetos catalães do Ateneu *fi de segle* em compreender a linguagem românica. Dessa forma, para entender à posição teórica de um arquiteto no *fi de segle*, há de se ter claro essa transdisciplinariedade dos gêneros artísticos.

O texto de Botticher em geral defende o papel da compreensão da arquitetura ancestral, grega e gótica. Bem como defende o fato de que a correta compreensão da arquitetura, e suas particularidades construtivas, assim como as técnicas de uma

época, dominam uma linguagem arquitetônica é fundamental para a criação do estilo de uma época/nação.

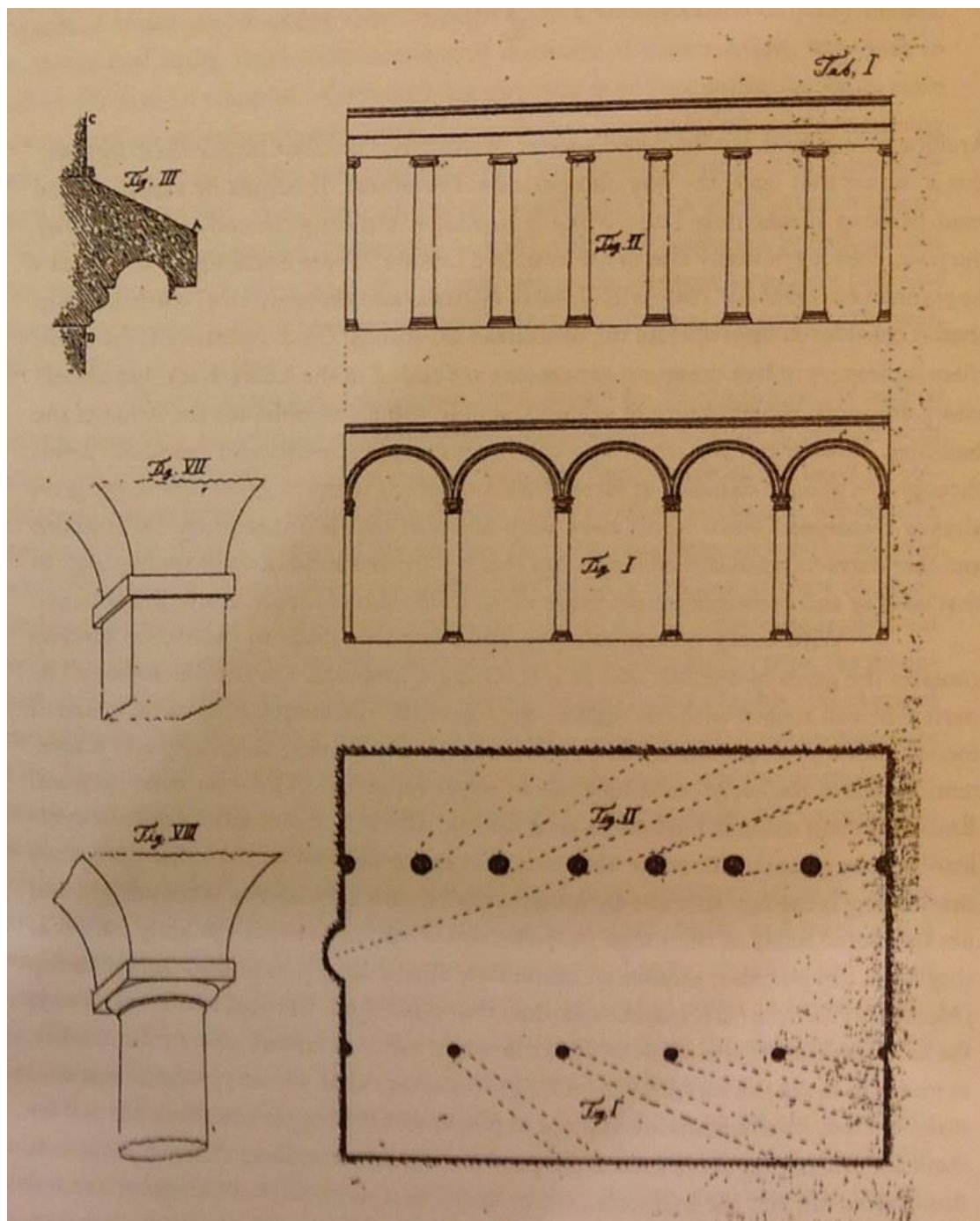


Fig. 1 Imagem de livro de Hubsh ilustrando arquitetura Greco-Romana.  
Fonte: Hubsh, 1828

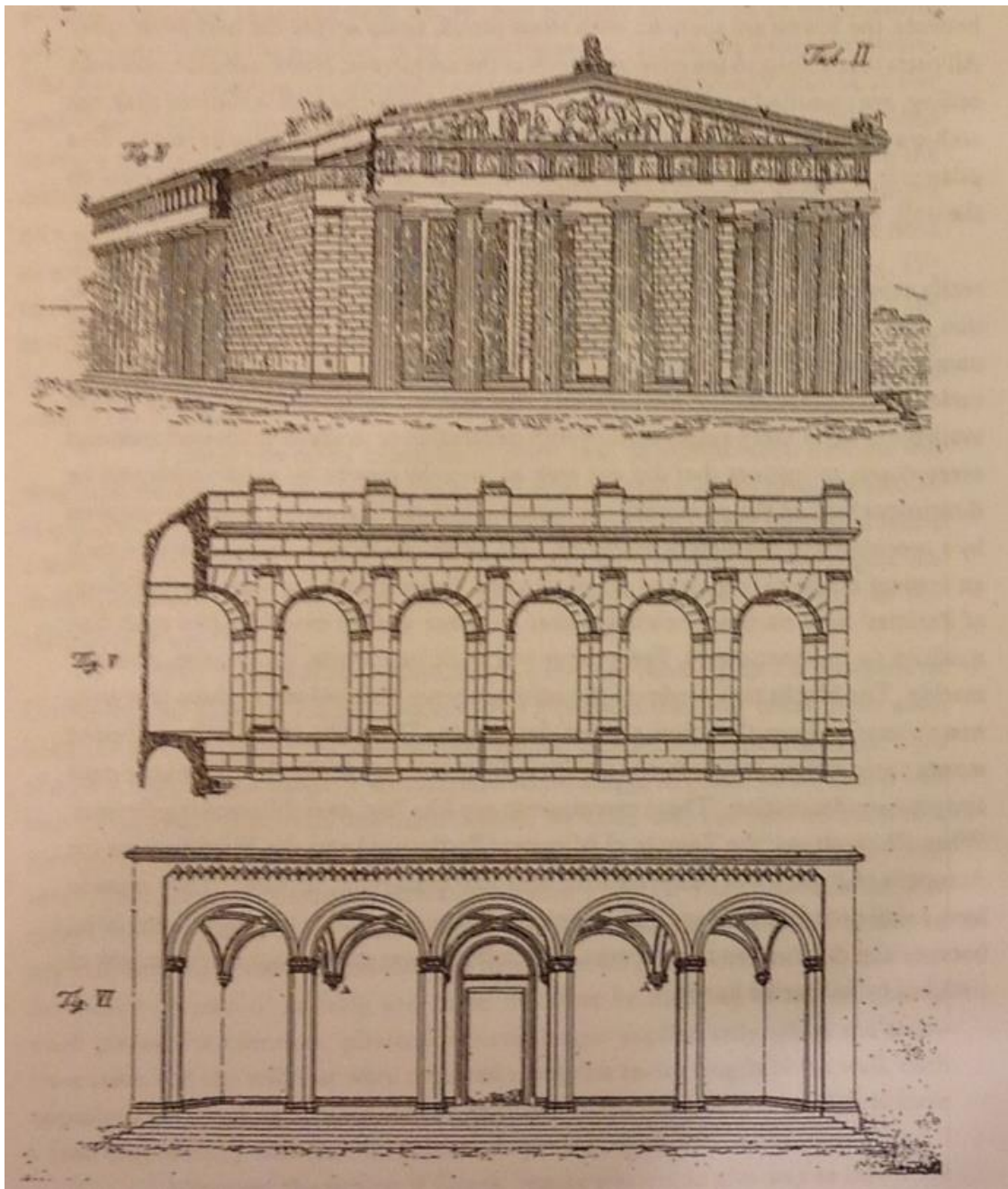


Fig. 2 Imagem de livro de Hubsh ilustrando arquitetura Greco-Romana.  
Fonte: Hubsh, 1828

\*\*\*

A questão é: realmente essas discussões chegavam ao ambiente arquitetônico catalão? E em caso afirmativo, através de que mecanismos? Uma pista pode ser dada pela análise comparada dos catálogos da biblioteca do Ateneu ao largo de sua primeira década, como veremos detalhadamente mais adiante. De todas as formas, a presença de autores Idealistas neles mostra que se tinha constância dessas discussões. Isso aliado à presença desses livros em outras bibliotecas públicas e privadas de Catalunha, e às inúmeras traduções como as célebres de Goethe feitas por Joan

Maragall, mostra como essas ideias encontravam eco nas discussões contemporâneas.

Um caso interessante sobre a absorção do Idealismo na Espanha é mostrado por Ricardo Centellas, quando fala de José Jordán Urríes y Azara<sup>23</sup>. Esse personagem é um acadêmico que representara o melhor em termos de conhecimento do quadro da Estética Europeia no *fin-de-siècle*, movendo-se entre os ambientes universitários Barcelonês e Madrilenho. Em Barcelona era membro ativo dos círculos wagnerianos, participando das discussões levadas a cabo sobre a Obra de Arte Total. Sua presença nos meios acadêmicos da época, reforça a hipótese de que claramente a absorção do idealismo vem por outras vias indiretas, anteriores, ainda que a absorção institucional da estética alemã na Catalunha seja mais tardia que o *Modernisme*, como se pode ver com o ano de fundação da Sociedade Wagneriana.

La Teoría del Arte, la Estética ansían un lugar entre las ciencias positivas; apartadas las ideas de irracionalidad kantianas, se abre la batalla por el estatuto de ciencias objetivas (los problemas de Kunstwissenschaft).

José Jordán de Urríes, cultivado universitario "Fin-de-siècle", será uno de los mejores conocedores en España de la estética de su época, en especial de las corrientes germanas.

...

En 1902(o. 13-VI-1902) aprobó la oposición a cátedra de la asignatura "Teoría de la literatura y de las artes... mandando a Jordán de Urríes , segundo puesto, a Barcelona ... Diecisiete años permaneció de catedrático en Barcelona hasta que en 1919 y mediante nueva oposición pasó a la Central, a impartir la "Estética" del doctorado, en cuyo ejercicio murió en 1932.

...

Jordán de Urríes poseía una selecta formación musical y participó en las controversias wagnerianas sobre la obra de arte total(*Gesamtkunstwert*) de la Barcelona de su época.

...

Su formación de raíz germánica, aunque conocedor de los problemas y publicaciones de otros países, le pone en contacto con la nación más adelantada en la investigación del campo de la estética: Alemania. (Centellas, 1987, p. 79-81)

Urríes y Azara, assim como outros intelectuais do *Fi de Segle* catalão como o arquiteto Lluís Domènech i Montaner, possuía formação germanofila. Centellas

---

<sup>23</sup> "José Jordán de Urríes y Azara (Zaragoza 17-IV-1868-Madrid 3-X-1932) nace con "la Gloriosa" por unas fechas parecidas a las de Heinrich Wölfflin (1864-1945) y otros historiadores críticos del arte de la generación siguiente a Hegel como Alois Riegl (1858-1905) y Aby Warburg(1866-1945), a su vez contemporáneos de nuestros Manuel Gómez-Moreno(1870-1970) y Elías Tormo (1858-1957). Los problemas que competen a esta generación precedente a Panofsky son por una parte la construcción de un sistema de interpretación (Warburg) y por otra el estudio de la particularidad del detalle histórico, del estilo demandado desde los tiempos de Romohr y al que se entregan Riegl y Wölfflin." (Centellas, 1987, p. 79)

aponta que as primeiras influências da estética alemã na Espanha ocorrem a princípios do século XIX<sup>24</sup> e que nos anos 30 desse mesmo século se inicia o ensino institucionalizado do alemão<sup>25</sup>, indicando ainda que a princípios do século XX acadêmicos espanhóis já estudam regularmente seminários doutorais de personagens como Wölfflin e Lipps<sup>26</sup>.

Ainda que a penetração da cultura alemã seja do século XIX, a importância de Urríes se concentra a partir da década de 10 do século XX, portanto passa um pouco do recorte temporal dessa pesquisa. A parte, por atuar em Madrid, passa do recorte Geográfico igualmente, mesmo que haja relação entre os Ateneus de Madrid e Barcelona, como se sabe. Ainda assim, esse personagem mostra como as ideias alemãs penetram na sociedade espanhola da época, ideia corroborada pela análise de bibliotecas do período e pela edição de traduções do alemão para o catalão de autores seminais do Idealismo Alemão. Por exemplo, Pau Milà i Fontanalls é um desses personagens que introduz o germanismo no ambiente especificamente catalão, através do contato mantido em Roma com o grupo dos Nazarenos, Friedrich Overbeck, Franz Pforr e Peter Von Cornelius – e sua visão de uma arte apoiada no nacionalismo e na religião.

O idealismo - na Forma de fortalecimento de identidades - representa em muitos casos uma resposta ao domínio centralista, não apenas uma forma de legitimar formas culturais centrais (como o caso da apropriação hegeliana por parte da Prússia). Como exemplo disso há a própria Catalunha, fortalecendo sua identidade frente ao poder central de Madrid; o sionismo - que responde a perseguições como o caso Dreyfus através do fortalecimento de sua identidade -, ou mesmo, num caso mais escorregadio, dos reformistas islâmicos do século XVIII e XIX que radicalizaram aspectos de sua identidade e religiosidade em resposta à dominação colonial. Não deixam de ser exemplos do primeiro caso - a tentativa de impedir uma desagregação nacional - as iniciativas artístico-culturais Austro-Húngaras prévias à desintegração do império provocadas pela primeira guerra; assim como exemplo do segundo caso pode ser o realismo socialista soviético, que substitui as vanguardas artísticas

---

<sup>24</sup> “La influencia estética germana en España tiene raíces que se remontan a las primeras décadas del ochocientos, en concreto desde el consulado español de Juan Nicolás Böhl de Faber. Algunos exilados fernandinos - como señala Menéndez Pelayo en los *Heterodoxos* del londinense Blanco White - se dejarán las ceja aprendiendo alemán para poder leer de forma directa la filosofía, la estética y la literatura del poderoso movimiento romántico.” (Centellas, 1987, p. 81)

<sup>25</sup> “La lengua es casi desconocida hasta que en 1835 se funda la primera cátedra pública en el Ateneo Madrileño y en 1844 Julio Kuhn publica la *Primera Gramática alemana en Español*. Por ese mismo tiempo Sanz del Río and propagando las doctrinas de Krause (al tenor de la estética de éste apstillo Croce en la *Estetica como scienza dell'espressione e lingustica generale* de 1902: “solamente Krause fue importado a la *siempre desventurada España*” lo que motivó en el visceral D. Miguel de Unamuno algunos envidiosos comentarios.” (Centellas, 1987, p.82)

<sup>26</sup> “Ramón Pérez de Ayala fue uno de ellos. Viajo para realizar estudios de Estética. En 1912 participó en los seminarios doctorales Wölfflin y Theodor Lipps.” (Centellas, 1987, p. 83)

revolucionárias, com o objetivo de marcar uma nova identidade pós-kzarismo. Ou mesmo o caso turco, primeiro com uma arte do século XIX que tentava manter a identidade otomana, e logo com movimentos artísticos pós-1922, que buscavam desmarcar a moderna Turquia de Ataturk - ocidentalizada - da antiga Turquia otomana.

Há de se analisar se não é o caso de que o Idealismo e sua acepção nacionalista ser produto do Espírito do século XIX, e não fator de causa. É verdade que muito provavelmente os catalães do século XIX tivessem acesso às ideias do idealismo alemão através de viagens e livros (como prova a análise dos catálogos do Ateneu durante o século XIX). Também é verdade que os judeus sionistas do centro europeu estavam em contato com essas ideias por proximidade geográfica, e que os turcos, por afinidades diplomáticas com a Alemanha. Contudo, a questão se torna mais nebulosa no caso dos reformistas islâmicos. Talvez convenha buscar outro nome para o fenômeno causador - que não o Idealismo alemão. Ou seja, a hipótese é de que o Idealismo alemão é parte desse fenômeno de fortalecimento de identidade nacional, contudo não representa a totalidade desse fenômeno, se não que é parte do Espírito de época.

Mais adiante se verá como, nas discussões teóricas arquitetônicas desenvolvidas no ambiente ateneístico da virada do século XIX para o XX, tanto a história como a linguagem arquitetônica são elementos destacados para fortalecer a identidade catalã através da arquitetura. A questão, que se tentará responder, é se esse resgate de identidade através da arquitetura é sobretudo um gesto de uso operativo dessa disciplina, ou se dá em razão de uma estética influenciada por uma ética *fin-de-siècle*.

### 3. A Arquitetura Política Total *Fin-de-Siècle*

#### 3.1 O nascimento da ideia de arte autônoma na modernidade

O nascimento da “Sociedade Aberta”<sup>27</sup> descrito por Karl Popper traz consigo um efeito colateral sentido na arte. Por um lado, o processo de autonomização dos gêneros e, por outro, o de autonomização da própria arte, que vai pouco a pouco deixando sua posição ativa em ritos religiosos e sociais, por exemplo, para centrar-se em questões próprias. Isso é válido para a arte, mas também, e por suposto, para a arquitetura.

O processo de abertura democrática descrito por Popper parece ter se desenvolvido em paralelo ao desenvolvimento de uma arte autônoma. Cabe lembrar, por exemplo, o desenvolvimento da escultura e da arquitetura como disciplinas separadas na sociedade aberta e democrática da Atenas de Péricles, e como, por outro lado, essa autonomia sofre um ponto de inflexão na sociedade paleo-cristã Bizantina. O ponto máximo do processo de autonomia dos gêneros ocorre com o nascimento da crítica de arte enquanto disciplina. A necessidade positivista e enciclopédica de categorizar leva a uma automática tendência em se abarcar sobre diferentes guarda-chuvas diferentes manifestações artísticas. O que a princípio é uma tendência explicativa sem maiores efeitos sobre a arte, logo passa a influir no próprio trabalho artístico.

Gotthold Ephraim Lessing, em 1766, em resposta a um texto de Johann Joachin Winckelmann chamado “*Versuch einer Allegorie*” - Pensamento sobre a Imitação, de 1755, escreve “*Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*” - Laoconte ou os Limites entre a Poesia e a Pintura. Nesta obra é dito textualmente que existem conteúdos significantes adequados para serem significados em diferentes gêneros artísticos. Lessing separa os campos da poesia e da escultura, respondendo a questão levantada por Winkelmann sobre como o Laoconte do poema de Virgílio e da estátua grega atribuída a Agessanro de Rodes são distintos, por não poderem forçosamente dizer o mesmo, uma vez que são representados em matérias artísticas distintas - a palavra e a pedra. Em outras palavras, falando da autonomia dos gêneros artísticos, diz-se que há coisas próprias a serem desmonstradas por alguns meios, e coisas próprias a serem ditas por outros - a música, a poesia, etc. -, e que resultados

---

<sup>27</sup> “Se ha tratado de demostrar que esta civilización no se ha recobrado todavía completamente de la conmoción de su nacimiento, de la transición de la sociedad tribal o “cerrada”, con su sometimiento a las fuerzas mágicas, a la “sociedad abierta”, que pone en libertad las facultades críticas del hombre. Se intenta demostrar, asimismo, que la hicieron posible el surgimiento de aquellos movimientos reaccionarios que trataron, y tratan todavía, de echar por tierra la civilización para retornar a la organización tribal.” (Popper,[1945] 2010 ,P. 15)

expressivos mais produtivos poderiam ser alcançados quando se respeitam as condições específicas de cada gênero artístico, levando em conta suas matérias inerentes.

Se examinamos em conjunto os motivos indicados para explicar a moderação com que o autor de Laocoonte expressou a dor física, vejo que derivam todos eles da condição mesma da arte, de seus limites necessários e de suas exigências. Seria, pois, muito difícil aplicar qualquer de ditos motivos a poesia. (Lessing, [1766] 1985, p. 62)



Fig. 3 Escultura de Laocoonte.

Fonte: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/Laokoon-Gruppe-03.jpg>>

Posteriormente esse texto vai exercer grande influência sobre autores como Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller. A escultura da qual trata o texto foi encontrada em 1506, em Roma. Nela está representado o sacerdote Laocoonte e seus dois filhos, envenenados por serpentes enviadas como castigo divino pela resistência do sacerdote em aceitar como verdadeira a retirada grega do cerco a Tróia e por tentar alertar sobre o perigo oculto no cavalo de madeira.



Lessing se refere dessa forma ao processo que demarca a fronteira entre os gêneros artísticos. Ele admite a hipótese de existirem três tipos de público que observa a obra de arte:

O primeiro que comparou a pintura e a poesia entre si foi uma pessoa de gosto delicado, que sentia que essas duas artes produziam nele uma impressão análoga. Sentia que ambas representavam as coisas ausentes como se estivessem a vista, e lhe apareciam como se fossem realidade; que as duas, em fim, nos agradam enganando-nos.

Um segundo observador tratou de penetrar no íntimo de tal sensação e descobriu que tanto a pintura como a poesia emanam da mesma fonte. A beleza, cuja noção imediata provém dos objetos corpóreos, tem regras gerais que podem aplicar-se a diferentes coisas: às ações e aos pensamentos, ou mesmo que as formas.

Um terceiro, enfim, que refletiu sobre o mérito e a divisão dessas regras gerais, observou que algumas delas predominam na pintura e outras na poesia, e que por conseguinte, por meio das primeiras a pintura pode ajudar a poesia e vice versa, a poesia e a pintura por meio das segundas, facilitando-se reciprocamente exemplos e explicações.

O primeiro era um simples amador; o segundo o filósofo, e o terceiro, o crítico. (Lessing, [1766] 1985, p. 37)

A obra de arte sem fronteiras entre gêneros é, desde o ponto de vista de Lessing, uma invenção recente, e em seu livro ele esforça-se para mostrar isso como um signo de debilidade na arte recente. Segundo o processo mostrado até aqui nesse trabalho, essa visão de Lessing é parcial e não corresponde à realidade, melhor corresponde à necessidade de provar sua tese. É talvez Lessing que dá partida, ainda que de forma parcial e incompleta<sup>28</sup>, ao processo de autonomização da arte que mais tarde será aprofundado por George Wilhelm Hegel e resultará na postura de Bruno Zevi, durante o século XX, em identificar a arquitetura como a arte do espaço.

A maior parte dos críticos modernos deduziu de ditas conformidades as mais absurdas conclusões. Tão logo forçam a poesia a entrar nos estreitos limites da pintura, como deixam ocupar a pintura a vasta esfera da poesia. Segundo eles, todos os direitos de uma são também direitos da outra; tudo o que agrada ou desagradar na primeira deve, necessariamente, agradar ou desagradar na segunda; e embevecidos nessa ideia ditam no tom mais dogmático as mais débeis sentenças; por exemplo, quando ao comparar as obras em que o pintor e o poeta tratam de um mesmo tema, observam como falsas as discrepâncias de expressão, acusando a um ou a outro, segundo sintam maior gosto pela pintura ou pela poesia.

...

---

<sup>28</sup> “Por último, devo fazer constar que baixo a denominação de pintura compreendo as artes plásticas em geral, e que baixo o nome de poesia compreendo, grosso modo, as demais artes cuja imitação é progressiva.” (Lessing, [1766] 1985, p. 39)

Por último, devo fazer constar que baixo a denominação de pintura compreendo as artes plásticas em geral, e que baixo o nome de poesia compreendo, grosso modo, as demais artes cuja imitação é progressiva. (Lessing, [1766] 1985, p. 38 - 39)

Mais adiante, essa leitura de Lessing se reflete na obra de Hegel. Os Cursos de Estética de Hegel foram publicados após sua morte por seu discípulo Hotho, e se aprofundam na tendência apontada pela teoria de Lessing. “A arte, na medida em que se deixa sair o seu conteúdo na existência efetiva de uma existência determinada, torna-se uma arte particular, e, por conseguinte apenas agora podemos falar de uma arte real e, com isso, do início efetivo da arte” (Hegel, [1842] 2008, p. 87). A arquitetura, diferentemente do que ocorreu em Lessing, é tema discutido no Curso de Estética. Mais do que isso, é colocada como a primeira das artes<sup>29</sup>, sucedida pela escultura, depois pela pintura, etc. Arquitetura é a arte mais próxima da matéria, enquanto a poesia a mais distante. A análise da arquitetura como gênero artístico autônomo é concretamente a primeira seção do Sistema de Artes Particulares, terceira e última parte dos Cursos de Estética - a que concretamente fala em gêneros artísticos autônomos. É a arquitetura, para Hegel, a arte particular que inicia a Arte.

Segundo este fundamento de divisão, o sistema de artes particulares se articula da seguinte maneira: Em primeiro lugar, temos diante de nós a arquitetura como início fundamentado por meio da coisa mesma. Ela é o início da arte, pois para a exposição do seu Conteúdo artístico a arte não encontrou em geral no seu começo nem o material adequado nem as Formas correspondentes, e tem de se satisfazer, portanto, com o mero procurar pela verdadeira adequação com a exterioridade do conteúdo e do modo de exposição. O material desta primeira arte é o não-espiritual em si mesmo, a matéria pesada e configurável apenas segundo as leis da gravidade; a sua Forma são as imagens da natureza exterior, unidas regular e simetricamente num mero reflexo exterior do espírito e na totalidade de uma obra de arte(...); a segunda arte é a escultura... Ela toma como seu material, por conseguinte, igualmente ainda a matéria pesada em sua totalidade espacial, sem, contudo formar regularmente a mesma meramente com respeito a sua gravidade e às condições naturais dela segundo as Formas do orgânico ou inorgânico(...); início deste último todo é formado pela pintura, na medida em que ela emprega a forma exterior mesma inteiramente para a expressão do interior(...) Em segundo lugar, o oposto à pintura em uma única e mesma esfera é formado pela música. O seu sentido autêntico é o interior como tal, o sentimento destituído por si mesmo de forma(...); o que sucede à pintura e à música, em terceiro lugar, é a arte do discurso, a poesia em geral, a absoluta, verdadeira arte do espírito(...); estas cinco artes formam o sistema determinado e articulado em si mesmo da arte efetiva real. Além delas existem certamente ainda outras artes incompletas, a jardinagem, a dança, etc. às quais podemos, contudo, apenas eventualmente fazer menção. (Hegel, [1842] 2008, p. 79)

---

<sup>29</sup> “Se aqui no círculo das artes particulares é tratado primeiramente da arquitetura, isso não deve ter apenas o sentido de que a arquitetura se coloca como aquela arte que, por meio da determinação do conceito, resulta como a primeira a ser considerada, mas deve se mostrar igualmente que ela deve ser tratada como a primeira arte segundo a existência.” (Hegel, [1842] 2008, p.88)

Evidentemente Hegel não parte do zero, na verdade reúne uma série de tendências que já vinham se manifestando na teoria da arte desde o século XVIII como, por exemplo, os instrumentos conceituais para a divisão dos gêneros artísticos são tomados da Filosofia da Arte de Schelling. São os órgãos dos sentidos os que determinam essa divisão. As artes plásticas são as artes da visão, a música é a arte da audição, e a poesia é uma arte sensível desde um plano interior.

A divisão autêntica, contudo, pode ser tomada apenas da natureza da obra de arte, a qual explicita na totalidade dos gêneros a totalidade dos aspectos e momentos que residem no seu próprio conceito... a determinação desses sentidos e da materialidade que lhes corresponde e na qual a obra de arte se objetiva, deve fornecer os fundamentos de divisão para as artes particulares. Os sentidos, por serem *sentidos*, isto é, por se referirem ao material, ao que está fora do outro e ao múltiplo em si mesmo, são eles mesmos diversos: tato, olfato, paladar, audição e visão.

...

Este modo de concepção triplo dá à arte a conhecida divisão em artes plásticas, as quais elaboram o seu conteúdo visivelmente para a forma e cor objetivas exteriores, em segundo lugar em artes sonoras, a música, e em terceiro lugar na poesia, a qual, como arte discursiva, emprega o som meramente como signo, a fim de se voltar por meio dele ao interior da intuição, do sentido e da representação espirituais. (Hegel, [1842] 2008, p. 74-76)

Na seção do curso destinada à arquitetura, Hegel realiza outra divisão, na qual fala de arquitetura Simbólica, Clássica e Romântica. É dessa divisão que ele vai desenvolver seu argumento sobre o processo de autonomização da arquitetura enquanto arte autônoma em relação à realidade, não apenas como gênero artístico autônomo. Em comparação com outras artes particulares é a arquitetura aquela que mais resistência oferece a ser caracterizada como um gênero particular: arquitetura não deixa de ser uma arte total por excelência. Cabe esclarecer que essa divisão taxonômica por parte de Hegel é a base de uma crítica à autonomização da arte, em nenhum momento o filósofo alemão se mostra entusiasta da arte autônoma.

Para Hegel, a primeira arquitetura simbólica é a representada mitologicamente pela Torre de Babel. Essa arquitetura simbólica possui utilidade meramente espiritual, as questões relativas ao utilitarismo da arquitetura vêm a surgir apenas mais tarde, nos períodos Clássico e Romântico. A arquitetura surge para ele antes como monumento.

No sistema de artes particulares, essa arquitetura simbólica é depois superada por uma arquitetura clássica - que responde também ao surgimento de uma escultura grega - e finalmente por uma romântica - que corresponde ao surgimento da pintura,

da música e da poesia. Em cada um desses momentos, a arquitetura vai perdendo substância para esses novos gêneros artísticos que vão surgindo<sup>30</sup>.

Ao mesmo tempo em que Hegel fala de autonomia entre gêneros, ele fala também de autonomia entre a arte - a arquitetura - e a sociedade ao longo desses períodos, nos termos depois adotados – como se verá no capítulo 5 - por Gilbert Durand (2007):

Estes pontos de vista nos fornecem, como divisão da arquitetura inteira, a articulação que se segue, a qual abarca em si mesma tanto as diferenças conceituais da coisa mesma quanto o desenvolvimento histórico da mesma: em primeiro lugar a arquitetura simbólica ou autônoma propriamente dita; em segundo lugar, a clássica, que configura para si o espiritual individual que despe, ao contrário, a arquitetura de sua autonomia e a rebaixa com isso à produção de um ambiente inorgânico formado artisticamente para os significados espirituais realizados, por seu lado, autonomamente; em terceiro lugar, a arquitetura romântica, denominada mourisca, gótica ou alemã, na qual certamente casas, igrejas e palácios são, por assim dizer, apenas as moradias e os locais de reunião para as necessidades cívicas e religiosas, mas inversamente também se configuram e se elevam, por assim dizer, sem preocupação com esta finalidade, de modo autônomo por si mesmo. (Hegel, [1842] 2008, p. 95)

A arquitetura para Hegel, como para Durand, vai se autonomizando como prática segundo vai abandonando os conteúdos simbólicos para dedicar-se a problemas internos à disciplina, como a funcionalidade.

Esses dois processos, a saber, a autonomização entre gêneros e a autonomização da arte - arquitetura - em relação à sociedade são aqui postos como fenômenos não só paralelos, como relacionados. E seguem se aprofundando ao longo da teoria do século XIX através da Pura Visualidade de Heinrich Wölfflin (2006) e Konrad Fiedler(1991). Esses autores defendem que a arte apenas pode representar uns valores inerentes e internos à própria obra. Mais é August Schmarsow (1893) - através da sua teoria da criação espacial - quem em sua conferência de habilitação em Cátedra de Leipzig utiliza pela primeira vez o termo para se referir à atividade principal da arquitetura.

Cabe sublinhar que a abordagem de Hegel desse fenômeno é crítica. Para ele esse é um processo de degeneração artística, que coincide com sua leitura da degeneração social provocada pela modernidade. Nisso ele coincide com a leitura crítica que

---

<sup>30</sup> “a obra de há de ser apreendida também agora ainda como uma totalidade em si mesma articulada, no entanto como um organismo cujas diferenças, se elas já se particularizavam na segunda parte em um círculo de concepções de mundo essencialmente diversas, agora se desmembram como elos isolados, dos quais cada um se torna por si um todo autônomo e nesta singularidade pode conduzir à exposição a totalidade das diferentes Formas de arte.” (Hegel, [1842] 2008, p. 65)

Manfredo Tafuri e Massimo Cacciari fazem muito tempo depois. Tafuri trata de como a Arquitetura racionalista é assimilada pelo projeto da burguesia emergente. E como, ao final, a Arquitetura vai assimilando seu papel político (Tafuri, 1972 p. 22). Para ele o papel de arquiteto como ideólogo (Tafuri, 1972, p. 17) ativo está claro, resta saber em que sentido o arquiteto empregará esse papel. No caso do papel da cidade na modernidade, o autor trata a cidade ilustrada:

como fenómeno asimilable a un proceso "natural", a-histórico por ser universal, la ciudad queda desvinculada de toda consideración estructural. El "naturalismo" formal sirve, en un primer momento, para persuadir de la necesidad *objetiva* de los procesos puestos en marcha por la burguesía per-revolucionaria; después servirá para consolidar y proteger las conquistas adquiridas frente a cualquier transformación posterior. (Tafuri, 1972, P. 20)

Com essa leitura o autor deixa clara sua posição frente a cidade da modernidade. Essa posição é evidentemente crítica e joga com uma dialética Cidade Idealista versus Cidade do Capitalismo Burguês. Ao que parece o autor passa por alto o art-nouveau e suas variáveis. Trata da ilustração positivista como produto burguês capitalista - "Así, de algún modo, la profecía piranesiana de la ciudad burguesa como "máquina absurda" se realiza en las metrópolis que, en el siglo XIX, se organizan como estructuras primárias de la economía del capital" (Tafuri, 1972, p. 32) -, e pula diretamente para as vanguardas críticas do século XX. Não fala da assimilação do idealismo na Arquitetura para atender a objetivos políticos de um grupo específico, frequentemente nacional, tal como fez Wagner na ópera, e a Arquitetura *Fin-de-Siècle*.

Por outro lado, há muitas semelhanças entre as ideias expressas por Cacciari (1972) e por Popper ([1945]2010) em seu *A Sociedades Aberta e Seus Inimigos*. Nos dois casos se identifica, via a sociologia alemã de base idealista, a metrópole moderna como cosmopolita. Nesse caso, porém, pela orientação idealista do texto - como apontaria Popper - as relações da metrópole são vistas como negativas. Aqui a desconexão entre a arte e a sociedade, que parece ser um efeito colateral da abertura da sociedade pós-tribal, é tratada como um elemento que pode ser perfeitamente dissociado, não como natural ao processo, mas como algo que favorece o modelo capitalista (Cacciari in Tafuri, 1972, p. 146). São duas abordagens que - a despeito de suas semelhanças - diferem bastante: por um lado a abordagem liberal é a de que a autonomia da arte é inerente a abertura da sociedade; por outro, a leitura idealista trata esse fenômeno com juízo de valor, e aponta criticamente que a arquitetura autônoma atende a uns interesses - no caso capitalista-burgueses - e, portanto, não seria de todo autônoma. Na verdade a ideia de que a arquitetura possa servir a interesses progressistas, é em essência a mesma que aponta a arte/arquitetura pode servir a

interesses de um projeto político, independente do seu espectro, desde progressista até o nacionalista conservador.

Na prática arquitetônica, graças às novas tecnologias surgidas no final do século XVIII e princípios do XIX, o próprio conceito espacial e estrutural dos edifícios - e não apenas a teoria arquitetônica - passou por transformações radicais; as pesadas estruturas de pedra anteriores foram substituídas por estruturas mais esbeltas de concreto armado ou aço, nas quais a necessidade estrutural de certos elementos ornamentais desapareceu, e com ela os próprios elementos plásticos/semânticos presentes na arquitetura pré-moderna. A partir do final do século XVIII, com a difusão da modernidade industrial, o edifício passava a ser visto mais como um bem econômico, projetado dentro de uma série de critérios funcionais e financeiros. Era pensado para ter existência comparativamente curta, em relação aos edifícios de até então, seguindo os preceitos de economia e eficiência construtiva.

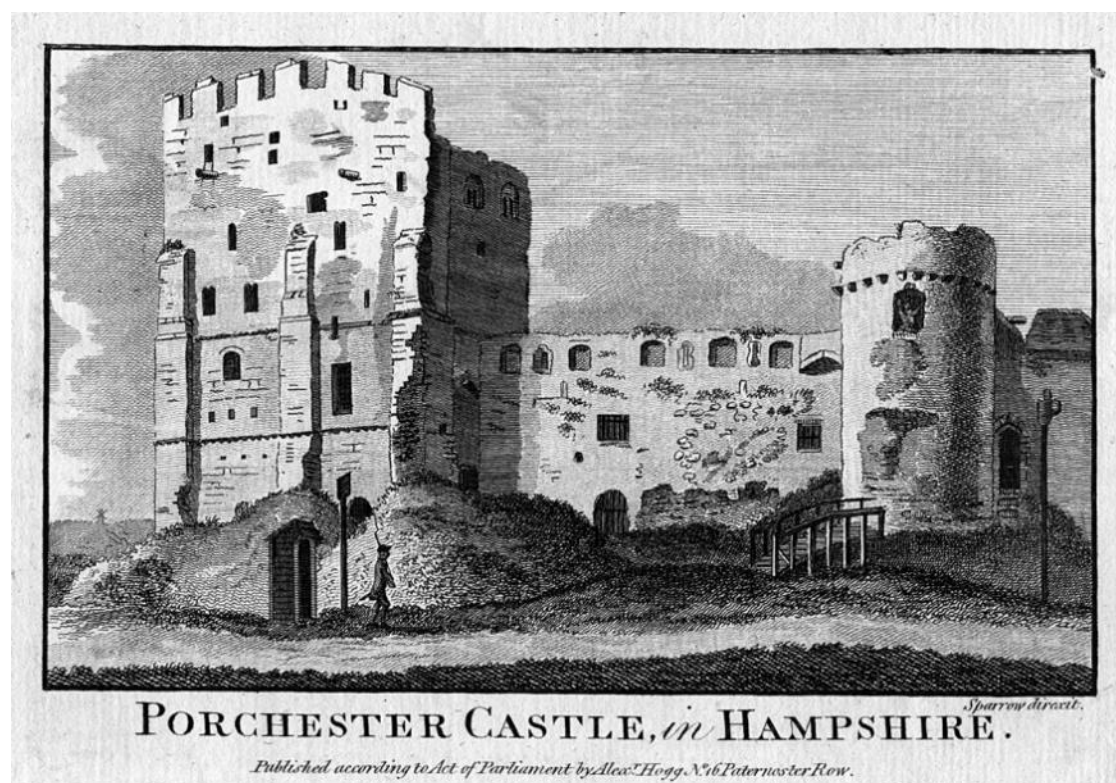


Fig. 4 Castelo medieval de Porchester.

Fonte:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Portchester\\_Castle\\_1786\\_print.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Portchester_Castle_1786_print.jpg)>

O século XVIII é tido no estudo de historiadores como Louis Hautecouer (1964), Emil Kaufmann (1955), Peter Collins (1998) e Paolo Rossi (1989) como decisivo no desenvolvimento da arquitetura moderna que chega até o século XX. Peter Collins situa em 1750 a origem ideológica do movimento moderno:

De 1750 em diante, os arquitetos atuaram por motivações que não haviam tido vigência até então, ou a haviam tido muito escassa, e estes ideais não

apenas se sucederam em mudanças contínuas, como uma série evolutiva, se não que reapareceram de modos e combinações diversas durante os séculos seguintes. A fixação dos arquitetos da segunda metade do século XVIII às alusões históricas, às justificativas analógicas, às perspectivas assimétricas, não apenas os diferenciam da tradição dos séculos anteriores, se não que os relaciona intimamente com os arquitetos de hoje, portanto, este pode ser considerado como um só período arquitetônico. (Collins apud Chapapria, 1983, p. 31)

A arquitetura que se inicia na segunda metade do século XVIII está ideologicamente embasada em duas escolas de pensamento, por um lado o racionalismo francês, fundado sobre o princípio cartesiano da clareza e da certeza matemática - uma arquitetura acorde com a da sociedade aberta, burguesa, pós-revolução francesa; e por outro, o empirismo inglês, que traz em seu bojo a tradição do pitoresco, do cenográfico - uma posição que encontra, desde o ponto de vista desse trabalho eco no Idealismo alemão. Segundo Chapapria (1983, p.33), ao contrário da tradição arquitetônica anterior, a partir desse momento, os arquitetos buscam intencionalmente alusões históricas, justificativas analógicas e utilização de técnicas pictóricas ou tipos orientalizados, deixando para trás uma concepção totalizante e organicamente pensada da arquitetura - uma concepção da arquitetura como arte total.

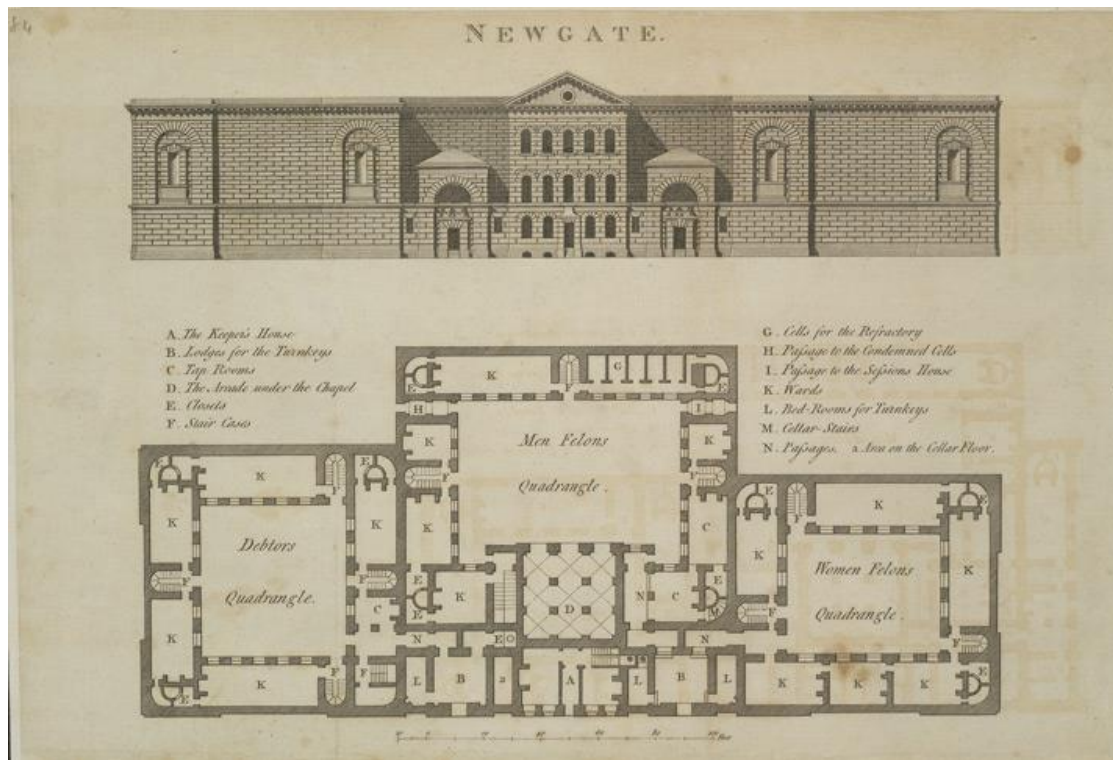


Fig. 5 Arquitetura racionalista, New Gate Prison.

Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Newgate\\_Prison\\_Publ\\_1800.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Newgate_Prison_Publ_1800.jpg)>

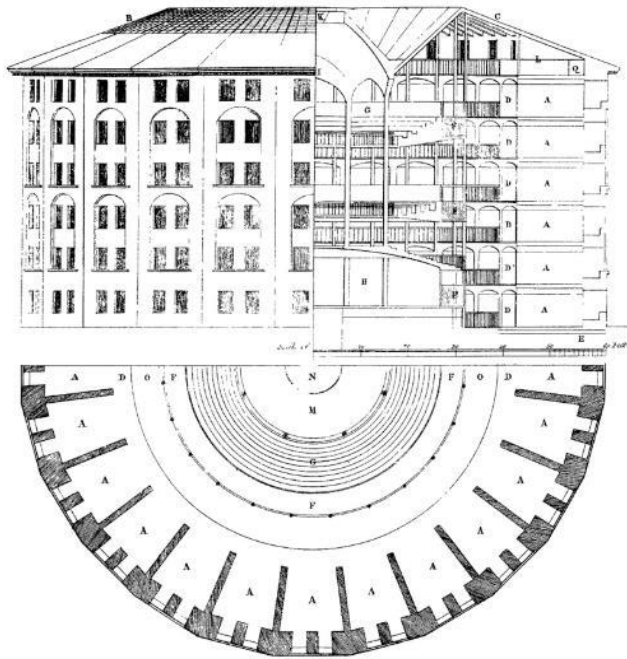


Fig. 6 Arquitetura racionalista, panóptico.  
 Fonte: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Panopticon.jpg>>



Fig. 7 Imagem de arquitetura racionalista, Arc de Triomphe.  
 Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Paris-arc\\_de\\_triomphe-Victor\\_Hugo\\_1885-14.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Paris-arc_de_triomphe-Victor_Hugo_1885-14.jpg)>



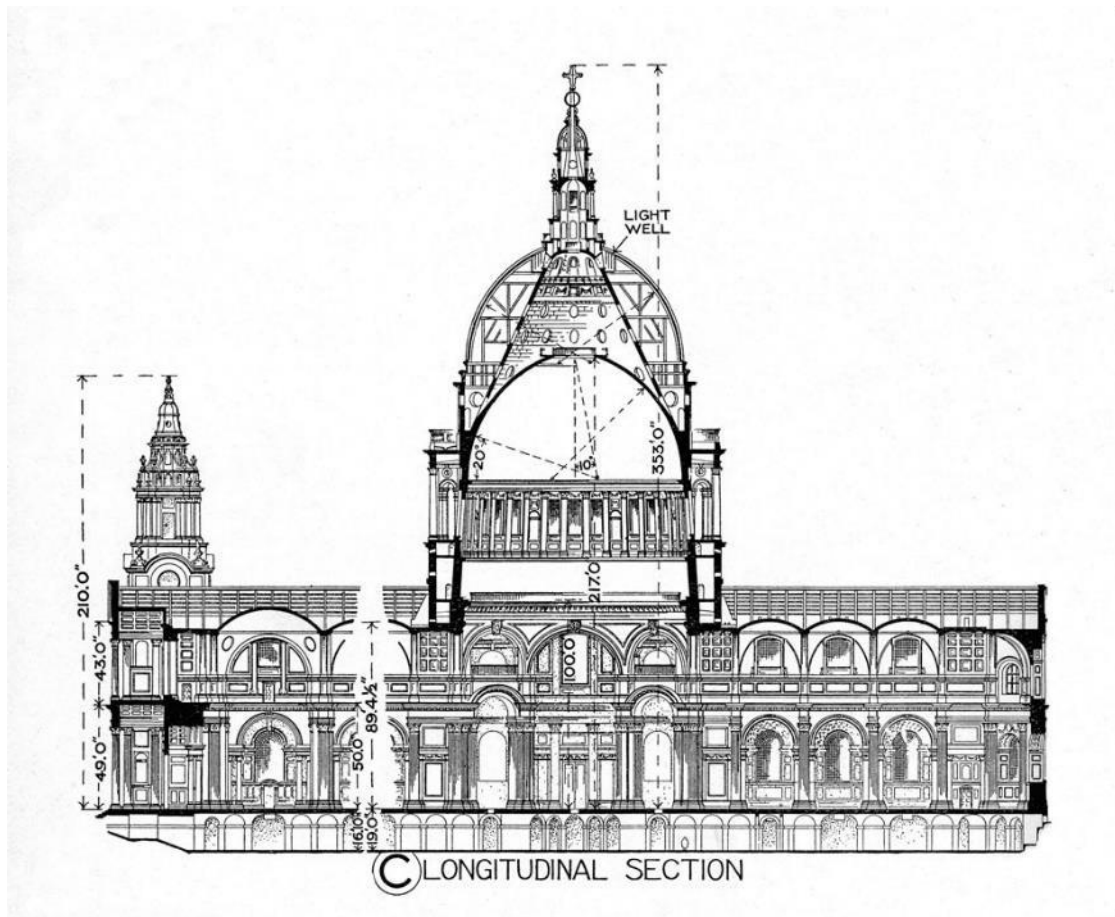


Fig. 8 Ecletismo inglês.

Fonte: <[https://c2.staticflickr.com/4/3057/5836959736\\_52598d752d\\_b.jpg](https://c2.staticflickr.com/4/3057/5836959736_52598d752d_b.jpg)>

Ao mesmo tempo, novas tipologias arquitetônicas surgiram, tanto em virtude de novas necessidades, quanto graças às novas possibilidades dos materiais. A *gare*, o galpão industrial e o arranha-céu foram conquistas tipológicas permitidas pelas novas tecnologias construtivas e suscitadas pelas necessidades da nascente sociedade burguesa industrial. A crescente complexidade dessas estruturas tirou das mãos dos arquitetos e, principalmente, dos artífices, o papel de protagonistas dos canteiros de obras, entregando essa função nas mãos de engenheiros e politécnicos. Ao arquiteto ficou relegada a função de “desenhista” do edifício, e ao artífice, a de executor do desenho do arquiteto. Ao mesmo tempo, a sociedade do século XIX e início do século XX não estava preparada para os câmbios formais/significativos inerentes a essa nova arquitetura e o arquiteto, em sua nova posição, apressou-se em recobrir essas novas estruturas com elementos ornamentais baseados na cultura anterior. Lançando mão da nova cultura industrial, esses elementos passaram a ser fabricados em série e figurar em catálogos de onde foram tirados para compor um quebra cabeça com outros elementos, tirados de outros catálogos, para recobrir as novas estruturas arquitetônicas.

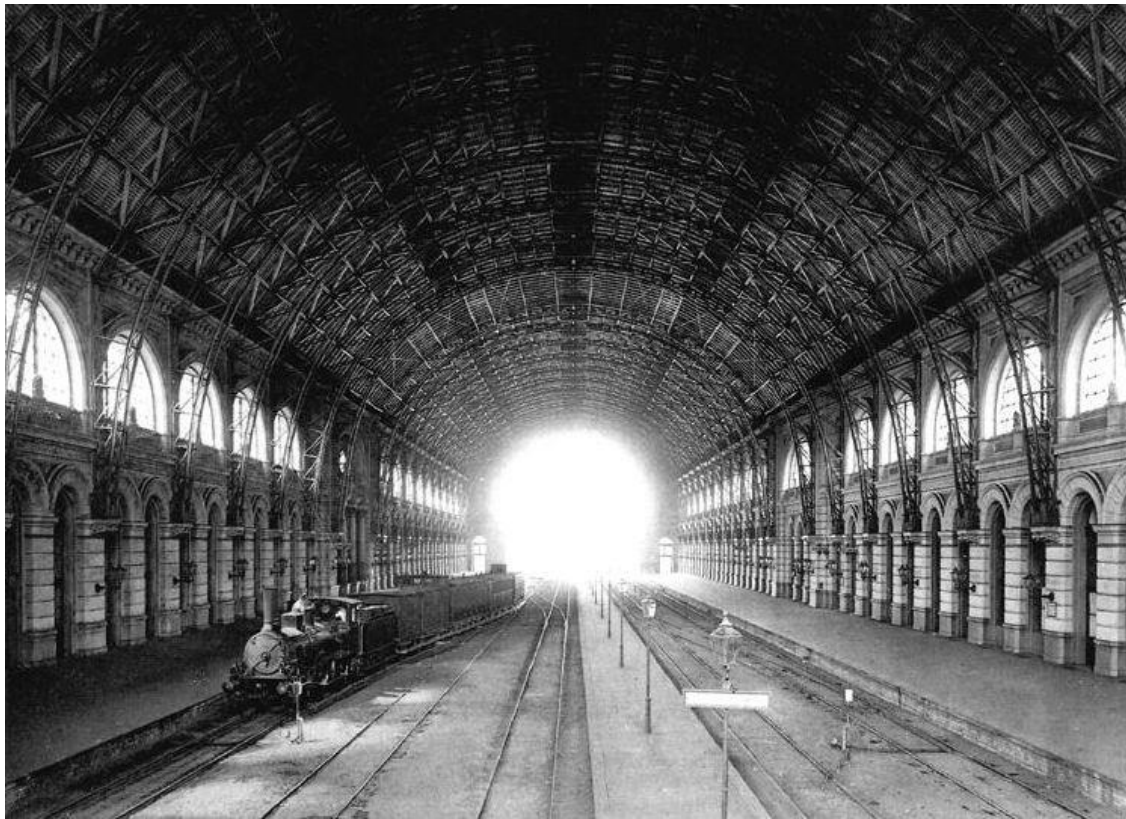


Fig. 9 Imagem de gare.

Fonte:<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Train\\_station\\_Berlin\\_Lehrter\\_Bahnhof\\_3.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Train_station_Berlin_Lehrter_Bahnhof_3.jpg)>



Fig. 10 Imagem de arranha-céu.

Fonte:<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/View\\_of\\_Woolworth\\_Building\\_fixed\\_crop.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/View_of_Woolworth_Building_fixed_crop.jpg)>

TAFEL XXXV

PL XXXV



Fig. 11 Imagem de catálogo de ornamentos do XIX.  
 Fonte: OWEN, Jones. Grammar of Ornament

A faceta plástica da arquitetura perdeu sua integridade em relação ao sentido geral expressado pelo edifício e sua função passou a ser o disfarce da presumida precariedade e pobreza das estruturas modernas. Dessa forma, o sentimento de choque e inadequação da sociedade com as novas formas construtivas foi aplacado e o edifício ganhou uma suposta aura de nobreza, perdida com as novas técnicas construtivas. Mas não foi só o sentido tectônico do ornamento arquitetônico que se perdeu, também o caráter simbólico/semântico de representação cultural do espaço – e de seus elementos de composição plástica - foi eclipsado pelas exigências civilizatórias universalizantes da modernidade. A arquitetura se torna efetivamente um gênero artístico autônomo - afastado de outras expressões que não a espacial - e também uma arte autônoma, autorreferente - onde a metáfora e o símbolo perdem sua importância. Essa dissociação se dá, por exemplo, no uso de elementos decorativos pré-fabricados, tirados de catálogos e adotados indistintamente em diferentes edifícios, sem levar em conta os significados intrínsecos ao artefato.

Paralelamente ao processo de autonomização dos gêneros artísticos, ocorre um processo de autonomização da arte em relação à sociedade. Esse ponto culminante do processo de iconoclastia descrito por Durand (2007) começa em uma arte autorreferente e termina numa arte abstrata. É importante lembrar que dentro desse processo, como veremos adiante, o *Art Nouveau* e movimentos congêneres, como o *Modernisme* catalão, representam exceções e críticas a esse estado de coisas.

As transformações iniciadas na modernidade, a especialização das funções do arquiteto e do engenheiro, a evolução dos aspectos técnicos do desenho e da construção, a destruição do modelo medieval de ofícios e os novos processos industriais terminaram por criar um novo tipo de arte e, conseqüentemente, de arquitetura. Para o filósofo espanhol José Ortega y Gasset a nova arte – em consonância com a nova ciência, a nova política, etc. – tende a uma clara divisão de fronteiras. Ao mesmo tempo, uma mudança clara de paradigma nas artes contribui para criar uma arte esquemática que se aparta da construção simbólica – Ortega y Gasset chama isso de “arte nova” no seu ensaio a *Deshumanización del Arte*. Para ele, essa nova arte tem contra si a coletividade da sociedade – e se refere à realidade de princípios do século XX e final do século XIX – por sua natureza abstrata. “A arte nova tem a massa contra si, e a terá sempre, é impopular por essência; mais ainda: é antipopular” (Ortega y Gasset, [1925] 2009, p. 70). Efetivamente Ortega y Gasset trata da arte moderna - entendida como arte do século XX - mas, como dito antes, essa modernidade por ele analisada tem suas origens anteriormente, no século XVIII e XIX, ainda que não se manifeste de forma plena. O resultado final desse processo na arte

do século XX é uma clara rivalidade entre a abstração e o realismo, como entre a abstração formal e o realismo socialista ou fascista.

A crítica idealista à autonomia iconoclasta da arte e a arquitetura modernas, vista anteriormente, chega a influenciar um marxista como David Harvey, pela via do marxismo-hegelianista. Para ele, o projeto moderno consistia em um esforço intelectual dos pensadores iluministas visando “desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas” (Harvey, 2002). Usando o acúmulo de conhecimento e o domínio científico gerado pelo trabalho criativo livre. Emancipar, assim, o homem das contingências da natureza – escassez e arbitrariedade das calamidades naturais. Logo, esse esforço de emancipação, trazia em seu bojo uma necessidade de destruir uma realidade anterior, carregada de valores eternos e sagrados. Harvey define esse quadro da modernidade, levado às últimas consequências pelas vanguardas históricas.

O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a liberdade da irracionalidade do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas.

...

vemos aqui em ação, com uma aparência bem distinta, a oposição entre o efêmero e o eterno. Se o modernista tem de destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de, no final, destruir ele mesmo essas verdades. (Harvey, 2010, p. 23-26)

Para outros, era só a condição necessária do progresso do século XX. Nessa nova concepção de projeto modernista, artistas, escritores, arquitetos, compositores, poetas, pensadores e filósofos, desempenhariam um papel da maior relevância. Uma vez destruído o “eterno e imutável”, caberia ao artista moderno definir a nova essência da humanidade. Sendo a “destruição criativa” condição essencial da modernidade, o artista detinha uma função heróica: “O artista, alegou Frank Lloyd Wright, deve não somente compreender o espírito de sua época, como iniciar o processo de sua mudança” (Harvey, 2010, p. 28).

Sobre a resistência de parte significativa do público, Ortega y Gasset explica que não se trata de uma questão de gosto, não é que a maior parte do público não goste da arte jovem, e uma minoria sim. O que acontece é que a grande massa não entende (Ortega y Gasset, [1925] 2009, p.71). A questão para Ortega y Gasset é que a maior parte do público e da crítica contemporânea sua chama de “Gozo Estético” algo relativo à carga de realismo do produto artístico. Segundo ele, até a abstração da nova arte,

se diz que “boa” é a obra que consegue produzir a ilusão para que o tema representado possa ser tomado como real. Contudo, imbuído ele mesmo do espírito de abstração moderna dos princípios do século XX, Ortega Y Gasset argumenta que um artefato pode ser artístico apenas na medida em que não é real (Ortega y Gasset, [1925] 2009, p. 76).

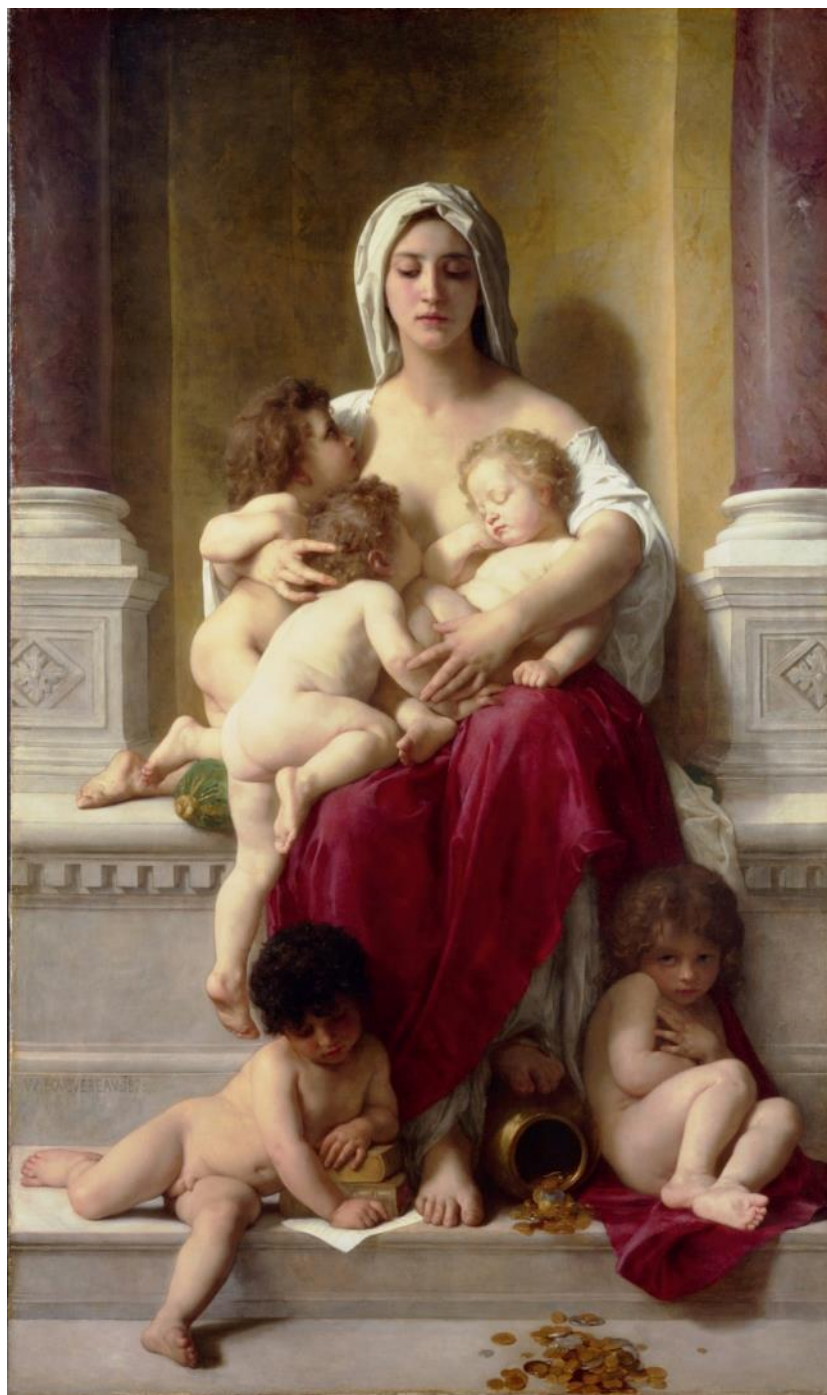


Fig. 12 Pintura academicista de William Adolphe Bouguereau.  
Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/William-Adolphe\\_Bouguereau\\_\(1825-1905\)-\\_Charity\\_\(1878\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/10/William-Adolphe_Bouguereau_(1825-1905)-_Charity_(1878).jpg)>



Fig. 13 Pintura antiacademista de William Turner.

Fonte:<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Wreckers\\_Coast\\_of\\_Northumberland\\_Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner.jpeg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Wreckers_Coast_of_Northumberland_Joseph_Mallord_William_Turner.jpeg)>

Em todas as épocas supostamente houve dois tipos de arte, um realista, para as maiorias, e um de tendências abstratas, para a minoria. Ainda que desde seu ponto de vista não seja possível uma arte pura, ele vê na arte da modernidade uma tendência à purificação, seja de elementos expressivos oriundos de outros gêneros artísticos, seja de elementos oriundos do universo exterior a obra de arte, como a realidade, o imaginário ou o mitológico. Para ele essa tendência levaria à eliminação dos elementos humanos que dominaram a arte romântica e naturalista. O objeto artístico nascido dessa nova arte desumanizada seria apreensível apenas por aqueles que possuam uma peculiar sensibilidade artística. Chegar-se-ia assim a uma arte elitista, não democrática, uma arte para artistas e não para a massa (Ortega y Gasset, [1925] 2009, p.79).

Ao se analisar o novo estilo algumas tendências se manifestam claramente: a tendência à desumanização; a tendência a evitar formas vivas; a tendência a fazer com que o objeto artístico seja apenas artístico, se autonomizando de representações sociais; a tendência a considerar a arte como um jogo; a uma essencial ironia; a revelar toda falsidade, e, portanto, a uma escrupulosa realização; e, finalmente, a arte, segundo os artistas jovens, é algo sem transcendência alguma. Outra característica

pertinente sobre a arte jovem é que rapidamente ela se subdivide em uma quantidade vertiginosa de elementos autônomos. Ortega y Gasset reconhece uma tendência clara na arte contemporânea em direção a uma nova sensibilidade estética, que substitui a tendência da arte dos séculos predecessores, que possui sempre um núcleo de realidade vivida.

E esse imperativo de exclusivo realismo que governou a sensibilidade durante o século passado significa precisamente uma monstruosidade sem precedente na evolução estética. De onde resulta que a nova inspiração, em aparência tão extravagante, volta a tocar, ao menos em um ponto, o caminho real da arte. Porque esse caminho se chama 'vontade de estilo'. Agora bem: estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E vice-versa, não há outra maneira de desumanizar que estilizar. O realismo, por outro lado, convidando o artista a seguir docilmente a forma das coisas, o convida a não ter estilo. (Ortega y Gasset, [1925] 2009, p. 93).

Ainda assim, Ortega y Gasset não nega a importância da representação, na arte. De fato, para ele "A metáfora é provavelmente a potência mais fértil que o homem possui" (Ortega y Gasset, [1925] 2009, p.102) e ele recorda, aludindo a psicanálise que "Quando recentemente se perguntou a um psicólogo qual poderia ser a origem da metáfora, se surpreendeu que uma das suas raízes é o 'tabu'" (Ortega y Gasset, [1925] 2009, p.102). A importância dada à metáfora é tal que o autor considera – lembrando descobertas recentes da antropologia – que a palavra é para o homem primitivo, de certa forma, a coisa que ele nomeia, ou parte dessa coisa, de forma tão proeminente que se torna obrigatório não nomear o objeto sobre o qual recai o tabu. Partindo dessa origem tabuística ancestral, logo a metáfora pode ser aplicada com os mais diversos fins. Essa seria para Ortega y Gasset a origem da metáfora também na arte. Para ele a nova arte desenvolve um verdadeiro asco em relação às formas vivas. Ele compara a arte abstrata de seu tempo com a alegórica gótica ou a renascentista, e sublinha como é relevante compreender as erupções iconoclastas que eventualmente surgem na religião e na arte.

Quanto ao fato de que para o homem da nova geração, a arte é algo sem transcendência, Ortega y Gasset explica que:

Não se entende bem o caso se não se olha em confronto com o que era a arte há uns trinta anos, e, em geral, durante todo o século passado. Poesia, ou música eram atividades de enorme calibre; se esperava delas pouco menos que a salvação da espécie humana sobre a ruína das religiões e do relativismo inevitável da ciência. (Ortega y Gasset, [1925] 2009, p.120)

Finalmente, esse processo de autonomização da arte/arquitetura da modernidade em relação à realidade - através da perda de conteúdo simbólico - e como gênero, iniciado com o nascimento da crítica, agravado pelas novas tecnologias e levado ao



ápice pelas vanguardas, chega a termo. A arte atinge máxima autonomia em relação à realidade, assim como a arquitetura como gênero artístico particular.

\*\*\*

Esse processo redonda no conceito de Bruno Zevi do “espaço como essência da arquitetura, que em seu *Saper Vedere l'architettura* de 1948, pretende construir uma história da arquitetura baseada no espaço, coisa que até então não se havia feito. Influenciado pelo pensamento que se desenvolve desde Lessing, Zevi (1998) critica a crítica da arte desse momento, que julgava os edifícios por critérios plásticos. Para Robert Venturi, esse espaço como meio de expressão da arquitetura é a grande invenção do expressionismo abstrato e do movimento moderno.

Nesse quadro, o bom artista moderno era alguém capaz de encontrar o universal no espírito de época, “destilar o sabor amargo ou impetuoso do vinho da vida” a partir do “efêmero, das formas fugidias de beleza dos nossos dias” (Baudelaire, 1981, p. 435). Na medida em que a arte modernista conseguiu fazer isso, ela tornou-se arte de seu tempo, precisamente porque “é a arte que responde ao cenário do nosso caos” (Bradbury e McFarlane, 1976, p. 27).

À medida que a arquitetura vai se autonomizando em relação à cultura/realidade como vai fazendo a “nova arte”, ela se torna autoreferente, autônoma enquanto arte e enquanto gênero. Portanto a faceta simbólica/mitológica da arquitetura do templo vai perdendo sentido frente às necessidades funcionais de uma arquitetura “nova arte” abstrata, autoreferente e autônoma. Como mostra Hegel(2008) e depois Ortega y Gasset(2009), o resultado do processo de autonomização dos gêneros acontece e paralelo ao de autonomização da arte em relação à sociedade.

Atitudes críticas como as dos *modernistas* catalães, ou de Wagner em relação à arte total, e em relação a conteúdos sociais, políticos e mitológicos da arte articulam esses dois fenômenos e nos dão uma pista sobre sua relação. A pertinência da compreensão desse fenômeno para esse estudo reside no fato de que, segundo a hipótese que mais adiante se abordará detalhadamente, a arquitetura *total* - filosoficamente idealista -, delimitada aqui como objeto, tem no seu cerne as preocupações com uma arte autônoma - tratada como negativa - que abre mão de suas responsabilidades frente a Engenharia Social. Ao fim e ao cabo, se a arte é materialização de uma ideia, um espírito de tempo, já não será autônoma. Essa crítica será o objeto da análise seguinte, onde será estudada a forma como se desenvolveu, os seus principais autores e ideias geradas em resposta a essa fronteira artificial gerada entre os gêneros artísticos e a arte e a realidade. Com isso pretende-se entender como a arquitetura *Fi de Segle* foi ao mesmo tempo objeto de influência e parte dessa crítica à autonomia.

### 3.2 A reação Idealista à autonomia artística

Como resposta ao processo de racionalização advindo com a modernidade, que implicou em uma perda da unidade entre os gêneros artísticos, assim como um afastamento das expressões artísticas da realidade, surgiram movimentos de resistência. O movimento dos *Pré-Rafaelitas* e *Arts-and-Crafts* são exemplos dessa reação, bem como a emergência das artes decorativas e o conceito de Obra de Arte Total de Richard Wagner. A ópera de Wagner, ou os movimentos ligados ao *Art-Nouveau*, especialmente o *Modernisme* catalão, resgataram elementos mitológicos de uma hermenêutica mais complexa, que se contrapunha aos significados alegóricos estáticos do neoclassicismo ou do ecletismo em voga durante o século XIX. Essa posição ideológica se relaciona com a crítica a uma sociedade liberal desconectada de seu espírito de lugar, levada a cabo pelos idealistas, como descrito anteriormente.

Karl Popper, em “A Sociedade Aberta e Seus Inimigos”, realiza uma análise aprofundada das reações ao que, em seu ponto de vista, representa a abertura das sociedades tribais primitivas (Popper, [1945]2010, p. 70), motor primeiro da modernidade. Essa abertura se dá pela superação de certos tabus arbitrados pelo grupo e mantidos pela superstição. No momento em que o encontro com outras tribos que possuem tabus distintos mostra que não existem bases naturais para essas crenças, valores impostos de forma não democrática à sociedade começam a cair. Ele aponta como elementos sucessivos dessa reação, entre outros, o historicismo, o utopismo e o hegelianismo.

Começando sua análise pelo historicismo, ele vê essa orientação como uma clara eleição do grupo - ou de valores associados ao grupo - sobre o indivíduo. Popper associa ao historicismo - de forma indireta, a bem da verdade - alguns dos movimentos nacionalistas modernos, como pode ser o Sionismo e sua Doutrina do Povo Eleito: “Puede hallarse un buen ejemplo de historicismo, al que hasta ahora sólo hemos caracterizado en forma más bien abstracta, en una de sus formas más simples y antiguas, a saber, la doctrina del pueblo elegido.” (Popper, [1945]2010, p. 23) Essa relação é melhor demonstrada na seguinte passagem:

El tribalismo - la asignación de una importancia suprema a la tribu, sin la cual el individuo no significa nada en absoluto - es un elemento que habremos de encontrar en muchas de las formas de la teoría historicista. Otras que han superado ya la etapa tribalista pueden retener todavía cierto grado de *colectivismo*. (Popper, [1945]2010, p. 24)

Para o autor, essa primeira tendência de reação a abertura da sociedade, o Historicismo, tem sua origem em certos filósofos gregos (Popper, [1945], 2010, p. 35) e desembocam no que ele chama de engenharia social<sup>31</sup>. Ou seja, o desejo de organizar as sociedades de cima a baixo, como viria a ocorrer em projetos nacionalistas no futuro. Essa orientação se reflete num utopismo que pode ser visto em uma imposição de um modelo social que pode não corresponder às aspirações democráticas, como aclara na passagem a seguir:

El programa platónico entraña cierto enfoque de la política que es, a mi juicio, de sumo peligro. Desde el punto de vista de la ingeniería social racional, su análisis reviste una gran importancia práctica. Podríamos describir el enfoque platónico a que nos referimos, como el de la *ingeniería utópica*, en oposición a la otra clase de ingeniería social que es, en mi opinión, la única racional y que podría designarse con el nombre de ingeniería parcial o gradual. La concepción utopista es tanto más peligrosa por cuanto constituye la alternativa obvia de historicismo a ultranza, sustentado sobre la base de que no es posible alterar el curso de la historia. Al mismo tiempo, parece constituir un complemento necesario de otras formas de historicismo menos radicales como, por ejemplo, la de Platón, que admiten cierta interferencia humana. (Popper, [1945]2010, p. 157)

Popper então aponta um importante giro nesse processo, um “radicalismo extremo de la concepción platónica se halla relacionado, en mi opinión, con un esteticismo, es decir, con el deseo de construir un universo que no sólo sea algo mejor y más racional que el nuestro, sino también que se halle libre de toda su fealdad.” (Popper, [1945]2010, p. 164). Ou seja, uma estetização utopista da vida social que leva à necessidade de um controle exercido desde cima - seja desde um governo, seja desde um projeto político-partidário - sobre aspectos tão subjetivos como podem ser a identidade. Esse não deixa de ser o grau de interferência aspirado pelos movimentos nacionalistas de corte romântico<sup>32</sup> da transição entre o século XIX e o XX, como aponta o próprio Popper:

Esta actitud irracional originada en la embriaguez que ocasionan los sueños de un mundo hermoso y mejor es lo que llamamos Romanticismo. Bien puede buscarse el modelo de la ciudad divina el pasado o en el futuro, bien puede predicarse “el retorno a la naturaleza” o el “avance hacia un mundo de amor y belleza”; pero su llamado estará siempre dirigido a nuestras emociones y no a nuestra razón. (Popper, [1945]2010, p. 166)

---

<sup>31</sup> “El ingeniero social no se plantea ningún interrogante acerca de la tendencia histórica del hombre o de su destino, sino que lo considera dueño del mismo, es decir, capaz de influir o modificar la historia exactamente de la misma manera en que es capaz de modificar la faz de la tierra.” (Popper, [1945] 2010, p. 36)

<sup>32</sup> “La idea d'una *arquitectura nacional moderna* es va gestant en el segle XIX a partir de les reivindicacions nacionalistes dels romàntics, els quals es consideren cridats a afrontar-se al classicisme universalista, la imatge política del qual(ja fracassada) havia estat l'estat imperial napoleònic.” (Isac in Lahuerta, 1990, p. 61)

É pela via aristotélica que essas ideias platônicas chegam a Hegel, suas ideias estão bastante afinadas com as da engenharia social surgida com o historicismo clássico (Popper, [1945] 2010, p. 230). Portanto o transfundo histórico e a conjuntura em que surgem as ideias de recuperação de uma arte total, em sintonia com uma sociedade ideal, ficam claras. Popper aponta o risco de uma associação direta desses aspectos da filosofia de Hegel com o marxismo (Popper, [1945] 2010, p. 268). Popper, contudo, aclara que há uma importante diferença entre os conceitos: Hegel busca uma totalidade na nação, enquanto Marx busca uma totalidade na classe (Popper, [1945] 2010, p. 294). Popper tem uma visão crítica das duas orientações, ou de qualquer orientação que envolva a engenharia social<sup>33</sup> - e há de se levar em conta em que conjuntura o texto foi escrito para isso. Por outro lado, neste trabalho se optou por contar com o filtro de um marxista, Eric Hobsbawm, para compreender o fenômeno de uma arte que volta a integrar-se de forma ativa ao projeto de sociedade no final do século XIX. Para isso, sua visão em “Nações e Nacionalismos” e em “A Invenção das Tradições” é de suma importância.

Em “Nações e Nacionalismos”, Hobsbawm mostra que o conceito de Nação não deixa de ser uma invenção da modernidade<sup>34</sup>, mesmo os critérios para definir o que é uma Nação ou a nacionalidade não deixam de ser invenções modernas. Da mesma forma, em seu livro “A Invenção das Tradições”, ele aponta que “Muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (Hobsbawm, 1984, P.10). Isso posto, há de se esclarecer que “A ‘tradição’ neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do ‘costume’, vigente nas sociedades ditas ‘tradicionais’” (Hobsbawm, 1984, p. 11). Nesse trabalho se partirá do pré-suposto de que não necessariamente as tradições nascem do costume - embora possam herdar componentes desse - mas o quão elas podem ser arbitradas<sup>35</sup> por um projeto nacional ou mesmo por uma população que se vê confrontada com uma nova conjuntura pós-revolucionária onde surja a necessidade de certos elementos “tradicionais” de coesão social.

---

<sup>33</sup> “Evidentemente, no nos es posible actuar sobre ella desde el exterior y, ciegos como estamos, no podemos siquiera hacer plan alguno para mejorar desde adentro nuestra situación. La ingeniería social es imposible y la tecnología social, por lo tanto, inútil.” (Popper, [1945] 2010, p. 296)

<sup>34</sup> “As nações, sabemos agora ... não são “tão antigas quanto a historia” ... O sentido moderno da palavra não é mais velho que o século XVIII considerando-se ou não o variável período que o precedeu.” (Hobsbawm, 1990, p. 13)

<sup>35</sup> “Foi realizada oficialmente e não-oficialmente, sendo as invenções oficiais - que podem ser chamadas de “políticas” - surgidas acima de tudo em estados ou movimentos sociais e políticos organizados, ou criadas por eles; e as não-oficiais - que podem ser denominadas “sociais” - principalmente geradas por grupos sociais sem organização formal, ou por aqueles cujos objetivos não eram específica ou conscientemente políticos, como os clubes e grêmios, tivessem eles ou não também funções políticas.” (Hobsbawm, 1984, p. 271)

Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta. Durante os últimos 200 anos, tem havido transformações especialmente importantes, sendo razoável esperar que estas formalizações imediatas de novas tradições se agrupem neste período. A propósito, isto implica, ao contrário da concepção veiculada pelo liberalismo do século XIX e a teoria da “modernização”, que é mais recente, a ideia de que tais formalizações não se cingem às chamadas sociedades “tradicionais”, mas que também ocorrem, sob as mais diversas formas, nas sociedades “modernas”. (Hobsbawm , 1984, P. 13)

O espaço por excelência para a gestação dessas novas tradições era o Estado. Isso se deve ao surgimento da política de massas e à necessidade da propaganda como vetor de coesão de um Estado, sobretudo a partir da década de 1870, segundo aponta Hobsbawm (1984), ou de disseminação de um projeto político novo que envolve a eliminação de costumes<sup>36</sup> e a refundação de novos. O autor centra-se na manutenção de Estados Institucionalizados, mas o mesmo raciocínio serve para os projetos de criação de Estados levados a cabo por grupos ou partidos, como pode ser o caso catalão; o que explica bastante por que a era áurea para a “Invenção das Tradições” coincide com os anos de surgimento de uma adoção da propaganda institucionalizada de projetos políticos.

O Estado era o contexto das ações coletivas dos cidadãos, na medida em que estas fossem oficialmente reconhecidas. O principal objetivo da política nacional era, sem dúvida, influenciar ou mudar o governo do Estado ou suas diretrizes, sendo que o homem comum tinha cada vez mais direitos de participar dele.

...

“Os novos feriados, cerimônias, heróis e símbolos oficiais públicos, que comandavam os exércitos cada vez maiores dos empregados do Estado e o crescente público cativo composto pelos colegiais, talvez não mobilizassem os cidadãos voluntários se não tivessem uma genuína repercussão popular.

...

A ampliação do progresso da democracia eleitoral e a consequente aparição da política de massas, portanto, dominaram a invenção das tradições oficiais no período de 1870-1914. O que tornava isso particularmente urgente era a predominância tanto do modelo das instituições constitucionais liberais quanto da ideologia liberal.

...

---

<sup>36</sup> “pode ser que muitas vezes se inventem tradições não porque os velhos costumes não estejam mais disponíveis nem sejam viáveis, mas porque eles deliberadamente não são usados, nem adapta dos. Assim, ao colocar-se conscientemente contra a tradição e a favor das inovações radicais, a ideologia liberal da transformação social, no século passado, deixou de fornecer os vínculos sociais e hierárquicos aceitos nas sociedades precedentes, gerando vácuos que puderam ser preenchidos com tradições inventadas.” (Hobsbawm , 1984, p. 17)

da década de 1870 em diante tornou-se cada vez mais evidente que as massas estavam começando a envolver-se na política, e não se poderia ter certeza de que apoiariam seus senhores. Após a década de 1870, portanto, quase que certamente junto com o surgimento da política de massas, os governantes e observadores da classe média redescobriram a importância dos elementos "irracionais" na manutenção da estrutura e da ordem social. (Hobsbawm , 1984, p. 272-276)

O fato é que o conceito de cultura como algo autóctone que se contrapõe à civilização cosmopolita é uma invenção vinda do ambiente intelectual alemão<sup>37</sup>. Muitas dessas "invenções" ocorreram para justificar o surgimento de instituições políticas e/ou sociais novas<sup>38</sup>. Hobsbawm aponta que esses critérios são impostos, sempre que possível, através de uma estrutura estatal (Hobsbawm, 1990, p. 112), o que não é o caso catalão evidentemente. De fato, "A 'tradição' mostra sua fraqueza quando, como no caso dos judeus liberais, as restrições na dieta são justificadas de um ponto de vista pragmático, por exemplo, alegando-se que os antigos hebreus não comiam carne de porco por motivos de higiene" (Hobsbawm, 1984, p. 13). O caso catalão é especial: nunca chegou a ser um Estado e a educação só passou ao controle da Catalunha nos anos de Autonomia. Contudo, na época de interesse a esse estudo, o catalanismo tinha a sua disposição outros meios - como poderiam ser a imprensa, os *Jocs Florals* e as exposições de 1888 e 1929, além do folclore, a literatura e a arquitetura - para levar a cabo seu projeto.

Descrever o aglomerado de "tradições inventadas" nos países ocidentais entre 1870 e 1914 é relativamente fácil. Já se deram exemplos suficientes de tais inovações neste capítulo, desde as gravatas das escolas e os jubileus reais, o Dia da Bastilha e as Filhas da Revolução Americana, o 1º de Maio, a Internacional e os Jogos Olímpicos à Final da Taça e o Tour de France como ritos populares, e a instituição da veneração à bandeira nos Estados Unidos. Os progressos políticos e as transformações sociais que podem ter originado este aglomerado também já foram analisados, embora as últimas de forma mais breve e especulativa que as primeiras. Infelizmente, é mais fácil documentar os motivos e intenções daqueles que estão numa posição de instituir formalmente tais inovações, e até suas consequências, do que as novas práticas que surgem espontaneamente das bases. (Hobsbawm , 1984, p. 311-312)

---

<sup>37</sup> "A cultura(Kultur)", disse Hans Hanak, "não pode ser adquirida pela educação. A cultura está no sangue. A melhor prova disso, hoje, é dada pelos judeus, que podem apropriar-se de nossa civilização(zivilisation) mas nunca de nossa cultura." (Hobsbawm, 1990, P. 79)

<sup>38</sup> "Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos - inclusive o nacionalismo - sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real seja pela lenda (Boadiceia, Vercingetórix, Armínio, o Querusco) ou pela invenção (Ossian, manuscritos medievais tchecos). Também é óbvio que símbolos e acessórios inteiramente novos foram criados como parte de movimentos e Estados Nacionais." (Hobsbawm , 1984, p. 16)

Os critérios de que fala Hobsbawm como critérios inventados de nacionalidade são a religião<sup>39</sup>, etnicidade e língua (Hobsbawm, 1990, p. 130) - além do suposto sentimento de pertencer a uma entidade política durável<sup>40</sup>. Sobre a religião, ou na verdade, quanto aos ritos e símbolos sagrados - que também podem ser laicos, representando a sacralidade do Estado - o autor comenta:

Podem ser imagens nomeadas, identificadas com territórios grandes o suficiente para constituírem nações, como a virgem de Guadalupe no México ou a Virgem de Montserrat na Catalunha. Podem ser festivais ou competições periódicas como as Olimpíadas gregas e, mais recentemente, as invenções nacionalistas que têm o mesmo sentido, tais como os Jogos Florais Catalães, o *Eisteddfodau* galês e outros. O significado dos ícones sagrados é demonstrado pelo uso universal de simples pedaços de panos coloridos - as bandeiras - como o símbolo das nações modernas, e sua associação com ocasiões rituais altamente direcionadas e atos de veneração. (Hobsbawm, 1990, p. 87)

Desenvolve-se uma interessante leitura da importância do idioma<sup>41</sup> nos movimentos nacionalistas, e a relação entre os idiomas locais e cosmopolitas. Apesar da relevância dessa leitura ela possui pouca importância para a análise da arquitetura, exceto quando é interpretada como uma linguagem (e não propriamente como uma língua, com todas as ressalvas que isso acarreta), lançando mão de uma possível comparação de uma arquitetura local *versus* uma arquitetura classicista mais internacional. Concretamente sobre o caso catalão ele aponta que:

O catalanismo, como um movimento cultural-linguístico (conservador), não pode ser historiado mais além de 1850, e seus Jocs Florals (análogos ao *Eisteddfodau* galês) não foram revividos antes de 1859. A própria língua não foi padronizada, de forma oficial, até o século XX, e o regionalismo catalão

---

<sup>39</sup> “Se a religião não é uma marca necessária do protonacionalismo (embora tenha chegado a sê-lo para os russos do século XVII, pressionados tanto pelos católicos poloneses como pelos turcos e tártaros muçulmanos), os ícones sagrados, por outro lado, são seus componentes cruciais e também do nacionalismo moderno.” (Hobsbawm, 1990, p. 86)

<sup>40</sup> “Isso nos traz ao último critério do protonacionalismo, e certamente o mais decisivo, que é a consciência de pertencer ou ter pertencido a uma entidade política durável. A base mais forte do protonacionalismo já conhecida é, sem dúvida, o que o jargão do século XIX chamou de “nação histórica”, especialmente se o Estado que formava a referência para a nação posterior fosse associado a um *Staatvolk* especial, o povo-Estado, tal como os russos, os ingleses e os castelhanos.” (Hobsbawm, 1990, p. 88)

<sup>41</sup> “As linguagens-padrão nacionais, que devem ser aprendidas nas escolas e utilizadas na escrita, quanto mais na fala, por uma elite de dimensões irrisórias, são, em grande parte, construções relativamente recentes. Conforme observou um historiador francês especializado no idioma flamengo, o flamengo ensinado hoje na Bélgica não é a língua com que as mães e avós de Flandres se dirigiam às crianças: em suma, é uma “língua materna” apenas metaforicamente, não no sentido literal. Não nos devemos deixar enganar por um paradoxo curioso, embora compreensível: as nações modernas, com toda a sua parafernália, geralmente afirmam ser o oposto do novo, ou seja estar enraizadas na mais remota antiguidade, e o oposto do construído, ou seja, ser comunidades humanas, “naturais” o bastante para não necessitarem de definições que não a defesa dos próprios interesses.” (Hobsbawm, 1984, p. 23)

não se preocupou com a questão linguística até 1880. (Hobsbawm, 1990, p. 130).

Tratando do caso catalão, há de se chamar atenção à particularidade desse caso. Na verdade o nacionalismo catalão melhor poderia ser identificado como um contranacionalismo de reação às pressões nacionalistas centralistas madrilenhas<sup>42</sup>. Esse nacionalismo de resistências surge com muito mais força nesse período de transição entre os anos 1870 e 1914, muito mais tardiamente que os nacionalismos de nações estabelecidas na modernidade inicial, como pode ser o caso dos nacionalismos francês ou espanhol, por exemplo.

Hobsbawm aponta os limites do alcance de um nacionalismo como o catalão a elementos como a arquitetura, financiada por uma burguesia muito específica. “O desenvolvimento de uma consciência nacional (fora das classes e casos identificados com o nacionalismo integralista ou de extrema direita) não é nem linear nem feito necessariamente a custa de outros elementos da consciência social.” (Hobsbawm, 1990, p. 153). No caso catalão, se por um lado a posição burguesa federalista se radicalizada a partir dos anos 1870, sobretudo com a *Lliga* - o caso que concerne a esse trabalho -, por outro lado o catalanismo de esquerda, republicano, começa a delinear-se no horizonte<sup>43</sup>.

Cabe sublinhar que Hobsbawm fala claramente dos espaços urbanos, perenes e não perenes<sup>44</sup> de celebração<sup>45</sup> e da arquitetura como elementos fundamentais desse processo de “invenção de tradições”. Mais do que isso, com um exemplo válido para a realidade romântica alemã, mas facilmente extrapolável para outras formas de nacionalismo, Hobsbawm sublinha como faceta mais visível desse processo de “invenção de tradições”, a arquitetura.

Os edifícios e monumentos eram a forma mais visível de estabelecer uma nova interpretação da história alemã, ou antes uma fusão entre a "tradição inventada" mais velha e romântica do nacionalismo alemão pré-1848 e o

---

<sup>42</sup> “Se a identificação de um estado com uma nação arriscava-se a criar um contranacionalismo, o próprio processo de sua modernização tornava essa identificação bem mais provável porque implica uma homogeneização e padronização de seus habitantes, essencialmente por meio de uma “língua nacional” escrita.” (Hobsbawm, 1990, p. 114)

<sup>43</sup> “Foi, portanto, natural, que as classes existentes na sociedade, e especialmente a classe operária, tendessem a identificar-se através de movimentos políticos ou organizações (“partidos”) de âmbito nacional.” (Hobsbawm, 1984, P. 273)

<sup>44</sup> “Forma menos permanente de celebração pública eram as exposições mundiais esporádicas que deram a República a legitimidade da prosperidade, do progresso técnico - a Torre Eiffel - e a conquista colonial global que procuravam enfatizar.” (Hobsbawm, 1984, P. 279)

<sup>45</sup> “Pode-se observar em passant que de acordo com o esvaziamento da antiga linguagem do simbolismo público, os novos cenários desse ritual público deviam frisar a simplicidade e a monumentalidade, ao invés da decoração alegórica da Ringstrasse de Viena ou do monumento a Vítor Emanuel em Roma, ambos do século XIX, tendência já prenunciada em nosso período.” (Hobsbawm, 1984, P. 313)



novo regime: os símbolos mais potentes foram os que conseguiram a fusão.  
(Hobsbawm, 1984, P. 282)

Especificamente dentro da cultura arquitetônica não demoraram a aparecer posições discordantes em relação a nova postura artística, autônoma e não representativa, e em relação à suplantação do componente semântico da própria arquitetura. Vários arquitetos - como Gottfried Semper (1851) -, artistas e críticos - como Jonh Ruskin (1910) e Alois Riegl (2008) - mostraram-se preocupados com os resultados dessa nova arquitetura. Estavam preocupados não apenas com os resultados sobre a própria evolução da arquitetura enquanto ofício, mas também da arquitetura enquanto arte.

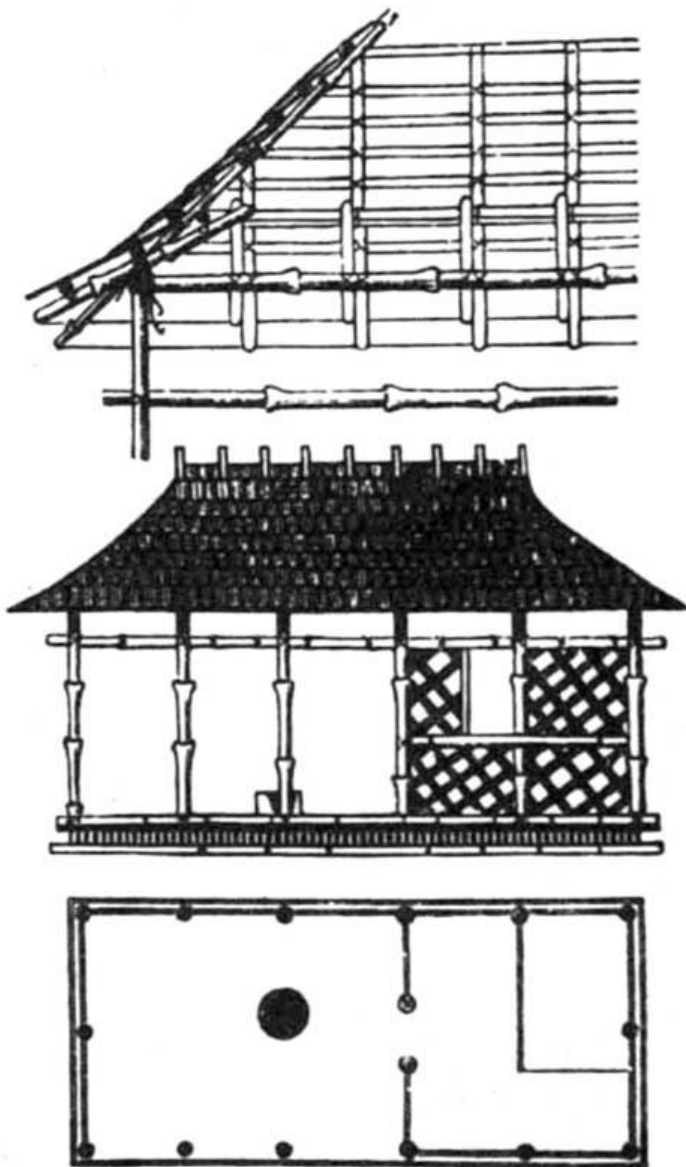


Fig. 14 Imagens de Cabana primitiva.  
Fonte: Semper, 1851

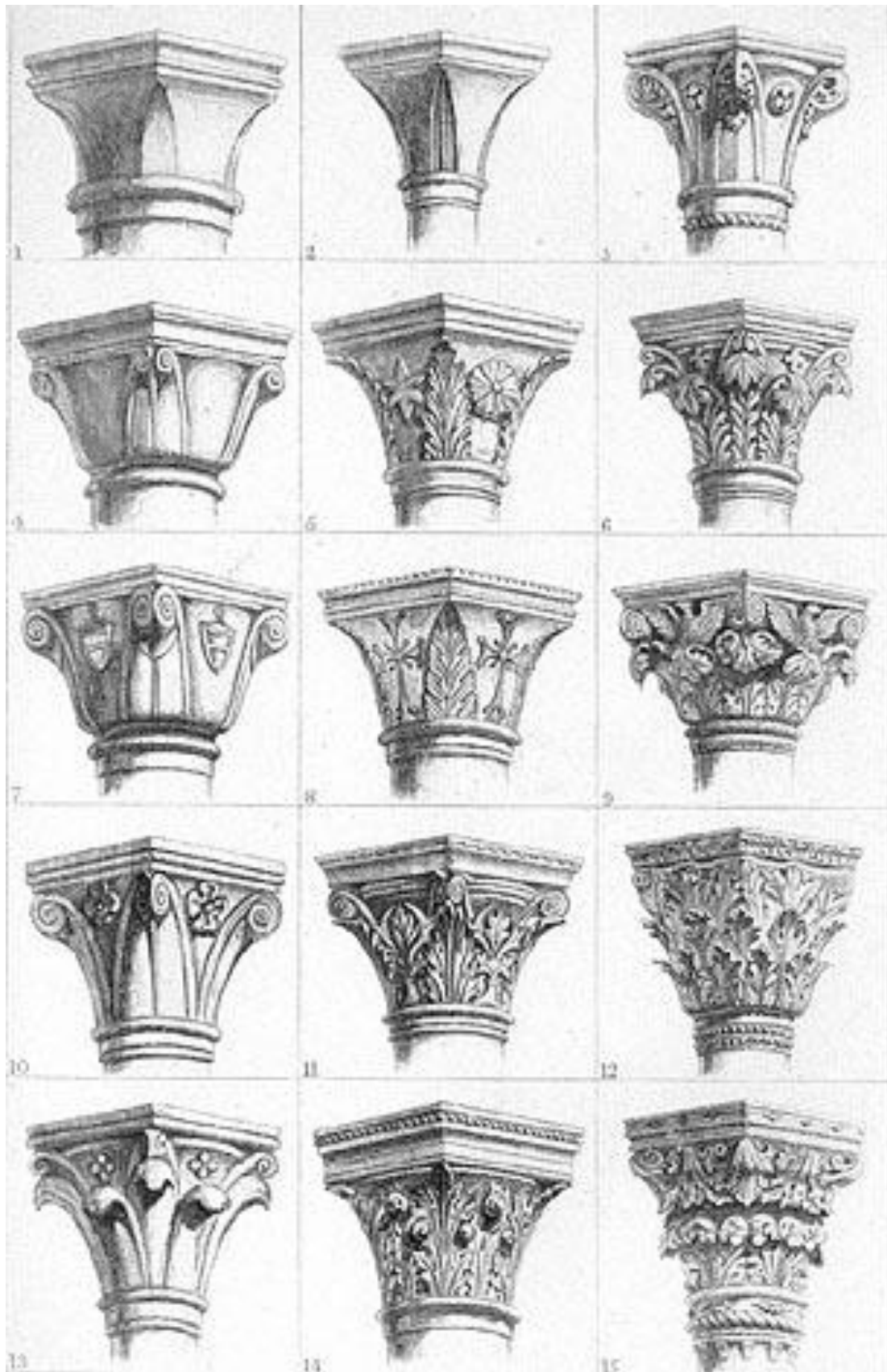


Fig. 15 Esquemas de Capitéis de Jonh Ruskin.  
Fonte: Ruskin



Fig. 16 Esquemas de Ornamento de Jonh Ruskin.  
Fonte: Ruskin

A visão crítica das “Tradições Inventadas” na transição do século XIX ao XX expressada por Hobsbawm (1984) encontra eco no ensaio de Alan Colquhoun (2006) chamado Três Tipos de Historicismo. Ele aponta a importância que teve a visão hegeliana na interpretação das vanguardas arquitetônicas<sup>46</sup>. Ele mostra como a ideia de uma arquitetura capaz de influenciar valores é fortalecida durante o romantismo. É importante lembrar que, como apontou Hobsbawm, valores supostamente imutáveis que legitimam uma nação foram “produzidos em série”, sob uma pátina de suposta antiguidade histórica - ou seja, as tradições -, precisamente com o objetivo de justificar essa legitimidade nacional. Portanto, a arquitetura tem claro papel ativo nessa legitimação, na medida em que ajuda a fabricar esses valores - ou tradições -, no caso, arquitetônicos.

A ideia de que os valores mudam e se desenvolvem com o tempo histórico esta hoje tão arraigada no senso comum que é até difícil imaginar uma concepção diferente. No entanto, historicamente, essa ideia tem uma origem bem recente. Começou a tomar forma em toda Europa durante o século XVII, mas só recebeu uma formulação filosófica ou historiográfica mais consistente em fins do século XVIII com o surgimento do movimento romântico na Alemanha. (...) No romantismo alemão, o historicismo estava ligado ao idealismo e ao neoplatonismo. Mas a “Ideia” tinha conotações diferentes daquelas associadas ao pensamento clássico dos séculos XVII e XVIII. (...) O idealismo da visão neoclássica da arquitetura era, portanto, absolutista e fundamentava-se numa combinação de autoridade, lei natural

---

<sup>46</sup> “A noção hegeliana de determinismo histórico, por mal-interpretada que fosse, teve profunda influência na estrutura do pensamento que caracterizou a vanguarda artística de fins do século XIX e início do século XX. ... [Sigfried] Giedion, [Nikolaus] Pevsner e [Reyner] Banham, tenderam a enfatizar esse aspecto desenvolvimentista da vanguarda.” (Colquhoun, 2006, p. 227)

e razão. (...) A visão historicista pôs em discussão a epistemologia que servira de base a essa concepção da arquitetura e interpretou a Ideal de forma completamente diferente. (Colquhoun, 2006, p. 223)

É graças ao fato de que existiria uma “Guerra de Nações” com idiossincrasias próprias - para usar um termo nacionalista - que, na visão de Colquhoun, seria justificável o fortalecimento de valores nacionais<sup>47</sup>. Ou seja, esse movimento em direção ao fortalecimento de valores nacionais se dá pelo fato de que a leitura Idealista da condição nacional seria mais ou menos a seguinte:

O indivíduo e as instituições sociais por ele construídas eram governados por um princípio genético vital, e não por leis eternas e imutáveis. A razão humana não era um reflexo perfeito de verdades abstratas, mas a racionalização de costumes e instituições sociais, que haviam evoluído lentamente e variavam de lugar para lugar, e de uma época para outra. Assim, o Ideal era um fim que emergia da contingência e da experiência histórica. Ainda que tivesse havido a necessidade de postular um ideal que, em última análise, fosse o mesmo para todas as culturas, não seria possível compreendê-lo racionalmente. Somente poderíamos dar-lhe os nomes que faziam parte dos valores de uma cultura local, em determinado estágio do seu desenvolvimento. Toda cultura, por conseguinte, continha um misto de verdade e falsidade quando confrontada com o Ideal. E, da mesma forma, cada cultura somente poderia manter-se fiel à sua própria noção de verdadeiro e falso pela adesão a valores imanentes a suas formas sociais e institucionais específicas. (Colquhoun, 2006, p. 224)

Esse movimento pôde ser potenciado pela reação alemã ao racionalismo, mais cosmopolita, universal e liberal, levado a cabo na França<sup>48</sup>. Conclusivamente é uma reação a um processo de racionalização da sociedade, que desagrega valor de certos simbolismos e deslegitima elementos de diferenciação entre grupos. Do ponto de vista da arquitetura, na visão idealista, ela não deveria ser um fim em si mesma - bem como não deveria a arte - para ser mais um acessório na busca por um ideal determinado por certa “engenharia social”.

Era preciso substituir a noção de ideal fixo, a que deviam conformar-se os fenômenos históricos, pela concepção de um ideal *potencial*, em direção ao qual os fenômenos históricos se encaminhavam. Levada às últimas consequências, essa visão conduziu à ideia da história como um processo teleológico, em que os eventos históricos eram determinados por causas

---

<sup>47</sup> “Desse ponto de vista, a sociedade e suas instituições eram análogas ao indivíduo, que só pode ser definido em sua singularidade. ... A essência do indivíduo é constituída pelos fatores contingentes ao seu nascimento e segue um desenvolvimento singular. ... O mesmo se passa com as sociedades, as culturas e os Estados; seu desenvolvimento segue as leis orgânicas que foram internalizadas em suas estruturas. Neles, a verdade não pode ser separada de seu destino.” (Colquhoun, 2006, p. 224)

<sup>48</sup> “Baseando-se em uma nova concepção da história, essa perspectiva se exprimiu principalmente no campo da historiografia. ... O novo projeto foi posto em prática nos países de língua alemã como reação ao racionalismo francês, que dominara o pensamento europeu durante séculos, e coincidiu com a ascensão da consciência nacional alemã.” (Colquhoun, 2006, p. 224)

finais. A história agora se orientava para um futuro apocalíptico e não mais para um passado normativo. Foram os filósofos do historicismo, sobretudo [G. W. F.] Hegel, que desta maneira ressaltaram o determinismo da história, e não os próprios historiadores. (Colquhoun, 2006, p. 227)

Essa reação não foi só de apropriação desses novos valores, incluiu também a resistência aos processos introduzidos pelas mudanças sócio-econômicas e à desprofissionalização dos artesãos por causa da máquina da produção fabril. William Morris, por exemplo, fortemente ligado às críticas de Ruskin, tentou promover uma nova cultura artesã que combinava o poder da tradição artesanal com uma forte defesa do desenho.



Fig. 17: Flora de William Morris.

Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Sir\\_Edward\\_Burne\\_Jones\\_and\\_William\\_Morris\\_-\\_Flora.jpeg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Sir_Edward_Burne_Jones_and_William_Morris_-_Flora.jpeg)>

Em seguida serão analisados Richard Wagner - e o wagnerianismo - e as correntes da teoria e crítica da arte romântica e *Fin-de-Siècle*, que se relacionam e influem de alguma forma no *Modernisme Catalão*<sup>49</sup>. O primeiro passo será analisar as teorias wagnerianas de Obra de Arte Total e do *Leitmotiv* e o segundo passo será revisar conceitos de Viollet-le-Duc, John Ruskin, William Morris e das diferentes correntes internacionais relacionadas ao *Art-Nouveau*, tanto no primeiro quanto no segundo caso, centrando-se nos reflexos desses fenômenos na Catalunha.

### 3.2.1 A Ópera de Wagner

Além da faceta mais conhecida de compositor, o alemão Richard Wagner também escreveu ensaios e textos que vinculavam muitas das ideias inovadoras presentes em suas óperas. Ideias essas que de uma forma ou de outra terminam por chegar à Catalunha, seja via uma burguesia com grande cultura musical (Milá, 1994, p. 43), que gravitava em torno do Teatro do Liceu, uma das grandes casas de ópera da Europa, seja via a Associação Wagneriana de Barcelona, fundada em 1874 (Milá, 1994, p. 45).

Nos livros “A Obra de Arte do Futuro” e “Ópera e Drama”, respectivamente de 1849 e 1851, estão explicitados os dois principais conceitos de suas óperas que interessam a esse trabalho, a Obra de Arte Total - ou *Gesamtkunstwerk* - e o *Leitmotif*. A Obra de Arte Total seria assumir o conjunto das artes sobre um só guarda-chuva, a ópera, seria uma operação de reunir os gêneros artísticos separados pelo processo descrito anteriormente. O *Leitmotif* é o motivo, a frase musical, que caracteriza um objeto, um personagem ou um sentimento no momento que esse encontra-se em cena - o motivo do Anel, Graal, do Cavaleiro Parsival, por exemplo.

*Gesamtkunstwerk*, ou Obra de Arte Total, é o termo utilizado por Richard Wagner para se referir à união entre a música, a literatura - o libreto -, as artes plásticas - o cenário -, a dança e a própria arquitetura - com orquestra por primeira vez rebaixada e coberta, para não desviar a atenção do público do cenário. Wagner, possivelmente por influência de Hegel, acreditava que no teatro grego esses elementos estavam unidos e só mais tarde se separaram. Em parte por sua personalidade centralizadora, em parte por uma crítica legítima à excessiva atenção autônoma dada na ópera de sua

---

<sup>49</sup> Lembrando que o *Modernisme* se refere à corrente artística catalã do final do século XIX, e não ao Movimento Moderno.

época à música, em detrimento do drama, Wagner se ocupava pessoalmente do libreto e das composições, além de supervisionar toda a concepção do cenário e a montagem cênica. Até chegar ao ponto de, como dito antes, no teatro de Bayreuth<sup>50</sup> - idealizado especialmente para suas óperas -, propor soluções arquitetônicas inéditas, como o fosso de orquestra coberto ou o escurecimento da plateia, para certificar-se de que suas óperas estão sendo encenadas com o máximo de proximidade à sua intuição artística original - mudanças essas introduzidas na maioria dos teatros de ópera posteriores. Cabe lembrar que na ópera, ainda que desde o seu nascimento, em Florença, essa transdisciplinaridade entre diferentes gêneros artísticos estivesse contemplada, raramente o autor se envolvia em tantas fases da montagem, e em Wagner esse envolvimento total chega a seu ápice.

Essa totalidade da obra não se refere apenas à crítica à autonomia entre gêneros artísticos, se não que a própria autonomia da arte em relação à sociedade. Wagner, graças ao interesse já descrito pelo teatro grego, lê os clássicos como Ésquilo e rapidamente identifica as qualidades dramáticas dessa literatura com seus mitos. Isso o leva a considerar que poderia fazer o mesmo com a cultura germânica<sup>51</sup>, assim ele se aproxima dos textos de Jacob Grimm e da mitologia nórdica para utilizar seus elementos na sua construção operística de uma identidade germânica. Essas construções mitológicas na arte - claramente relacionadas com a ideia de fortalecimento da identidade através da história de Hegel - não tardaram a chegar ao *Modernisme*, por diversas vias, entre elas a do wagnerianismo vigente na Catalunha e de um catalanismo romântico que busca, através da *Renaixença*, encontrar uma origem para a sua nacionalidade<sup>52</sup>.

A arte se converteu em reserva privada de um tipo de artista; apenas desfrutam dela aqueles que a compreendem, para o que se necessitam estudos especiais, afastados da vida real: os da erudição artística.

...

Nossa arte culta se parece, no melhor dos casos, com quem deseja comunicar-se com um povo em uma língua estrangeira que esse povo desconhece: tudo o que produz, inclusive o mais formidável, não pode levar a outra coisa que a confusões e aos mal-entendidos mais ridículos.

...

---

<sup>50</sup> “Apenas aquele edifício que está totalmente a serviço de uma finalidade humana está construído por necessidade; agora bem, a suprema finalidade humana é a artística e a suprema finalidade artística é o drama.” (Wagner, [1849] 2007, p.143)

<sup>51</sup> “Romântico e apaixonado, o movimento da *Renaixença* cultural catalã adquiriu logo cores patrióticas exaltadas... o clima de arrebatamento romântico e de frenesi industrial jogou a burguesia catalã nos braços de Wagner.” (Milá, 1994, p. 44)

<sup>52</sup> “Wagner manejou com habilidade mitos, lendas e símbolos, aos quais deu uma abordagem particular. Poderia dizer-se - como fez Pujols - que Gaudí fez outro tanto no terreno da arquitetura utilizando símbolos dos quais, por acaso, se ignora o conteúdo esotérico final.” (Milá, 1994, p. 44)

O ser humano artista apenas pode bastar-se perfeitamente com a união de todas as modalidades artísticas em favor da obra de arte total: em cada uma das fragmentações de sua capacidade artística não é livre, não é completo o que pode ser; por outro lado, na obra de arte total é livre e é plenamente tudo o que pode ser.

...

O propósito de cada uma delas em separado apenas se alcança com a colaboração mútua de todas, fazendo-se entender cada uma pelas outras e compreendendo por sua parte as demais. (Wagner, [1849] 2007, p. 141-143)

A Obra de Arte Total vai contra a autonomia da arte - nos dois sentidos adotados nesse trabalho, autonomia de gênero e autonomia em relação à sociedade -, significa poder expressar o mesmo conteúdo através de diferentes disciplinas. Essa concepção wagneriana vai encontrar ressonância já não apenas na ópera, mas também no *Art-Nouveau*, no Expressionismo, no cinema, etc. A grande representante da obra de arte total é a arquitetura, que, finalmente, tudo contém. A arte total se contrapõe à auto-referente<sup>53</sup>, é - em última instância - a arte que se propõe intervir no mundo, que possui intenções políticas<sup>54</sup>. Como se verá adiante, para a hipótese desse trabalho, o grupo de arquitetos que se agrupa no entorno do *Modernisme Fi de Segle* não são apenas artistas no sentido autônomo moderno do termo. Eles têm um projeto e participam ativamente do projeto político para uma nova Catalunha.

O *Leitmotiv*, ou motivo condutor em alemão, foi introduzido por Richard Wagner em suas composições e influenciou compositores românticos como Giuseppe Verdi e Georges Bizet. Trata-se de um tema musical que marca determinadas entradas de elementos - seja um personagem, um sentimento ou um objeto - em cena. O interesse desse conceito para esse trabalho reside na possibilidade de transladá-lo a elementos não musicais. Por exemplo, plásticos. A constante presença do Dragão na obra de

---

<sup>53</sup> "A obra de arte total, de uma arte necessariamente temática e integrada, nasce obviamente - já o dissemos - como oposição à ideia da *art pour l'art*, mas ao mesmo tempo, como condição sua. Não é o efeito, se não que o resultado último, extremo, da mais profunda das tensões em que vida à arte do século XIX, uma arte que ao mesmo tempo em que constrói a ideologia que justifica sua conversão em mercadoria - a *art pour l'art*, justamente - tenta ainda opor-se a essa condição inevitável sublimando seu destino: já não é o público anônimo que compra no mercado, se não que toda a sociedade." (Lahuerta, 1992, p.90)

<sup>54</sup> "Se observarmos o lugar que a arte moderna - na medida em que seja verdadeiramente arte - ocupa na vida pública, então reconheceremos sua completa incapacidade para incidir no que a arte tem de mais nobre, nessa vida pública. A causa disso encontra-se no fato de que a arte, como mero produto cultural, não surgiu realmente da vida mesma e, igual planta em casa de vegetação, é impossível que possa fixar raízes no solo e no clima natural do presente." (Wagner, [1849] 2007, p. 141)



Gaudí<sup>55</sup> seria um caso. Presente na Sagrada Família, no Palau Güell, na casa Batlló, nos portões de acesso da Finca Güell, etc. O que significaria esse motivo?



Fig. 18 Casa Barttlo.

Fonte:

<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Entrega-fachada-22.jpg>>



Fig. 19 Portão Fincas Güell.

Fonte:<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Pavellons\\_de\\_la\\_Finca\\_G%C3%BCell\\_\(Barcelona\)\\_-\\_1.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Pavellons_de_la_Finca_G%C3%BCell_(Barcelona)_-_1.jpg)>

---

<sup>55</sup> Ainda que Gaudí não faça parte do recorte de arquitetos estudados nesse trabalho - como será explicado mais adiante, se tomou a decisão metodológica de abordar personagens ativos da política catalã - sua obra serve bem como exemplo para situar-se na mentalidade da arquitetura catalã *fi-de-segle*.



Fig. 20 Dragão entregando bomba a anarquista na Sagrada Família.  
Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Gaudi\\_sagrada\\_terrorist.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Gaudi_sagrada_terrorist.jpg)>



Fig. 21 e 22 Imagens de dragão e banco emulando espinha de dragão em Parque Güell.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto

Como alertado na metodologia do trabalho, é fundamental compreender a mentalidade catalã *fi de segle* para ter uma resposta mais clara. Essa sociedade conservadora e católica tinha presente que o patrono da Catalunha era São Jorge, que segundo uma tradição mitológica ocidental que se repete por todo o mediterrâneo desde Barcelona até Lubljiana, é um matador de dragões. Segundo a versão oral catalã dessa lenda, o dragão que São Jorge mata mantém cativa uma princesa e em lugar do seu sangue jorram rosas - o que dá origem ao costume peculiar de trocar rosas e livros entre homens e mulheres no dia de São Jorge (Jordi). Um burguês barcelonês do final do século XIX estaria bem familiarizado com essa lenda, e facilmente identificaria nessas dragões alusões a São Jorge, patrono da Catalunha, e, portanto, alusões à própria Catalunha. O dragão em Gaudí seria, ao fim e ao cabo, um *Leitmotiv* plástico de catalanismo.

Para além de toda a influência do Wagnerianismo na sociedade europeia *Fin-de-Siècle*, e do peso que tem para ela a ideia de obra de arte total, esse trabalho está interessado em entender como essas influências chegam à Barcelona do *Modernisme*. A primeira pista nos dá Juan Jose Lahuerta. Em “Antoni Gaudí: Arquitetura, Ideologia e Política” (1992) ele nos mostra que na segunda metade da década de oitenta do século XIX, Barcelona vivia sua primeira febre wagneriana, da qual Eusebi Güell, patrono de Gaudí, participou ativamente.

É fundamental recordar aqui o papel que possuía Güell na sociedade desse momento, não só como grande industrial, mas também como liderança política<sup>56</sup>. O projeto político de Güell comportava perfeitamente<sup>57</sup>, e tomava partido, das notas míticas<sup>58</sup> nacionalistas da obra de Wagner. O Wagnerianismo é assim adotado desde uma perspectiva de projeto político nacionalista<sup>59</sup>, não só por Güell, como por todos aqueles ligados ao projeto catalanista e seus desdobramentos artísticos.

---

<sup>56</sup> Possivelmente sucessor de Prat de la Riba na presidência da Macomunidad de Diputaciones da Catalunha - da Lliga Regionalista, partido catalanista conservador.

<sup>57</sup> “Para Letamendi (crítico catalão contemporâneo a Wagner e Gaudí) se tratava, fundamentalmente, de encontrar o melhor modo de aplicar a arte de Wagner a sua própria situação... havia escrito que o propósito de Wagner era alcançar “a suprema educação social por meio da perfeição do espetáculo teatral”, e uns anos depois acrescentará um grau a essa ideia... “Fez do Drama não só a *escola*, mas também a medida da *cultura* de um povo” Esta frase está escrita em artigo publicado em 1884 e intitulado... *A música do porvir e o porvir de minha pátria*.” (Lahuerta, 1992, p.93)

<sup>58</sup> “Wagner não se inspira no mito porque o utiliza, se não porque o adota. Ou seja: o mito não é apenas modelo... O mito é tanto a matéria dos povos como da arte wagneriana, e o artista não é, em definitiva, mais que seu guardião e transmissor. O mito não admite demonstrações, apenas sua imposição: por isso suas manifestações se baseiam na repetição e na redundância. É que outra coisa é o *leitmotiv* que não o caminho wagneriano dessa imposição?.” (Lahuerta, 1992, p. 94)

<sup>59</sup> “Espanha, nos diz (Letamendi), tão atrasada com respeito as demais nações europeias na ordem material, tem, sem embargo, um caminho aberto para sua restauração: “o Wagnerianismo, considerado como instrumento e signo de cultura nacional.” (Lahuerta, 1992, p.94)

### 3.2.2 A Crítica romântica e *Fin-de-Siècle*

O objetivo aqui é repassar como diferentes correntes e críticos do século XIX - partindo de John Ruskin e chegando ao Art-Nouveau - analisam o processo de autonomização dos séculos anteriores e criam uma inflexão nessa tendência. Além disso, pretende-se conhecer como essas correntes chegaram e foram interpretadas na Catalunha *Fi de Segle* para com isso obter instrumentos para tornar mais robusta a análise do *Modernisme*.

O primeiro desses críticos ao processo iniciado com a modernidade nas artes é John Ruskin. Artista, escritor, poeta e crítico de arte e arquitetura, Ruskin nasceu em Londres no século XIX. Crítico contundente da arquitetura do século XIX, ele estava em desacordo, principalmente, com o degrafo social e cultural provocado pela nova forma de construir. Ele defendia o retorno do antigo método de manufatura do ornamento, que seria uma forma de expiação social do homem/artesão castigado pela revolução industrial. Sua crítica era não só estética como também ética. Condenava o degrafo e a alienação do trabalhador industrial, em relação ao produto do seu trabalho e aos processos construtivos. Tentava, portanto, encontrar uma forma de retorno – mesmo que parcial – às condições de trabalho, em sua visão mais dignas, pré-industriais. O ornamento aqui representa o elemento plástico expressivo. É importante lembrar que tanto os textos de Ruskin (1910, 1960), quanto “O Capital” ([1867]2008) de Karl Marx, foram escritos na mesma época e em ambiente intelectual semelhante na Inglaterra. Portanto, não é descabido encontrar influências do Idealismo Hegeliano de Esquerda - para usar uma terminologia de Popper - nos textos do primeiro autor, tanto quanto se encontra no segundo.

Ruskin era bastante conhecido na Catalunha daquele período. Em 1903, a editora *Juventud* publica uma edição de fragmentos de *Modern Paintings*, intitulada “*Natura*”, em catalão, em 1911 a *Revista do Occidente* publica as “Sete Lâmpadas da Arquitetura” em Castelhan. De todas as formas, o pensamento de Ruskin estava bastante disseminado no estorno cultural barcelonês *Fin de Segle*.

O conceito de trabalho como elemento de transformação do mundo enseja a crítica de Ruskin (1910) à diminuição do papel do artesão. Esse conceito é elemento de grande importância na crítica de Ruskin. O inglês critica os processos descritos anteriormente, a diminuição do papel do artesão, como uma decadência da arte e da sociedade. Para ele a indústria promovia a alienação, a fragmentação e a destruição do trabalho criativo. Tanto para Ruskin, como para Domènech i Montaner - grande teórico do *Modernisme* Catalão - era chegada a hora de retomar a boa arte, verdadeira

e medieval. Para Domènech por questões nacionalistas, para Ruskin por questões universais. É o contrário da *art pour l'art*, é arte total, aplicada, mitológica, social e política.

Ruskin era um grande admirador da arquitetura medieval principalmente pelo papel do artesão, mas também pela natureza do ornamento da Idade Média, capaz de renovar-se e evoluir constantemente, não se prendendo a modelos, como o ornamento clássico.



Fig. 23 Detalhe Ornamental Românico.

Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Capitel\\_rom%C3%A1nico,\\_Loarre.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Capitel_rom%C3%A1nico,_Loarre.jpg)>



Figs. 24 e 25 Capitêis Românicos.

Fontes: <[https://farm8.staticflickr.com/7225/7228707518\\_75def6f290\\_o.jpg](https://farm8.staticflickr.com/7225/7228707518_75def6f290_o.jpg)>

<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/ThreeFoolishVirginsMagdeburg.jpg>>



Fig. 26 Detalhe de Frontão Gótico.

Fontes:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Capitel\\_de\\_la\\_Iglesia\\_de\\_San\\_Juan\\_d\\_e\\_Duero\\_-\\_Soria\\_-\\_Spain.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Capitel_de_la_Iglesia_de_San_Juan_d_e_Duero_-_Soria_-_Spain.JPG)>

Com a popularização do ornamento feito industrialmente, Ruskin ([1868] 1910) passou a defender a dignidade do ornamento como elemento artístico, reconhecendo as qualidades intrínsecas do ornamento manufaturado de forma artesanal para determinada situação e edifício. Ele defendeu a importância do elemento ornamental como algo nobre, que não deveria ser sobreposto ao edifício simplesmente como um elemento de colagem retirado de um catálogo. O ornamento deveria entender-se como um elemento plástico de valor artístico, que não deveria ter seu uso vulgarizado pela produção em série, sob risco de diluir e perder o seu valor expressivo. Deveria ser algo usado com parcimônia, e em situações que exigissem o enobrecimento do ambiente construído. Ruskin era contra o uso indiscriminado do ornamento industrial em galpões e edifícios industriais, por exemplo. Para Ruskin, os ornamentos são “elementos definidores de arquitetura como arte” (Ruskin, [1868], 1910, p. 15 e 16). O ornamento seria, em termos semióticos, um elemento carregado de significados que não poderia ser vulgarizado, sob pena de ter seu discurso banalizado e silenciado.

Há uma lei geral, de importância singular para o tempo presente, uma lei do simples bom senso, que consiste em não decorar coisas que pertencem aos propósitos da vida ativa e ocupada. Onde você pode repousar, então decore; onde o repouso é proibido, a beleza também é. ... Não há um letreiro de comércio, prateleira ou balcão, em todas as ruas de todas as nossas cidades, que não tenha ornamentos que foram inventados para adornar templos ou embelezar palácios reais. Não há nenhuma vantagem em estarem onde estão. (Ruskin, [1868] 1910, p. 115)

Ruskin ([1868], 1910), no capítulo da sua obra “As Sete Lâmpadas da Arquitetura” intitulado “A Lâmpada da Verdade”, era contra o uso do ornamento de forma a fazer um material mimetizar-se a outro supostamente mais nobre. Ele defendia que o ornamento possuía valor estético na medida em que valorizava as características intrínsecas do próprio material, como, por exemplo, a plasticidade do concreto. Daí derivava o valor que ele dava ao artesão, o profissional por excelência que poderia resolver os problemas dos materiais nos detalhes, de forma a apresentar as melhores soluções ao usuário/consumidor da arquitetura. Era uma abordagem que remetia à tectônica e à tomada de partido das características inerentes ao material, com o objetivo de gerar beleza e um discurso construtivo<sup>60</sup>.

Cabe esclarecer que Ruskin não era contra a modernização, mas sim ao uso indiscriminado e inconsequente do ornamento de origem industrial. Para ele, a mecanização não poderia tirar o papel criativo do homem/artesão e o ornamento deveria ser reservado para funções e espaços nobres, cuja semântica tenha utilidade

---

<sup>60</sup> “Cobrir tijolo com gesso, e o gesso com o afresco, é perfeitamente legítimo, uma forma desejável de decoração, comum em períodos históricos importantes. ... Mas cobrir tijolo com cimento, e dividir o cimento em junções que simulam a pedra, é contar uma mentira; trata-se de um procedimento tão desprezível quanto o outro é nobre.” (Ruskin, [1868] 1910, p. 49)

e não seja eclipsada pelas necessidades funcionais mais prementes: “A peculiaridade do verdadeiro ornamento é que ele é belo no seu devido lugar” (Ruskin, [1868] 1910, p. 113).

O grande herdeiro dessa crítica ruskiana é William Morris (1880). Aqui cabe recordar a militância política de Morris no Socialist Party of Great Britain, e portanto sua clara influência, pela via marxista, do idealismo hegeliano. Sua grande contribuição é uma defesa da união entre a arquitetura, as artes e os ofícios. Como Ruskin, no estrito senso da palavra moderna, Morris não era arquiteto. Era poeta, pintor, crítico, empresário e político. Esta última carreira, em que chega tardiamente, em torno dos 40 anos, começa em partidos liberais, antes de tender cada vez mais para a esquerda. Uma herança recebida e o relativo sucesso de suas empresas lhe permitem mover-se entre essas atividades. Ao fim e ao cabo, Morris é acompanhado toda a vida pelo desejo de unir, unir na religião, unir na arte, unir na política - ver sua posição política à esquerda. Uma união que estava presente no pensamento da época. Uma união medieval para Pugin ou Ruskin, ou mitológica ancestral para Wagner. União essa que ele deseja que seja presidida pela arquitetura<sup>61</sup>. Essa crítica à arte da modernidade se deve à esquematização proposta anteriormente, e que, segundo Morris, leva a uma perda de significado na arte.

A classe culta, como se denomina, sentirá como a arte se afasta dela até que alguns de seus membros não façam mais que rir dela como algo sem valor e que outros olhem-la como um exercício singular do intelecto, que uma vez feito, resulta inútil, mas que entretém ao mostrar como é feito. (Morris, 1880, p. 44)

Esse mesmo desejo, unido ao desejo de recuperar as artes ditas menores<sup>62</sup>, faz com que Morris abra uma sociedade para produzir papel de parede e outros artefatos. É a partir dessa experiência que ele chega ao Arts and Crafts. Morris não é tão antimáquina quanto Ruskin, vem de uma geração intermediária, que não rechaça a máquina, mas deseja que ela esteja a serviço do homem, e não ao contrário. Esse desejo de retomar uma unidade perdida na Idade Média fez com que Morris, juntamente com Dante Rosseti e outros, forme a Irmandade dos Pré-Rafaelitas. Essa Irmandade, que vê Ruskin como um mestre, busca encontrar numa arte pré-renascentista uma totalidade perdida na modernidade. Ao fim e ao cabo, o *Arts and Crafts* não trata apenas de unir artes e ofícios, mas também de unir artes, ofícios e

---

<sup>61</sup> “A dita união das artes que se ajudam mutuamente e se subordinam harmonicamente umas às outras é a que eu aprendi a considerar arquitetura.” (Morris, 1880, p. 30)

<sup>62</sup> “Mas, nobre como essa arte é em si mesma e ainda que, antes de tudo, seja a arte da civilização, nem existiu sempre, nem pode existir sozinha de forma vital e dinâmica, se não que deve apreciar todos os ofícios artesanais e ser apreciada por eles, mediante o quais os homens podem fazer o que desejam que seja belo e de alguma maneira perdure no dia de amanhã.” (Morris, 1880, p. 30)



indústrias. Isso fica claro ao vermos a relação de Morris com a indústria cerâmica ou do ferro.



Fig. 27 Ophelia de John Everett Millais.  
Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Millais\\_-\\_Ophelia\\_\(detail\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Millais_-_Ophelia_(detail).jpg)>

Não se pode negar a importância dada à arte *naif*, popular, como uma arte ingênua, livre das influências modernas e, portanto, mais rica em significado e passível de interpretações. Em seu texto *O Porvir da Arquitetura na Civilização* ele deixa isso claro:

Consequentemente, afirmo que nesses dias nós, homens civilizados, temos de decidir se vamos deixar algo ao lado da arte ou não; se decidirmos fazê-lo, não tenho nada mais que dizer, salvo que consigamos algo que ocupe seu lugar como alento e gozo da humanidade, mas duvido muito que consigamos. Contudo, se nos negamos a deixar de lado a arte, então temos que buscar respostas a essas difíceis perguntas antes mencionadas, das quais está é a primeira.

Como poderemos proporcionar as pessoas que carecem de tradições artísticas olhos com que ver as obras de arte? (Morris, 1880, p. 45).

Sem dúvida sua influência chega à Catalunha, de tal forma que a *Diputació* de Barcelona manda um bolsista estudar o *Arts and Crafts* na Inglaterra. De fato Sanpere y Miquel – que, como se verá mais adiante, tem relevante papel nas atividades ateneísticas, com suas intervenções sobre o estado de Barcelona na época do descobrimento das Américas – é enviado pela *Diputació* não só à Inglaterra, como a França e Alemanha (Ramon, 1995, p. 200). O próprio Lluís Domènech i Montaner chega a montar uma Escola Atelier no *Castell dels Tres Dragons*. Essa influência chega também por meio de carpinteiros, talhadores, ceramistas, etc. que sabem perfeitamente o que se passa na Inglaterra. Por exemplo, as empresas que prestavam serviços a Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch possuíam laços importantes com a Inglaterra.

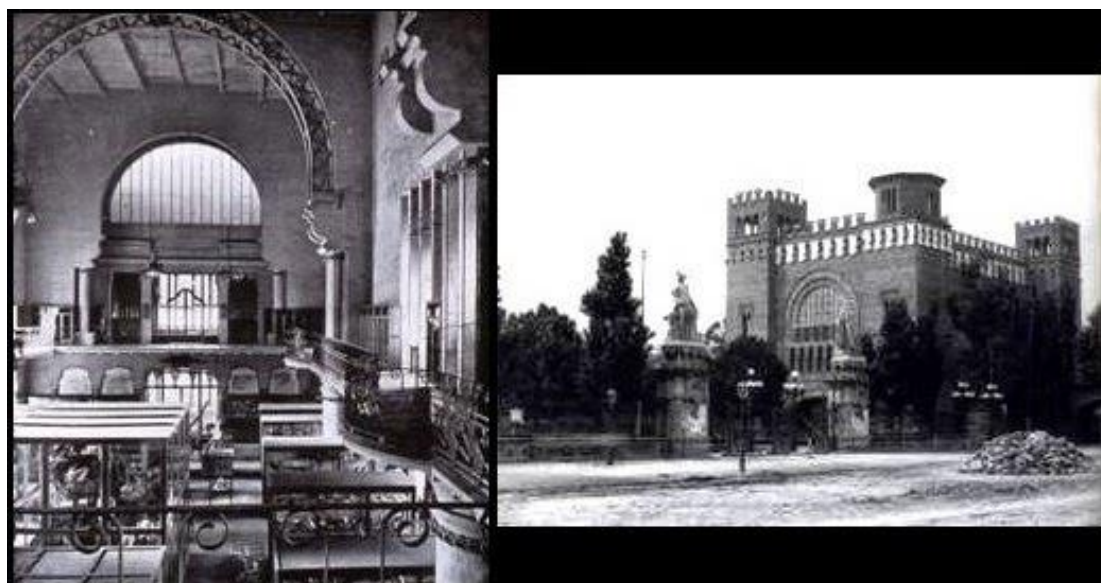


Fig. 28 Castell dels Tres Dragons.

Fonte: <[https://lh4.googleusercontent.com/-3CjBW16\\_MbU/Uf6mpa7EzJI/AAAAAAAAAdHk/6vjySKu1HPU/s1600/Castell3Dragons003.jpg?gl=ES](https://lh4.googleusercontent.com/-3CjBW16_MbU/Uf6mpa7EzJI/AAAAAAAAAdHk/6vjySKu1HPU/s1600/Castell3Dragons003.jpg?gl=ES)>

Desviando o olhar da linha crítica dos anglo-saxões e entrando no âmbito francês, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc também representa um contraponto à cultura academicista, classicista e eclética, da França do seu tempo. Cabe lembrar que a análise da influência de Viollet-le-Duc ganha pertinência aqui justamente como contraponto, uma vez que em seus textos não se encontra a mesma clara relação com o Idealismo hegeliano que se poderia encontrar na obra de Ruskin e Morris. O jovem Viollet não ingressa na escola de *Beux-Arts*, pois acreditava que a escola deformava o estudante, que o modelo de ateliê obrigava que, ao fim e ao cabo, o estudante adquirisse excessivas características do professor chefe do ateliê. Sua única experiência nessa instituição, como professor de história, foi curta, pois visto como indesejado na escola, foi rapidamente boicotado pelos alunos. Viollet-le-Duc é um denominador comum entre os Modernistas Catalães. Foi graças a sua condição familiar que Viollet-le-Duc pôde financiar sua formação autodidata fora do ambiente *Beaux-Arts*, pagando suas próprias viagens e não dependendo do prêmio do Grand Tour. Essa formação heterodoxa o permitiu voltar suas atenções muito mais para o patrimônio gótico francês, obliterado pelo gosto pelas construções clássicas de herança greco-latina, mais em voga entre seus colegas *Beaux-Arts*. Ao mesmo tempo em que seu romantismo nacionalista o faz questionar por que em detrimento ao gótico autóctone legitimamente nacional, a França *Beaux-Arts* opta por construções neo-gregas, um povo que nunca esteve nesse território, ou neo-romanas - um povo invasor. Ele considera válida a introdução de novos materiais como o ferro, desde que esses interessem a seus propósitos. Busca constantemente encontrar a verdade das formas, através da explicitação da estrutura oculta, seja a estrutura construtiva, seja a estrutura programática do edifício, escolhendo os signos da ornamentação e as formas segundo esse critério.

Por que nós, franceses do século XIX, procedemos (com muito menos razão, por sinal) como procediam os egípcios e reproduzimos formas arquitetônicas de outra civilização ou de um estado relativamente primitivo, com materiais que não se prestam a reprodução dessas formas?

...

Há que ser autêntico segundo o programa e autêntico segundo os procedimentos de construção .

...

Se de verdade queremos ter uma arquitetura de nosso tempo, o que primeiro que temos que fazer é que seja nossa e que não vá buscar fora, se não dentro, de nossa sociedade suas formas e suas disposições. (Viollet-le-Duc, [1858]1994, p.140-141)

Tanto Domenèch i Montaner, quanto Puig i Cadafalch e outros arquitetos do *Fi de Segle* Catalão se sentiam de alguma forma discípulos, ou no mínimo profundos conhecedores de Viollet-le-Duc. O caminho pelo qual chega Viollet-le-Duc a Catalunha é claro, Elies Rogent - primeiro diretor da Escola de Arquitetura de Barcelona, antecessor de Domenèch i Montaner no cargo - era leitor seu, além de seguir suas teorias em seus projetos, como a recuperação catalanista romântica do monastério de Ripoll. É característico de quão apreciadas eram as ideias de Viollet-le-Duc, a quantidade de unidades do *Dictionnaire Raisonnnè d'Architecture* que possuía a biblioteca da escola dirigida por Rogent.

Em seu “10º Colóquio Sobre a Arquitetura”, Viollet-le-Duc critica fortemente o uso estéril de formas tiradas de seus contextos do ecletismo, e culpa o uso de forma indistinta e não refletida do conhecimento acumulado na modernidade por esse quadro. Mais do que isso, ele acusa os estudos arqueológicos e formais superficiais, que descontextualizam as formas de forma Puro-Visualista e *Art Pour l'Art*. Ao fim e ao cabo, sua crítica é ao uso arbitrário do signo, tirado do seu contexto.

É essa esterilidade uma das consequências inevitáveis do nosso estado social?...

As artes estão enfermas, apesar de enérgicos princípios vitais, a arquitetura morre em meio da prosperidade.

...

Conto mais conhecimento se acumula, mas força e retitude de juízo fazem falta para servir-se deles com proveito, mais se impõe recorrer a princípios severos.

...

A enfermidade que parece afetar a arquitetura vem de longe, não se desenvolveu em um dia, a vemos evoluir desde o século XVI até os nossos dias; data do momento em que trás um estudo superficial da arquitetura antiga de Roma, alguns dos quais aspectos se pretendia imitar, se abandonou a preocupação básica de buscar a aliança da forma com as necessidades e com os meios de construção. (Viollet-le-Duc, [1858]1994, p. 139-140)

No “12º Colóquio Sobre Arquitetura”, ele aprofunda essa crítica, voltando-se agora para uma crítica à eleição de formas sem levar em consideração a lógica estrutural. Uma atitude contra o pastiche e a eleição de formas mortas em novas edificações. Viollet-Le-Duc, nesse aspecto, chega a atribuir certa sabedoria ao engenheiro, por ser ele, e não o arquiteto, o que domina as formas geradas pelas novas tecnologias estruturais desse momento. Isso o leva a uma atitude crítica em relação à especialização moderna, e a propor a fusão entre o arquiteto e o engenheiro, para retornar a um quadro pré-moderno.

Nos convençamos, uma vez mais, de que a arquitetura não pode revestir formas novas se não vai a buscá-las em uma aplicação rigorosa de uma

estrutura nova; que revestir colunas de ferro com cilindros de tijolo, ou com capas de estuque, ou envolver suportes de ferro na fábrica, por exemplo, não é resultado de um esforço de cálculo nem de imaginação, se não que é apenas o emprego dissimulado de um meio; por conseguinte, todo emprego dissimulado de um meio não poderá conduzir a novas formas.

...

Agora bem, há que se reconhecer que hoje em dia, na presença de necessidades ou elementos novos, essas duas qualidades de artista e sábio devem mais que nunca encontrar-se reunidas no construtor, se se pretende conseguir formas novas de arte ou, melhor dito, formas de arte em harmonia com o que reclama nossa época.

...

Se vemos as coisas com certa perspectiva e sem preconceitos, temos que as carreiras de arquiteto e engenheiro civil tendem a confundir-se como ocorria antes. (Viollet-le-Duc, [1858]1994, p. 152-153).

A última das críticas feitas por Viollet-Le-Duc nesse colóquio é em relação à atitude da indústria, não ao mundo industrial em si, mas em relação às formas por ele oferecidas<sup>63</sup>. Ele advoga por uma indústria que crie objetos com formas suficientemente artísticas para que possam ser expostos, e não tenham que ser maquiados por um trabalho posterior que esconda a verdade estrutural do edifício.

Um dos mais importantes resultados desses eventos críticos do século XIX é o *Art-Nouveau* e seus congêneres como a *Sezession* Austríaca ou o *Liberty* Italiano - ao qual o *Modernisme* Catalão é geralmente afiliado pela historiografia. Se por um lado ele busca novas formas que se adequem às novas técnicas construtivas, por outro busca uma reintegração da totalidade artística entre diferentes gêneros e as artes maiores e menores perdidas com a autonomia da modernidade. É uma busca de libertação da esquematização trazida pelo historicismo, uma reação à uniformidade e monotonia do academicismo, fazendo referências ao mundo natural e pré-moderno, mas com uso de novas tecnologias como o ferro e o vidro. O artista - e a expressão artística - passam a ser revalorizados, o arquiteto não apenas projeta o edifício, mas todos os detalhes e objetos deste. Os artistas dessa tendência queriam restaurar a unidade entre Vida e Arte. A arte deveria deixar de ser adereço, para voltar a ser parte indispensável e ativa da Vida, como, segundo se acreditava, haveria sido em épocas pré-modernas.

---

<sup>63</sup> “Obter hoje um efeito decorativo com os meios de que dispomos para as construções em ferro, ocasiona gastos bastante consideráveis, já que nossas fábricas não nos proporcionam os elementos desses meios decorativos.” (Viollet-le-Duc, [1858]1994, p. 153)



Fig. 29 Edificio Sezession.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 30 Fachada Liberty.  
Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/e/e1/Casa\\_galimberti\\_-\\_milano\\_24.02.11.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/e/e1/Casa_galimberti_-_milano_24.02.11.JPG)>

Às preocupações estéticas em reintegrar os gêneros artísticos se juntam preocupações éticas e políticas em reintegrar a arte à sociedade. O caso do *Fin-de-Siècle* vienês é emblemático e bem documentado pela historiografia. Carl Schorske (1981) aponta que, nesta cidade, paralelamente ocorre uma influência desde algum campo cultural específico - como pode ser a literatura ou a política - a outros ramos da cultura, bem como, por outro lado, é toda produção cultural que horizontalmente está comprometida com o mesmo espírito de época.<sup>64</sup> De fato não há, para o autor, preponderância de um fenômeno sobre outro, tanto a influência de um campo cultural sobre os outros como o *Zeitgeist*, que faz com que diferentes ramos da cultura se alinhem com um mesmo objetivo, de forma não planejada, a priori, por uma instância política como projeto hegemônico<sup>65</sup>, são duas caras da evolução do mesmo fato cultural que se desenvolvem paralelamente.

Esse alinhamento de distintos campos da cultura com um projeto social total ocorre em vários países europeus simultaneamente, e Viena atua como um concentrado caldo de cultura burguesa que catalisa especialmente bem esse fenômeno. De fato, a especialmente potente articulação de diferentes setores da burguesia vienense - se comparada à de outras capitais europeias<sup>66</sup> - é a detonante desse ambiente pródigo nessas iniciativas culturais de englobar diferentes setores. No caso do Ateneu Barcelonês, o ambiente de intercâmbio entre diferentes grupos burgueses permite a reprodução em escala de fenômeno semelhante. De fato a sociedade burguesa vienense contém em seu seio complexidades e contradições também inerentes à sociedade catalã.

The whole process took place in a temporal compression unknown elsewhere in Europe. In France, the post-liberal question of "modernity" in culture arose in the wake of Revolution of 1848 as a kind of avant-garde self-criticism of the bourgeoisie, and slowly spread, with many advances and retreats, from the era of the Second Empire to the eve of World War I. In Austria, however, the modern movements appeared in most fields in the 1890's and were fully matured two decades later.

...

The socially circumscribed character of the Viennese cultural élite, with its unusual combination of provincialism and cosmopolitanism, of traditionalism and modernism, created a more coherent context for studying early twentieth-century intellectual development than other major cities.

---

<sup>64</sup>What the historian must now abjure, and nowhere more so than in confronting the problem of modernity, is the positing in advance of an abstract categorical common denominator - what Hegel called the *Zeitgeist*, and Mill "the characteristic of the age." (Schorske, 1981, XII)

<sup>65</sup>"One line is vertical, or diachronic, by which he establishes the relation of a text or a system of thought to previous expressions in the same branch of cultural activity (painting, politics, etc.). The other is horizontal, or synchronic; by it he assesses the relation of the content of the intellectual object to what is appearing in other branches or aspects of a culture at the same time." (Schorske, 1981, XII)

<sup>66</sup>"These questions are not new to humankind, but to Vienna's *fin-de-siècle* intelligentsia they became central. Not only Vienna's finest writers, but its painters and psychologists, even its art historians, were preoccupied with the problem of the nature of the individual in a disintegrating society. Out of this preoccupation arose Austria's contribution to a new view of man." (Schorske, 1981, P. 4)

...

In London, Paris, or Berlin - as my students and I learned from seminars exploring each as a cultural entity - the intellectuals in the various branches of high culture, whether academic or aesthetic, journalistic or literary, political or intellectual, scarcely knew each other. They lived in relatively segregated professional communities. In Vienna, by contrast, until about 1900, the cohesiveness of the whole élite was strong. the salon and the café retained their vitality as institutions where intellectuals of different kinds shared ideas and values with each other and still mingled with a business and professional élite proud of its general education and artistic culture.

...

Austrian cultural inheritance - part aristocratic, Catholic, and aesthetic, part bourgeois, legalist, and rationalist, with which the makers of the *fin-de-siècle* culture faced their crisis of function and meaning. (Schorske, 1981, XXVI - XXVIII)

As preocupações com a desintegração de elementos sociais - e, no que concerne especialmente a essa pesquisa, dos gêneros artísticos - está presente no cenário europeu da segunda metade do século XIX - como mostravam as preocupações de Hegel. No caso catalão toma forma da preocupação específica com a desintegração da identidade catalã. Essas preocupações foram causadas pela crise do liberalismo, que enfrenta o fim de sua idade heróica justamente nessa época<sup>67</sup>. Com a crise do liberalismo veio a crítica à autonomia. A autonomia artística passa a ser identificada com o liberalismo, enquanto a totalidade se identifica com o idealismo, seu antagonista. Em Viena, esse confronto se materializa na *Ringstrasse*<sup>68</sup>, que se torna objeto ao mesmo tempo de crítica e experimentação<sup>69</sup> de arquitetos alinhados a essa visão moderna da totalidade. caso semelhante ocorre em Barcelona, ao mesmo tempo em que o *Eixample* de Cerdà é campo de experimentação para os arquitetos do *Modernisme*, é objeto de crítica por sua homogeneidade por parte de Josep Puig i Cadafalch e arquitetos do *Noucentisme*.

O *Art-Nouveau* é uma categoria historiográfica, e como tal uma abstração não necessariamente real que força a reunião de artistas bem distintos. Dentro dessa categoria se identifica pelo menos dois tipos de *Art-nouveau*: um mais estetizante e outro mais ético. A esse segundo se refere esse trabalho. Ele é representado por artistas como Henry Van de Velde e Victor Horta na Bélgica, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffman e Otto Wagner na Áustria, Charles Rennie Mackintosh na Grã-Bretanha,

---

<sup>67</sup> "Austrian liberalism, like that of most European nations, had its heroic age in the struggle against aristocracy and baroque absolutism. This ended in the stunning defeat of 1848" (Schorske, 1981, p.5)

<sup>68</sup> "Toward the close of the nineteenth century, when the intellectuals of Austria began to develop doubts about the culture of liberalism in which they had been raised, the Ringstrasse became a symbolic focus of their critique." (Schorske, 1981, p. 25)

<sup>69</sup> "More specifically, however, it was against the anvil of the Ringstrasse that two pioneers of modern modern thought about the city and its architecture, Camillo Sitte and Otto Wagner, hammered out ideas of urban life and form whose influence is still at work among us." (Schorske, 1981, p. 25)



ou Gaudí, Domenèch i Montaner, Puig i Cadafach ou Jujol na Catalunha. Em vários países ou regiões como Finlândia, Hungria e Catalunha se tornaram emblemáticos na luta pela independência política e/ou cultural, e parte integrante das tentativas de se criar uma arte autenticamente nacional. É um momento em que se tenta superar o dualismo artesanato-indústria e diminuir as distâncias entre as artes, unificando as artes ditas maiores e menores. Um momento em que pensadores europeus tentam restabelecer os valores espirituais em uma sociedade que consideravam muito materialista - voltam seu interesse à obsessão pela vida além túmulo egípcia; às corporações de ofícios, com sua unidade e base artesanal, medievais; e à cultura milenar e oriental do Japão.



Fig. 31 Arc de Triunf.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 32 Estação Karlsplatz  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 33 Edifício de Viktor Horta  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 34 Escola de Glasgow.  
Fonte:  
<<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/GlasgowSchoolOfArt.JPG>>

No final do século XIX, o processo de autonomização dos gêneros artísticos, e da arte em relação à sociedade sofre uma inflexão, quando o *Sezession Austríaco*, o *Modernisme Catalão* e o *Art-Nouveau*, entre outros, reabilitam as artes ditas menores, aplicadas, reintegrando-as à arquitetura. Anteriormente Richard Wagner (1995, 2007) já havia proposto com sua ópera uma *Obra de Arte Total* que se volta a temas como o espírito de um povo através de uma abordagem simbólico-mitológica. Esse momento de inflexão - que Gombrich (1999) aponta como uma via sem saída, já que rapidamente foi suplantado pelas vanguardas históricas - sofre uma clara influência do idealismo e seu resgate dos valores locais da *kultur* sobre a *zivilisation* universal.

Viollet-le-Duc ([1858]1994) mostra em sua crítica clara insatisfação com a imitação enciclopédica de estilos em voga no academicismo. A autenticidade das formas viria de uma reconexão da arquitetura com um aspecto exterior à matéria. Por um lado, o domínio das formas da arquitetura nacional autóctone, que reenlaçaria essas formas com a sociedade depois da fratura sofrida em razão de uma atitude puro-visualista e de defesa da *Art pour l'Art*, por outro lado, o domínio das técnicas de construção, perdido, segundo Viollet-le-Duc, nos arquitetos posteriores aos mestres medievais, tem sua relevância e centralidade recuperados. Cabe aqui frisar que Viollet-le-Duc não é em momento algum contrário à adoção das novas tecnologias como o ferro na arquitetura, o que sim ele considera importante é a adoção consciente dessas técnicas, tomando partido estético delas e não tentando maquiá-las. Nesse último aspecto ele coincide com a crítica da Ruskin ao uso falseado de materiais.

A essa crítica Ruskin (1910, 1960) adiciona uma abordagem moral do trabalho artesanal e do ornamento, uma crítica à adoção gratuita de formas geradas industrialmente, que anulam a beleza e oprimem o artesão, reduzido à condição de operário. Seguindo essa linha, Morris (1880) pretende uma união entre a arte, a arquitetura e os ofícios - um nivelamento do papel do arquiteto, do artista e do artesão. Contudo essa união diferiria da defendida por Wagner por seu caráter descentralizador. A *Obra de Arte Total* Wagneriana tem como ponto nevrálgico a música - seja por corporativismo, seja pelo caráter centralizador de Wagner - por outro lado, Morris parece menos centralizador na união das artes e ofícios.

Portanto, apesar de Ruskin e Viollet-le-Duc serem tidos pela historiografia tradicional como autores de uma teoria contrária, seus escritos que chegaram à Catalunha foram absorvidos segundo uma nova síntese adaptada à conjuntura local. Havia coincidências entre as preocupações éticas e morais, a recuperação da expressividade da estrutura e de sua relação com as formas naturais, da importância

do artesanato e da conseqüente síntese das artes e a superação de valores classicistas, estagnados e estáticos. Ao fim e ao cabo, eram todas preocupações relativas à síntese entre as artes, e entre a arte e a realidade, através da reunificação com elementos externos à pura apreciação estética da arte pela arte.

Volta a surgir reformulada a questão levantada anteriormente sobre a compatibilidade entre a Arte Autônoma e a Arte Total, e outra vez ela é respondida negativamente. O processo de autonomização dos gêneros artísticos entre si, que acontece em paralelo com a autonomização da arte provocada pela Escolástica, pela Contra-Reforma e pelo Positivismo - como se analisará mais detidamente na parte relativa ao resgate do românico como identidade, através do texto sobre o Gótico de Bassegoda -, nesta ordem, é respondido da mesma forma pelos movimentos do fim do século que buscam reunir o desenho, o projeto de arquitetura à sua execução e à todas as artes menores envolvidas, e pela Obra de Arte Total Wagneriana, que busca reunir todas as artes e ao mesmo tempo tratar de questões de origem ancestral-mitológica germânica.

A natureza do ser humano, tal como a de todas as modalidades artísticas, é em si mesma muito rica e diversa: a alma de cada indivíduo, seu impulso mais vital e seu ímpeto mais imperiosamente exigente são não obstante somente um.

...

uma modalidade artística exclusivamente para si não alcança esse propósito (conseguir que nessa única obra de arte suprema o conteúdo de sua essência particular tenha seu máximo apogeu), se não que apenas o conseguem todas em conjunto, por isso, a mais universal obra de arte é, simultaneamente, a única livre e real, isto é, a obra de arte universalmente compreensível. (Wagner, [1849] 2007, p. 151 - 153)

Mesmo a Bauhaus, na esteira dessa crítica *Fin-de-Siècle*, nasceu de preocupações com a adequação do artista ao mundo industrial oriundas do movimento *Arts and Crafts*, mais tarde sob a direção de Hannes Meyer, abraçou definitivamente os preceitos do design baseado na produção industrial. A bem da verdade, boa parte da influência exercida pela Bauhaus deve-se à redefinição do “ofício artesanal” como a habilidade de produzir em massa bens de natureza esteticamente agradável com a eficiência da máquina”. (Harvey, 2002, p.32). O próprio Walter Gropius, no programa da Bauhaus de Weimar, sublinha essa posição.

Atualmente decoração e construção apresentam uma independência das quais somente poderão livrar-se mediante a cooperação consciente de todos os profissionais. Arquitetos, pintores e escultores devem voltar a

conhecer e conceber a natureza composta na edificação na sua totalidade e em suas partes. (Gropius, 1919, apud Albarran, 1997, p.15)

O fenômeno descrito é distinto daquele protagonizado pela Integração das Artes de Le Corbursier pela diferença hierárquica entre as artes. A produção de Morris, por exemplo, busca uma recuperação em igualdade das artes menores e da produção conjunta dos gêneros. A arquitetura assumiria papel de nó articulador, não de arte comandante. Nesse aspecto Le Corbursier parece mais próximo de uma postura integradora Wagneriana, com a diferença de que Wagner domina todo o processo por ele centralizado, enquanto Le Corbusier submete os demais artistas - e artes - à arquitetura.

Em seguida se analisará como diferentes correntes artísticas ou críticas, que propiciaram essa inflexão na tendência dominante durante a modernidade em autonomizar a arte e os gêneros artísticos entre si, chegam a Catalunha. Repassar-se-á por que canais o ambiente artístico *fi de segle* absorve esses elementos através da cultura artística do *fin-de-siècle*. Cabe alertar que, apesar de Ruskin - e, conseqüentemente, Morris - serem considerados como figuras opostas a Viollet-le-Duc, na Catalunha *Modernista* eles são adotados pelo mundo arquitetônico numa síntese adaptada às condições locais. De uma forma geral, eles são lidos com especial atenção no que toca à crítica ética e moral à arquitetura produzida pela modernidade industrial, e uma conseqüente preocupação com o papel do artesão e a síntese das artes; à preocupação com a observação da natureza e uma ênfase na estrutura; e à superação de valores clássicos, tidos como universais e estagnantes, em favor da produção de uma arquitetura local. Ao final, essa busca pela produção arquitetônica local nada mais é do que sintoma das preocupações idealistas em recuperar a identidade de uma sociedade, perdida durante a modernidade, através da história e da linguagem arquitetônica.

## PARTE 2

### A Arquitetura de transição entre os séculos XIX e XX em Catunha e no Ateneu

#### 4. Apropriações da arte/arquitetura por parte do Catalanismo

Este capítulo relacionará a situação político-econômica-social na Catalunha de *Fi de Segle* com as ideias artísticas presentes no *Fin-de-Siècle* europeu descritas ao longo do capítulo anterior. Se descreverá o ambiente acadêmico e teórico vigente na arquitetura catalã e se lançará as bases instrumentais e as chaves para a compreensão dos textos analisados no capítulo seguinte, objetos últimos de análise desse trabalho.

As fontes a que se recorreram são sobretudo artigos e publicações da época, para tentar compreender a mentalidade envolvida no processo. Ao mesmo tempo, se rastrearam que ideias relativas ao idealismo e à arte total estavam chegando à Catalunha e sobretudo aos arquitetos membros do Ateneu estudados, para isso se consultaram artigos, periódicos e traduções publicadas no período – e, portanto, consideradas relevantes pelo ambiente intelectual, além, principalmente, das *actas* das lições inaugurais dos cursos acadêmicos do Ateneu durante os anos de recorte dessa investigação. Este é um capítulo que por um lado servirá como descritivo do ambiente catalão, e por outro articulará as ideias presentes na teoria e crítica artística europeia de inspiração idealista com o ambiente catalão em concreto.

Trazendo as considerações anteriores de Hobsbawm (1984, 1990) e Popper ([1945] 2010) ao ambiente catalão, o trabalho do sociólogo Manuel Delgado (1998) é um excelente ponto de partida para compreender o quadro local. Em *“Diversitat i Integració: Lògica i Dinàmica de les identitats a Catalunya”*, ele trata da heterogeneidade da identidade cultural catalã e as reações esboçadas pelo catalanismo mais conservador. Claro que essa forma conservadora do catalanismo não representa o catalanismo em sua totalidade, que em sua moderna visão é muito integrador, em muitos aspectos. Tratando a adoção do país (um pouco ao modelo norte americano descrito por Hobsbawm) e sobretudo da língua, como elementos de diferenciação nacional, sobre a etnia ou origem cultural - a história, em última análise. Contudo, não se pode descartar a hipótese de que não tenha sido assim sempre, sobretudo dentro do âmbito do catalanismo conservador/romântico do final do século XIX. Uma análise dos discursos e textos do Ateneu pode servir como bom elemento de verificação dessa hipótese.

Delgado começa apontando como uma interpretação idealista da identidade provoca uma visão engessada da mesma, sem levar em consideração relações com outras identidades migrantes e vizinhas e como essas podem influenciá-la. Essas influências podem ocorrer de uma forma negativa, vertical e abrupta - pela via de imposições centralistas. Contudo, na hipótese do autor há outras instâncias, como a imigração e a *mass media*, que podem influir nas identidades culturais. No caso desse estudo,

interessa mais a compreensão da imposição centralista da identidade para explicar a reação catalanista *fi de segle*, mais que a da imigração, objeto maior do livro de Delgado. Essa importância dada aqui a um aspecto sobre outro se deve à evidente insipiência da influência da *mass midia* na identidade catalã na transição entre os séculos XVIII e XIX - momento de surgimento do catalanismo que interessa a esse trabalho - bem como aos reduzidos movimentos migratórios do período, se comparados ao século XX - período em que se centra o estudo de Delgado.

Segundo Delgado (1998), na base dos movimentos nacionalistas mais primitivos - como pode ser o nacionalismo conservador *Fi de Segle* - pode surgir um componente de racismo cultural ou étnico, um fenômeno que se dilui com versões mais progressistas posteriores do nacionalismo - que remetem às descritas por Hobsbawm na França ou Estados Unidos. Para essa forma primitiva de nacionalismo a adoção acrítica de elementos de uma suposta cultura nacional, engessada, quase folclórica, nos moldes das "Tradições Inventadas" - descritas por Hobsbawm e aprofundadas no caso catalão por Llorenç Prats (1988) e seus estudos sobre o Folklore na Catalunha - , é elemento *Sine qua non* para ser considerado um nacional (Delgado, 1998, p.13). O autor descreve claramente, transcrevendo a visão de Hobsbawm (1984, 1990) da tradição republicana versus a tradição romântica/idealista os dois fenômenos nacionalistas, um aberto e integrador, e outro mais fechado, baseado em tradições inventadas ou reinterpretadas segundo os interesses de um grupo político e seu projeto hegemônico.

Als antípodes d'aquesta visió d'una Catalunya on ningú té dret a excloure ningú, una altra postura apareix convençuda que hia ha una dimensió inefable en la qual es manifesta una Catalunya eterna i essencial, on sols poden ser admesos de ple aquells que demostrin acatament absolut als seus estereotips. Aqueta actitud és pròpia de les concepcions romàntiques de la nació com a "fenomen natural" i implica un projecte assimilacionista envers els nouvinguts, enfront de les postures integracionistes que sempre ha defensat el nacionalisme d'esquerres a Catalunya. El seu postulat fonamental és l'existència d'una mentalitat o tarannà propi del poble català, directament relacionat amb un concept territorial i lingüístic de la pàtria. Aquesta premissa pot quedar resumida en aquestes paraules de Prat de la Riba(1978[1906], pp. 84-85): 'El poblé és, doncs, un principi espiritual, una unitat fonamental desl esperits, una mena d'ambient moral que s'apodera dels homes i els penetra i els emmotlla des que neixen fins que moren. (Delgado, 1998, p. 20)

Ao fim e ao cabo, esse último é o modelo de uma Catalunha camponesa, apontada pelos estudos como inspiração para o italianismo do *noucentisme* de princípios do século XX, onde o recorte dessa pesquisa já não alcança.

Es per dur a terme aquesta assignació de legitimitats que concorriran sempre dues concepcions majors a l'entorn de quins són els requisits d'una detremmada identitat ètnica o nacional, associades una al civilisme que



funda estats moderns com Estats Units o França, l'altra al culturalisme que es deriva de la tradició romàntica alemanya. Aquestes dues concepcions es corresponen ... els "dos nacionalismes": un progressista, republicà, democràtic i revolucionari, i l'altre carlí, ruralitzant i reaccionari. En el moment actual, els hereus del primer d'aquests nacionalismes considerem la nació o el poble catalans en termes de societat i d'organització política, mentre que el nacionalisme reaccionari continua referint-se a elles en clau de llengua, de cultura, de personalitat, d'arrels, etc. (Delgado, 1998, p. 16-17)

Llorenç Prats (1988, p. 07) analisa esse processo de criação de identidade através da contribuição do folclore para a imagem de uma identidade catalã. Ele aponta como a idealização da cultura popular na Europa caminha paralelamente ao desprestígio das manifestações autênticas dessa mesma cultura, desembocando numa estética romântica (Prats, 1988, p. 17) diretamente relacionada, segundo seu ponto de vista, à projetos políticos nacionais e burgueses. Ele aponta que o folclorismo chega à Espanha nos anos 80 do século XIX, já imbuído de um espírito federalista regionalista<sup>70</sup>. Na Catalunha, em 1885 - período em que se concentra o recorte temporal que Hobsbawm (1984, 1990) aponta como período áureo de "invenção de tradições" (1870-19114) - se funda a primeira das associações folcloristas<sup>71</sup>. Antes disso, as primeiras manifestações institucionais que depois os folcloristas levaram a cabo apareceram durante a *Renaixença* e sua busca por uma retomada da identidade nacional catalã<sup>72</sup>. O autor identifica aí uma clara intenção política de definir identidade - no sentido empregado por Hobsbawm - e não de simplesmente efetuar uma recuperação arqueológica dessas identidades.

Als ulls de la història, la Renaixença apareix en canvi com un moviment ideològic, d'expressió fonamentalment literària, que propugna una determinada definició i representació simbòlica de la idea de Catalunya i de la catalanitat (és dir, de la identitat ètnica) que esdevindrà hegemònica a la Catalunya del segle XIX.

Empro el terme "definició" i no "redescobrimnt", "restauració", "recuperació"... ni tan sols "reelaboració", perquè entenc que la consciència ètnica és no nomes contextual, sinó relativa als interessos que la vehiculen. (Prats, 1988, p. 33)

---

<sup>70</sup> "La renovació del folklore a Espanya havia d'arribar de la m'a d'Antonio Machado y Alavrez, ... El 1880 es posà en contacte amb la Folklore Society per tal de fundar una societat similar a Espanya

...

Machado proposava que la nova societat no fos una isntitució contralitzada, sinó una libèrrima confederació de societats regionals; amb aquest fi, animava els folcloristas de les diverses zones de l'Estat a constituir llurs respectives societats." (Prats, 1988, p. 27-29)

<sup>71</sup> "D'altra banda, seguint més o menys estretament les directius de Machado, durant els anys següents sorgiren arreu d'Espanya societats similars: ... Folklore Català(1885), a part d'altres societats de caràcter local." (Prats, 1988, p.29)

<sup>72</sup> "La mitificació de la Renaixença va estretament lligada a la consciència de la identitat catalana, pretensament perduda, o somorta, durant l'època de la Decadència. Aquesta associació ha produït en el passat definicions heroiques i teleològiques de la Renaixença que avui provoquen el somris, però cal no menysprear la capacitat dels mites per arrelar en el *pool* cultural d'una societat, sobretot quan formen part del discurs ideològic dominant." (Prats, 1988, p. 31)

Essa iniciativa de definir identidade ocorre, segundo Prats, por meio de um sistema de símbolos (Prats, 1988, p.35). Esses símbolos se referem, por um lado, a mitos e, por outro, a um suposto ethos ou uns hábitos que configuram o que é o ser catalão, com clara intenção de produzir umas diretrizes orientadoras para a criação de uma identidade catalã por parte do projeto político catalanista.

Seguindo as diretrizes do romantismo presente no espírito de época, é na Idade Média e na terra ancestral que se encontra a inspiração para esses mitos e essa ética folclórica catalã. Assim sendo, o mundo rural - e seu imobilismo e tradição - cobra especial atenção nesse contexto.

En aquest sistema, seguint un conegut model elaborat per Clifford Geertz, s'hi pot distingir un vessant descriptiu(o "visió del món"), és a dir, una visió de Catalunya i de la catalanitat, formalitzada bàsicament en determinats mites; i un vessant normatiu(o "*ethos*"), formalitzat en determinats valors que s'articulen entorn de la noció d'"ànima catalana" o "caràcter català »

...

Els mites i els símbols de la Renaixença, seguint les pautes del romanticisme historicista que informa el moviment, cerquen les seves fonts de sacralitat en la naturalesa i en la història, com a expressió, al capdavant, de la voluntat divina i gresol de l'"ànima catalana". La terra, "regada amb la sang dels herois i fecundada amb les despulles dels ancestres", i la història formen un sol àmbit mitològic, amb una veritable "edat d'or" centrada en l'Edat mitjana, època nacional per excel·lència, com recorda Josep Termes

...

En la confluència d'aquests dos paràmetres, el món rural i el pagès que l'habita representen una cruïda simbòlica privilegiada: Per la seva aparent immobilitat i pel seu allunyament dels corrents centrals de la civilització urbano-industrial, el món rural entronca directament amb el passat i, per tant, transmet inalterades les "essències de la pàtria"

...

El discurs ideològic de la Renaixença es troba perfectament condensat en aquest petit fragment: el mite de la Catalunya pairal, els valors de la religió, la pàtria, la família i la propietat, i els símbols que els sintetitzen i expressen(la llar, la vetllada, l'escó...)

...

D'entre els símbols mobilitzats per la Renaixença destaca, per la seva eficàcia, la llengua, veritable element dominant del sistema.

...

Al costat de la llengua l'equipament simbòlic de la Renaixença registra molts altres símbols, procedents de la terra(com les muntanyes i els rius), de la història(com els herois i les ruïnes) i de la cultura tradicional, amb més o menys capacitat sintètica i emotiva. Aquests símbols, presents constantment en les obres dels autors renaixentistes(des d'Aribau fins a Verdaguier, passant per Rubió i Ors), tingueren un marc d'expressió privilegiat en els Jocs Florals, que constituïren la principal manifestació ritual del moviment i ajudaren a consolidar-lo i a accentuar la seva hegemonia. (Prats, 1988, p. 36-43)

Se a língua tem especial importância no sistema de símbolos introduzidos por *La Renaixença* - com todo seu potencial para ser estendido até as linguagens artísticas - a terra ancestral catalã tem especial importância nesse sistema de símbolos. De fato,

na celebração oficial da *Reinaixença*, os *Jocs Florals*, esses dois símbolos tem papel de destaque.

El mateix any de la "restauració"(1859) els símbols tigueren ja un paper rellevant en el certamen. En primer lloc la llengua, eix vertebral de la celebració, gràcies en bona part a Milà que, prenent guarder-li un refugi, li donà, de fet, en defensar-ne l'exclusivitat enfront del castellà, una plataforma pública i un instrument de futur; d'altra banda, el retrat de Joan I presidia la sessió celebrada al saló de Cent, entre lectura i lectura de poemes premiats l'orquestra de l'Ajuntament de Barcelona tocava aires de música tradicional, l'englatina d'or fou per a una poesia dedicada als almogàvers, i el primer premi extraordinari, el llessamí de plata, per a una composició de Camps i Fabrés, "Lo vot del trobador", en la qual prometia joia, si arribava a guanyar, a la Mare de Déu de Montserrat. L'acompliment del vot ocasionà una anada col.lectiva de consistoria a Montserrat, afirmant així la vocació montserratina dels jocs. (Prats, 1988, p.43-44)

Esse é o sistema de símbolos que alcança a hegemonia dentro do projeto catalanista do século XIX (Prats, 1988, p. 169), e são várias as fontes apoiadas pelo autor para corroborar isso.

Piferrer difongué la sensibilitat romàntica i l'afecció als monuments i als paisatges catalans; Milà dignifica el moviment amb camí del romanticisme historicista"

...

"Farnés defensà la idea de la nació natural i de la depuració de la llengua , i tots plegats participaren activament als Jocs Florals i a les publicacions renaixentistes"

...

"El món rural i la cultura tradicional en ell continguda constitueixen, com la història, un subsistema dintre el sistema simbòlic general de la Renaixença. (Prats, 1988, p. 169-170)

Nesse contexto de idealização do mundo rural, a atitude frente à cidade industrial era ambígua, se por um lado era vista como a corruptora das qualidades rurais da terra (Prats, 1988, 182), por outro a cidade era o berço da burguesia que levava a cabo esse primeiro projeto calatanista (Prats, 1988, p. 172). O conservadorismo social convivia lado a lado com o progressismo industrial. Dentro dessa ambivalência, o espaço arquitetônico cobra importância, como em outros ambientes europeus *Fin-de-Siècle*, o vienense incluído. Ao mesmo tempo que dependente das operações urbanas no *Eixample* para realizar lucros e dos novos conceitos arquitetônicos para modernizar suas instalações industriais, a burguesia catalã via na típica residência rural - a *Masia* - a personificação em construção dos valores folclóricos da Catalunha.

La masia esdevé el símbol dominant d'aquest subsistema simbòlic i un àmbit de producció simbòlica d'extraordinària fecunditat. Com un veritable temple, tot el que es conté dintre dels seus límits, des de la llar i l'escó a la taula, i fins al porró i l'escudella, adquireix aires de sacralitat. Per efectes de

l'elaboració simbòlica, la llar esdevé un transsumpte de l'altar, i l'escó el seti de l'autoritat patriarcal, entorn dels quals "sentava la mainada, per a escoltar de boca de l'avi la relació de les gestes dels passats, los dies de tristesa i de glòria i les jornades famoses de nostra aimada pàtria catalana"; allí "l'avi era lo verdader *pater familias*, lo qui conserva les bones tradicions, lo conseller dels fills i dels néts, l'arbre sota qual brancatge s'aixoplugaven tots los descendents quan la desgràcia la mala sort los conduïa a buscar en la casa pairal generós hospedatge a on acabar sos dies". La taula llarga catalana, "que té lo privilegi d'haver reunit a son entorn deu o dotze generacions, servint de llaç d'unió del present amb lo passat(...), té un lloc ben remarcad per a donar al principi d'autoritat i tronc varonil de la família tot aquell respecte i caràcter d'augusta majestat patriarcal que segons raó natural i bíblica li pertoca". L'escudella evoca, per a tot bon català, "los records de la infantesa i de la família (...), les costums dels seus passats, lo caràcter de la seva pàtria, lo esperit català", i mostra "la sobrietat i economia amb què viu lo poble català", així com, per l'estalvi de temps que comporta, el "caràcter català, per essència treballador de mena". El porró més modestament, "prova els hàbits de moderació en la beguda i ensems lo genial econòmic dels catalans. (Prats, 1988, p 174-175)

A *Masia* era o espaço de concretização dos valores catalães tradicionais totais, contra toda a decadência cosmopolita, inovadora (Prats, 1988, p. 185) e autônoma - e, por que não, proletária - da cidade e sua promiscuidade.

A herança idealista dessa posição da *Renaixença* se concretiza na totalidade da permeabilidade desses símbolos em todos os aspectos da vida social catalã. Além da arquitetura, a literatura popular, as artes, a música, as danças e os costumes foram permeadas por esses símbolos. Exemplo dessa totalidade é o *Palau de la Música Catalana*, de Domènech i Montaner - obra mas tardia que a *Renaixença*, mas que, à maneira da *Festpielhaus* de Bayreuth, engloba vários dos valores totais da catalanidade em sua concepção.

Com hem vist, per maximitzar la seva eficàcia el sistema simbòlic de la Renaixença necessitava impregnar el conjunt del teixit social català, bo i manifestant-se en els més diversos contextos, des de l'ambit domèstic fins a les grans commemoracions; ... D'aquí la singular insistència en determinats símbols que ajuntaven a la seva capacitat sintètica i emotiva la virtut de ser fàcilment representables, com la llengua, primordialment, i, pel que fa a la cultura tradicional, determinats elements de la "literatura popular" (com les cançons tradicionals) i del costumari. (Prats, 1988, p 182)

Apesar da aparente recuperação de elementos e manifestações culturais, essa atitude era seletiva, no sentido em que costumes que não interessassem ao discurso do projeto catalanista da *Renaixença* eram ignorados (Prats, 1988, P. 185). Se por um lado isso era politicamente intencional, por outro se deve à que a recuperação desses elementos não se deu através de um método arqueológico rigoroso, se não que através de aficionados, em sua maioria, que apoiavam o projeto catalanista. Apesar da clara intenção em que o folclore na Catalunha - como aliás ocorreu em outras áreas da Europa romântica - estivesse travestido de cientificismo arqueológico, a verdade é que, segundo a visão de Prats (1988, p.195), esse resgate de costumes foi feito de

forma seletiva, atendendo aos interesses de uma visão hegemônica e unilateral de uma identidade.

La formalització d'aquest subsistema simbòlic contrasta en el món rural i en el país amb el no tant l'obra dels folkloristes (com a tals) com de literats, juristes i apòlogues, si bé molts d'ells hi contribuïren amb escrits diversos.

...

la tan recorreguda comparació entre folklore i arqueologia no és gratuïta, ni merament metafòrica: ambdós, arqueòlegs i folkloristes, recullen les relíquies de l'"ànima catalana", ja fos en el context de la història o en el de la cultura tradicional. (Prats, 1988, p. 189)

Voltando à visão de Manuel Delgado, no sexto capítulo de sua obra, "*Nació, cultura i societat a Catalunya*", Delgado desenvolve mais o argumento de que a interpretação mais habitual do que é a cultura remete ao conceito alemão romântico de origem idealista e ao *Volksgeist* - um suposto espírito de povo. Ele aponta como o total e totalizante do nacionalismo e da cultura nacional está na base dos fenômenos nacionais mais primitivos. Segundo o autor, há uma clara relação entre esse conceito aparentemente retrógrado de cultura e "Tradições inventadas" versus civilização e necessidades de controle social no mundo moderno e industrial mais permeável, de forma muito semelhante a descrita por Hobsbawm (1984, 1990). Finalmente, no referente ao ambiente catalão, ainda que sustente a crítica aos processos artificiais de reinvenção e reinterpretção cultural ocorridos na Catalunha, apoiado pela moderna sociologia e antropologia, o autor alerta contra o perigo da apropriação dessa crítica antropológica por um discurso anti-nacionalista ou centralista, sobretudo no momento político mais recente.

l'accepció més habitual de la paraula *cultura* fa referència a l'ús que el romanticisme alemany li va atorgar ... Segons aquesta doctrina, les nacions estan dotades d'una ànima col·lectiva o *Volksgeist* ... D'Acord amb aquesta concepció, la cultura seria allò que de singular, de propi, d'exclusiu hi ha un grup humà

...

Aquesta visió de la nacionalitat cultural com un tot coherent i immutable, dotat de continguts inefables, podem trobar-la en els fonaments de tots els nacionalismes essencialistes i primordialistes

...

Les diferents versions del nacionalisme, com a eina homogeneïzadora - que és el mateix que dir modernitzadora -, s'han mostrat, d'aquesta manera, com funcions determinades per les diverses dinàmiques de politització, industrialització i urbanització que ha conegut el món des de l'Edat Mitjana

...

Lluny d'haver-nos posat a les ordres de la mixtificació de la identitat ètnica catalana, i a diferència de la tasca que van desenvolupar els folkloristes de la Renaixença i el Noucentisme, els antropòlegs, a partir de la incorporació de la nostra disciplina al sistema acadèmic espanyol a principis dels 70, hem seguit de manera crítica el procés d'afirmació dels símbols actuals de la catalanitat. (Delgado, 1998, p. 192 - 195)

Este trabalho busca entender como dentro do ambiente do Ateneu, e especificamente entre os arquitetos ligados à instituição, se desenvolvem as discussões relativas ao estabelecimento de uma arquitetura nacional. Essas discussões se concentram entre dois polos, o de uma arquitetura que recorre aos valores reinventados pelo catalanismo mais tradicional, em confronto com uma arquitetura, também catalã, mas que busca em valores mais abertos, e não tão românticos ou idealistas, como forma de afirmação local frente às imposições centralistas do Estado espanhol.

#### 4.1 O ambiente Catalão

O caso catalão é um claro exemplo de como o Catalanismo Conservador como movimento político se apropria do nacionalismo romântico - de origem idealista - para seus fins políticos. Graças à mais fácil coincidência biunívoca entre significado e significante possibilitada por uma arte não autônoma, pôde-se levar a cabo a explicitação de certos elementos mitológicos facilmente identificáveis pela burguesia catalã *Fi de Segle*. Segundo Ignasi de Solá-Morales (1980, p. 23), o processo de modernização da Catalunha tem início em torno a 1886, e seu reflexo na renovação do campo estético se dá com a Exposição de 1888, coincidindo com o momento apontado por Hobsbawm (1984, 1990) como áureo do uso de "tradições inventadas" (1870-1914). Cabe lembrar que 1887 é o ano em que, graças a uma excisão do *Centre Català*, se funda a *Lliga de Catalunya* - matriz ideológica da *Lliga Regionalista*, uma vez que já contava entre seus membros com personagens como Eusebi Güell, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch e Enric Prat de la Riba. É o reflexo dessa modernização no campo artístico o que em sentido amplo pode ser chamado de *Modernisme*.

A história da arquitetura catalã do século XX pode apresentar-se como um *case study*. Trata-se, efetivamente, de uma arquitetura que se produz no contexto cultural de um processo social de modernização, no qual as elites intelectuais autóctonas assumiram este processo como próprio e como questão em torno a qual a elaboração cultural há de dar respostas aos problemas de identidade nacional, de crítica y de racionalização do próprio processo

...

O projeto metropolitano que se consolida em torno a 1888, com a primeira Exposição Universal de Barcelona, é um projeto ligado ao processo de modernização tal como a história econômica e política da Catalunha nos descreve claramente. Frente ao fracasso da revolução industrial espanhola, Catalunha pode oferecer uma peculiar via de industrialização e de formação de uma cultura metropolitana. O manifesto de Lluís Domènech i Montaner, Para uma Arquitetura Nacional, é literalmente um texto em favor do ecletismo, e se produzirá ao longo de sua sólida obra como construtor, como pedagogo e com estudioso e teórico. (Sola-Morales, 1980, p.16 - 17)

Judith Rohrer trata especificamente das relações entre política e arquitetura na virada do século. Em capítulo publicado em livro editado por Juan Jose Lahuerta, ela se debruça sobre as apropriações políticas feitas por parte da *Lliga Regionalista* da Sagrada Família de Gaudí (Rohrer in Lahuerta, 1990, P. 193). Neste texto - ainda que trate exclusivamente do caso da Sagrada Família (Rohrer in Lahuerta, 1990, p. 204) - fica claro, uma vez extrapolados os argumentos, que a hipótese da autora é a de que o catalanismo conservador se apropria da arquitetura *fi de segle* na Catalunha. E para isso ela usa como fonte a imprensa (Rohrer in Lahuerta, 1990, p. 199), sobretudo em artigos publicados na *Veü de Catalunya* com o objetivo de arrecadar fundos para a construção da Igreja (Rohrer in Lahuerta, 1990, P. 207) ou associando ela ou seu arquiteto ao catolicismo catalão. Na verdade, a imprensa é um fundo valioso para entender a mentalidade desse momento, levando em conta a importância que foi dada a ela como veículo de propaganda e divulgação (Rohrer in Lahuerta, 1990, P. 194). A escolha da Sagrada Família como objeto de estudo do capítulo da autora se deve ao fato de que ela identifica paralelos entre o desenvolvimento desse edifício e o do próprio catalanismo conservador da *Lliga*.

Cal constatar que els primers vint anys de construcció de la Sagrada Família van coincidir precisament amb els anys de formació del *catalanisme* organitzat. Aquest moviment, al principi regionalista, però progressivament nacionalista en als seus reivindicacions, treballava per promoure la causa del desenvolupament de Catalunya defensant el caràcter i la història específics de la regió, reclamant més autonomia econòmica i legislativa i alhora també reclamant una política proteccionista que afavorís el desenvolupament de la indústria catalana al mercat espanyol. (Rohrer in Lahuerta, 1990, P. 198)

Essa lógica de apropriação da arquitetura por parte da *Lliga* não ocorreu apenas com a Sagrada Família ou com Gaudí<sup>73</sup>. De fato, a hipótese de que a arte estivesse desde o princípio nos alicerces do catalanismo é contemplada pela autora quando ela afirma que "La Renaixença, aquest "renaixement" cultural que va començar amb un revifament literari de la llengua catalana i que acabà amb la demanda d'oficialitat, va fer un paper important en aquest preludi a l'activisme electoral." (Rohrer in Lahuerta, 1990, P. 198). O fato é que são muitos os arquitetos ligados à *Lliga*, e amplamente conhecida é sua relação também como militantes ativos politicamente<sup>74</sup>. De fato, Gaudí

---

<sup>73</sup> "Hi ha una certa lògica en aquesta situació si tenim en compte que molts dels arquitectes més significatius de l'època (Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch i Antoni Gallissà i Soqué al capdavant) eren activistes de la *Lliga*" (Rohrer in Lahuerta, 1990, p. 200).

<sup>74</sup> "Però malgrat la vitalitat de l'experimentació arquitectònica, el floriment de les tècniques artesanals resultant de la recerca d'un estil arquitectònic nacional, la gran majoria d'encàrrecs a la Nova Escola eren de caràcter privat ... Quan, el 1902, les victòries electorals havien situat, finalment, les forces de la *Lliga* en posició de promoure projectes d'edificis públics, van trobar-se en serioses dificultats polítiques respecte

chega a ser convidado por Prat de La Riba a assumir ativamente sua militância e candidatar-se<sup>75</sup>, ainda que decline o convite. Por outro lado, bem conhecido também é o caso de arquitetos como Domènech, Puig e Galissà, muito ativos politicamente e partícipes da causa catalanista<sup>76</sup>.

Se Roher apresenta como pressuposto que a arquitetura é apropriada como elemento de propaganda por parte do Catalanismo, o que se pretende neste trabalho é a verificação do contrário, usando o mesmo método. Não será a presença desses arquitetos, expostos ao pensamento Idealista alemão - segundo mostra Bohigas - que ajuda a moldar a forma da *Lliga*? Vide as arquiteturas paralelas *fin-de-Siècle*, em regiões de identidade incerta, que passam por semelhante processo. Esse ponto é apontado pela autora, mas é justamente aí que se pretende aprofundar a investigação. O uso dos textos - dessa vez os relacionados ao ambiente ateneístico - como elemento metodológico pode ser repetido na investigação ora proposta.

No caso do *Modernisme Catalão* - talvez o movimento artístico que melhor represente essas aspirações políticas -, arquitetos como Josep Puig i Cadafalch, Luis Domènech i Montaner e Antoni Gaudí estiveram sem dúvida em contato com o preexistente movimento de origem literária da *Renaixença Catalana*, que buscava a recuperação da identidade cultural, apesar da resistência do poder central em Madrid. A própria produção gaudiniana leva em seu bojo questões críticas sobre o poder central madrilenho exercido sobre essa Catalunha modernizada, urbana e industrializada, e que em seu projeto político se pretende mais desenvolvida que o Estado espanhol rural.

A operação gaudiniana, a do próprio Antoni Gaudí e de seu círculo, é a primeira das críticas radicais. Aprofundando nas contradições da arquitetura do final do século XIX e levando ao limite suas ambiguidades, Gaudí e seu círculo formulam uma ideia alternativa de arquitetura que vá ligada a toda uma alternativa também na ordem social. (Sola-morales, 1980, p. 18)

Na segunda metade do século XIX, um grande volume de recursos entrará na Catalunha com o retorno dos empresários escravocratas e latifundiários de Cuba e

---

a la designació de Domènech i Montaner, recentment elegit candidat a senador per la Lliga al parlament nacional, com a arquitecte del projecte del potencialment carismàtic Hospital de Sant Pau. Acusada pels seus oponents republicans de nou caciquisme." (Rohrer in Lahuerta, 1990, p. 202)

<sup>75</sup> "S'ha dit que, el 1905, el dinàmic i sàgac líder de les forces nacionalistes catalanes, Enric Prat de la Riba, va demanar a Gaudí de ser el candidat a les eleccions al govern provincial. Gaudí, que admirava Prat però que defugia l'activisme polític, va declinar amablement la invitació." (Rohrer in Lahuerta, 1990, P. 208)

<sup>76</sup> "Domènech es va endur de la Lliga l'encàrrec d'un altre edifici que en unes altres circumstàncies podria haver esdevingut el monument nacionalista ideal ... la sala de concerts de l'Orfeu Català, l'edifici que fou inaugurat, el 1908, amb el nom Palau de la Música Catalana." (Rohrer in Lahuerta, 1990, p. 203)



Filipinas. Nesse momento também se realizam as operações de acumulação de capital através da promoção imobiliária no *Eixample* barcelonês. Essa zona de expansão da cidade funcionou como banco de provas do modernismo, onde acudiam as famílias burguesas que realizavam lucros da modernidade industrial e iam em busca de mais luminosidade, higiene e visibilidade.

O *Modernisme Catalão* adquire intensidade e importância extraordinárias, pois coincide com esse período de busca e afirmação de uma personalidade cultural e autonomia política. Não deixa de ser relevante compreender as condições de mudança sócio-econômicas que levaram à necessidade de lançar mão de um movimento que, a maneira descrita por Hobsbawm (1984, 1990), recorre a reinterpretar elementos do passado ao mesmo tempo que “inventa” novas “tradições” para preencher lacunas de uma sociedade recém saída de um processo revolucionário - no caso, a revolução industrial. Esse processo foi possível em termos financeiros graças a uma burguesia recém chegada das colônias de ultramar perdidas nesse momento. “... isso é o Modernismo: um grande movimento de entusiasmo e liberdade em direção à beleza” (Bohigas, 1983). É justamente essa tese que se pretende verificar.

Oriol Bohigas, em seu “*Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista*”, assume que o *Modernisme* faz parte de uma conjuntura maior internacional<sup>77</sup> de afirmação nacional através de “Tradições Inventadas”<sup>78</sup> - no sentido dado por Hobsbawm (1984, 1990) em falar de tradições reinterpretadas ou inventadas do zero com fins políticos -, no caso, tradições artístico-arquitetônicas. Esse fato se deve à um importante progresso econômico (Bohigas, 1973, P.46) que aproxima a Catalunha da Europa Industrial - e, por conseguinte, de todas as questões ideológicas, artísticas e filosóficas advindas com a modernidade<sup>79</sup>. Ele aponta claramente a influência centro-europeia na versão moderna do pensamento Catalão.

Hay también otra corriente de influencia directa que, a la larga, tuvo repercusión más intensa y, sobre todo, de mayores derivaciones culturales. Nos referimos a la de todo movimiento centroeuropeo y, concretamente, de la *Sezession* vienesa. Esta influencia corresponde también a un general interés por la cultura nórdica y germana - desde Goethe y Nietzsche, con los entusiasmos incluso populares al rededor del teatro de Ibsen y de la música de Wagner (Bohigas, 1973, p. 162)

---

<sup>77</sup> “Modernismo corresponde a un estilo arquitectónico catalán adherido a la vez a un movimiento de regeneración de Cataluña y a un movimiento cultural de alcance europeo.” (Bohigas, 1973, p. 41)

<sup>78</sup> “Queremos subrayar, adelantándonos a las conclusiones, que si bien el Modernismo, como los movimientos extranjeros paralelos, representa la lucha por la creación de un nuevo lenguaje arquitectónico, en Cataluña coincide precisamente con el período de búsqueda de su personalidad y de su realidad política.” (Bohigas, 1973, p. 14)

<sup>79</sup> “Es muy posible, no obstante, que aquella corriente de influencia, además de responder a unas razones que afectaron por igual toda la cultura europea de principios del siglo, se apoyara en un recóndito paralelismo de estructura social y una coincidencia histórica bastante profunda.” (Bohigas, 1973, p. 174)

Mesmo no que tange a influências vindas de outros países industrializados, há uma absorção indireta que faz com que essa leitura seja feita através do filtro centro-europeu. Provavelmente o contato com a Inglaterra foi um desses caminhos. Como aponta Bohigas: “Lo más probable es que el conocimiento de Mackintosh haya sido digerido a través de la divulgación de los propios secesionistas, a partir de la exposición que ellos mismos organizaron en Viena (1900)” (Bohigas, 1973, p. 172). Essa evolução aponta para algumas questões até então não presentes entre as preocupações da arte. Como aponta o autor “Paralelamente a la evolución maquinista, Cataluña vivió la misma evolución social y demográfica que conmovió a toda Europa, y que dio dos resultados nuevos: la aparición del proletariado y la de las grandes concentraciones Urbanas.” (Bohigas, 1973, p. 48), o que provocou o surgimento de certas atitudes de recuperação do trabalho artesão, aparentadas com as críticas *Arts-and-Crafts* e com as preocupações de um Idealismo Hegeliano mais a esquerda, representado na visão de Popper ([1945]2010) por orientações marxistas. “Domènech i Montaner, por ejemplo, mientras exaltaba la nueva tecnología, entrevistaba las posibilidades de la prefabricación y exhibía intencionalmente las estructuras de hierro, se iba a Manises a interrogar un viejo artesano sobre determinado procedimiento cerámico” (Bohigas, 1973, p. 53).

A arquitetura *modernista* - ou “do novo estilo” - atinge seu período áureo entre a Exposição Universal de 1888<sup>80</sup> e 1914<sup>81</sup>, ainda que por inércia o *Modernisme* tenha se prolongado por pelo menos uma década. Bohigas aponta como edifícios inaugurais desse momento na Catalunha o Palau Güell de Gaudí e o Café Restaurante da Exposição Universal de 1888 de Domènech i Montaner<sup>82</sup>. Ele mostra que houve, desde o princípio o “Apoyo de un gran sector de la burguesía más culta y refinada, hasta el extremo de que el modernismo se pueda identificar como el arte de esta burguesía” (Bohigas, 1973, p. 30) e elenca que arquitetos adeptos dessa linguagem artística foram adotados por destacadas famílias locais que atuaram como mecenas – servindo, no plano estético, como representantes dos seus ideais nacionais e modernizadores.

---

<sup>80</sup> “Podríamos considerar, pues, el año de 1888 como fecha inicial del pleno Modernismo, y el año 1880 como la de los intentos previos. Para darle cierto valor representativo, podemos adelantar esta última fecha hasta 1878, año en que Gaudí acabó la carrera y Domènech i Montaner publicó en “La Renaixensa” su artículo *En busca de una arquitectura nacional*, primer texto teórico en el que se exponía la inquietud de la búsqueda de este nuevo estilo.” (Bohigas, 1973, p. 19)

<sup>81</sup> “Podemos decir que el año 1914 viene a cerrar el período central del Modernismo, abierto en 1888, pero que el movimiento se prolonga con bastante eficacia hasta los años veinte. Si tuviésemos que concretar una fecha, daríamos la de 1926, año de la muerte de Gaudí, por que nos parecería injusto dejar fuera de este esquema cronológico una obra tan importante como las torres de la Sagrada Familia.” (Bohigas, 1973, p. 20-21)

<sup>82</sup> “La eclosión total del nuevo estilo, que se produce precisamente en los días de la Exposición Universal de 1888, celebrada en los terrenos de la desaparecida Ciudadela, con el Café-Restaurante de Domènech i Montaner(1888), hoy convertido en Museu de Zoología, y el Palau Güell, de Gaudí(1885-1889).” (Bohigas, 1973, p. 17)

Familias que en aquel entonces alientan una exigencia estética europea de vanguardia y militan al frente del desarrollo económico de Cataluña ochocentista. Recordemos las familias Güell (Arq. Gaudí), Batlló (arqs. Vilaseca, Gaudí y Rubió i Bellver), López, que a pesar de la procedencia santanderina echó raíces en Barcelona al emparentar con los Güell (arqs. Martorell, Domènech i Montaner y Gaudí), Montaner y Simón (arqs. Domènech i Montaner y Domènech i Estapà), Rocamora (Arq. Falqués), Fabra (arqs. Sagnier y Gustà), Juncadella (Arq. Sagnier), etc. (Bohigas, 1973, P. 30-31)

Dando continuidade, Bohigas se dedica a especificar o significado do termo *Modernisme* na Catalunha. De parte da hipótese tratada nessa pesquisa, considera-se o termo inadequado para o uso em arquitetura (é, muito mais literário, e tem uma conotação específica - ver o *Modernisme* literário de Valentí i Fiol (1973)). Se considera muito mais adequado o termo catalão *Arquitectura Fi de Segle*, em paralelo às *Arquitectura Fin-de-Siècle*, que se usa ao longo do texto para denominar as arquiteturas aparentadas ao Art Nouveau de transfundo político (A eleição desse termo também serve para não submeter a arquitetura *Fi de Segle* e outras arquiteturas semelhantes hierarquicamente ao *Art Nouveau*, como simples variações, tal qual fizeram outros autores no passado). Esse transfundo político, que Bohigas - em consonância com Hobsbawm (1984, 1990) - apontava como presente em outros movimentos semelhantes Europa a fora<sup>83</sup>, torna natural a presença de artistas - e no que toca a esse trabalho, arquitetos - militantes de causas políticas como bastante natural, e inclusive esperado.

No es, pues, una casualidad que entre los grandes creadores del Modernismo encontramos un Domènech i Montaner, no sólo arquitecto de extraordinaria transcendencia, sino político efficacísimo en la fundación de la "Lliga de Catalunya" y presidente de la famosas Bases de Manresa, que estudiaron un primer programa de autonomía; un Gallissà, presidente de la "Unió Catalanista", o un Puig i Cadafalch, que ... llegó a a la presidencia de la "Mancomunitat" de Cataluña... Aunque Gaudí parecía menos ligado a una política activa, no podemos olvidar la anécdota de la casi simbólica distribución de sus bienes entre la Iglesia y la "Mancomunitat". (Bohigas, 1973, P. 83-84)

É importante sublinhar a hipótese de um sentimento medievalista sintonizado com a crítica de Ruskin (1910) e Morris (1880) sobre a produção industrial e com certo sentimento de frustração da sociedade europeia *fin-de-siècle* frente à industrialização. Artistas como Domenèch i Montaner e Gaudí estiveram engajados neste movimento de crítica a uma industrialização massiva - inclusive com a organização de ateliês de produção coletiva, como foi o caso do ateliê do *Castell dels Tres Dragons* de Domenèch i Montaner ou do *Obrador* da Sagrada Família, de Gaudí - ainda que não fossem de forma alguma anti-industriais. Cabe aqui uma ressalva sobre as relações

---

<sup>83</sup> "Además de la posiciones de orden moral y del intento de revisionismo social, se despliega una exaltación patriótica, semejante a la que acompaña al movimiento literario y artístico contemporáneo." (Bohigas, 1973, p. 83)

entre o *Obrador* e o ateliê do *Castell dels Tres Dragons*. Enquanto o segundo era um ateliê multidisciplinar, uma espécie de predecessor do modelo preconizado pela Bauhaus a partir de 1919 (Ramon, 1995, p. 203), o primeiro é um espaço de experimentação e uma espécie de classe prática que supria necessidades de ateliê prático para um grupo de estudantes da Escola Provincial de Arquitetura de Barcelona – isso sim, o grupo de jovens aprendizes contribuía ativamente na realização dos trabalhos liderados por Gaudí. Também é necessário ter cuidado com associações simples entre esses dois espaços e a Bauhaus, a casa do construtor de catedrais medievais, pois, ainda que a relação com a arte total esteja presente, a mecânica de trabalho varia enormemente entre o espaço medieval e suas encarnações modernas, que adotam criticamente os processos industriais.

Contudo, a falta de uma maior articulação prática dessa crítica fez com que seu campo de ação permanecesse restrito, e rapidamente, como nos lembra Sola-Morales (1980, p.29), fosse apropriada para os interesses da Burguesia Industrial e sua afirmação política nacionalista. Na verdade, esse é um dos elementos chave dos questionamentos desse trabalho. Teria sido esse medievalismo elemento de afirmação de identidade catalã?



Fig. 35 Obrador da Sagrada Família.

Fonte:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Sagrada\\_Fam%C3%ADlia.\\_Obrador.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Sagrada_Fam%C3%ADlia._Obrador.jpg)>

A questão parece ser que parte significativa do caráter nacional catalão pode ser identificado - num processo que vem desde a *Renaixença* - com o medievalismo. A Idade Média é, para o imaginário catalão, um período supostamente áureo, associado a uma maior independência frente à Espanha - perdida com o casamento dos reis cristãos Isabel de Castilla e Fernão de Aragão - e ao domínio sobre o comércio mediterrâneo. Essa é uma possibilidade que se quer investigar melhor ao longo desse trabalho. Paradoxalmente, esse sentimento medievalista de uma sociedade industrializada da Catalunha *Fin-de-Siècle* leva a uma nostalgia de um momento pré-industrial, no qual as relações de produção tinham um caráter muito mais transversal, cooperativista e dependente dos ofícios artesanais, como lembra Solá-Morales (1980, p. 28). Cabe aqui uma ressalva, assim como em Ruskin (1910), o *Modernisme* tão pouco é abertamente antimoderno. Na verdade, é uma reinterpretação no estilo de "invenção de tradições", no modelo descrito por Hobsbawm (1984, 1990), de utilizar a tradição em favor de um projeto moderno.

Jordi Castellanos aponta o importante papel do catolicismo catalão de corte marcadamente medieval na arquitetura *Fi de Segle* Catalã. Defendendo que "Presumiblement, les relacions entre ells degueren començar amb la institució del Cercle Artístic de Sant Lluç, el 1893" (Castellanos in Lahuerta, 1990, p. 148), o autor aponta Torras i Bages como ideólogo desse grupo (Castellanos in Lahuerta, 1990, P. 145). A igreja mesma tinha importância como aglutinadora de elementos catalanistas e catalizadora (Isac in Lahuerta, 1990, p. 56) de movimentos de resgate da catalanidade, basta pensar em seus integrantes leigos (Castellanos in Lahuerta, 1990, P. 151). O autor mostra claramente o papel da igreja e de suas instituições nesse processo através da seguinte passagem:

Aglutinar la societat catalana rera un ideal religiós i patriòtic simbolizat per la Mare de Déu de Montserrat. És la Lliga Espiritual de la Mar de Déu de Mtserrat. Antoni Gaudí fa el gest, el mateix any 1899, de ingressar al Cercle Artístic de Sant Lluç i, com a soci fundador, a la Lliga Espiritual. Són dos passos indicatius de la seva incorporació a un programa, a una funció social i a un mercat precís, amb nom, cognom i moltes benediccions i indulgències. (Castellanos in Lahuerta, 1990, P. 166)

Paralelamente ao retorno ao medieval, uma romantização da paisagem natural era parte integrante dessa recuperação das raízes catalãs. O excursionismo, em consonância com os ideais românticos do século XIX, propunha não só uma aproximação com a natureza, como também um redescobrimto da paisagem e topografia montanhosa catalã e das arquiteturas góticas e românicas ancestrais desse

país. Membros da elite burguesa, como Eusebi Güell e os intelectuais da *Renaixença* também faziam parte dessas associações excursionistas. Essas associações realizavam excursões que em geral se destinavam às zonas montanhosas da Catalunha, frequentemente ricas em patrimônio religioso - gótico e, sobretudo, românico. Por exemplo, a *Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, posteriormente, *Centre Excursionista de Catalunya*, apoiou ativamente a Campanha linguística levada a cabo por *l'Avenç*, funcionou como centro de acolhida inicial dos *Estudis Universitaris Catalans* e chega a doar uma pia bastimal para a restauração do Monastério de Ripoll levada a cabo em 1893. Dessa forma, é patente a ativa participação do excursionismo no processo de resgate da identidade nacional e, inclusive, seu apoio a iniciativas artístico-arquitetônicas nesse sentido.

Essa busca por uma linguagem artística, uma gramática e uma cultura regional, que ocorreu durante a *Renaixença* e chega até o *Modernisme*, fez parte de um contexto maior de afirmação regional que ocorreu na Europa, também em lugares como uma Finlândia que queria sair da esfera de influência russa e sueca, e Hungria – durante a decadência do Império Austro-Húngaro. Tendo suas origens em momentos de afirmação nacional do estado francês e inglês ainda no final do século XVIII, princípios do século XIX – com o *revival* gótico e o neoclássico. Frequentemente esses movimentos artísticos de afirmação recorriam a uma representação realista que ia contra a nova arte desumanizada da qual falou Ortega y Gasset (2009). Suas representações não abstratas recorriam a elementos ancestrais, inclusive mitológicos, com o objetivo político de reafirmar a cultura regional.

A *Renaixença Catalã* era um movimento de origem literária, surgido na segunda metade do século XIX, de reafirmação da cultura catalã e de refundação da língua. Tendo como seus principais expoentes autores como Joan Maragall, Jacint Verdaguer e Bonaventura Carles Aribau, o movimento tinha como objetivo resistir, através da língua e da cultura nacional da Catalunha, às pressões exercidas pelo reino espanhol. Pretendia assim refundar uma forma de cultura - e de cultura artística – legitimamente catalã.

O Catalanismo que, num primeiro momento, via Victor Balaguer, é federalista e romântico, em seguida se torna o Catalanismo Nacionalista, em mãos de Prat de la Riba, Güell e Verdaguer, conservador e católico. Finalmente, em 1900 o catalanismo ascende politicamente via uma coligação entre as forças políticas dos conservadores da *Lliga Regionalista* e dos republicanos de esquerda, coligação essa dominada pelo conservador Enric Prat de la Riba - que tinha como seu sucessor natural a Eusebí Güell. Em 1907, Prat de la Riba assume o governo de Barcelona, e em 1911 logra-se formar a Macomunidad de Diputaciones Catalanas: Tarragona, Barcelona, Girona e

Lleida. Em 1913, é outro arquiteto modernista, Puig i Cadafalch o que toma protagonismo político.

Essa versão do catalanismo conservador que teve como seu braço artístico a *Renaixença* e, mais tarde, o *Modernisme*, baseia-se fortemente também na posição da igreja, como nos lembra Sola-Morales:

Basta apenas referir ... o Bispo Josep Torras i Bages para entender o que queremos dizer. Formado no neogoticismo belga do final do século XIX, Torras i Bages é ao mesmo tempo um decidido impulsionador de certos aspectos do nacionalismo catalão, e portanto dos ideais da *Renaixença*, mas também é um polemista crítico de certos aspectos mais laicos e agressivos à respeito à moral tradicional...

Sua função como ideólogo é a do estabelecimento de pontes de conexão entre o projeto político e cultural do que finalmente será a Lliga Catalana. (Sola-Morales, 1980, p. 30)

Os artistas identificados com essa posição (Sola-Morales, 1980, p. 30) conservadora se organizam sob o *Cercle de Sant Lluc*, uma organização de artistas idealizada por Torras i Bages como resposta conservadora ao progressismo de outros grupos modernistas<sup>84</sup>. Nunca é demais lembrar que é Gaudí a principal figura desse grupo artístico no que tange à arquitetura.

Sobre a análise do *Modernisme*, Eduard Valentí i Fiol (1973) se centra no fenômeno literário, que em parte coincide, em parte não, com o que se chama nesse trabalho de Arquitetura *fi de segle* catalã. Primeiro alerta que "El modernismo catalán constituye un hecho independiente y cerrado en sí mismo, que sólo remotamente y por analogía puede ponerse en relación con el modernismo hispánico". (Valentí i Fiol, 1973, P. 15). Portanto, "Lo que en Cataluña se corresponde con el modernismo general español, es, no lo que aquí designamos con el mismo nombre, sino, precisamente, el "noucentisme"" (Valentí i Fiol, 1973, p.17). Ao mesmo tempo, a componente política desse movimento é apontada como presente desde o princípio.

Aunque desde el comienzo aparece una tendencia que se limita a lo literario y artístico y que, si sale de esa esfera, es sólo para proclamar la excelencia de un ideal de belleza y firmar la preeminencia de los valores estéticos dentro de una jerarquía de los valores vitales, predomina sin embargo, al menos en las primeras etapas, un radicalismo ideológico que está directamente vinculado a la situación política y social. (Valentí i Fiol, 1973, p. 16)

---

<sup>84</sup> "Nascida como réplica ao Círculo Artístico... esta nova entidade nasce em Barcelona como o signo de uma associação confessional de artistas posta baixo a direção ideológica do que pouco mais tarde seria o Bispo de Vic e ideólogo do que se há exposto até aqui: Torras i Bages." (Sola-Morales, 1980, p. 31)

A partir desse ponto Valentí desenvolve uma análise das principais publicações periódicas no âmbito literário, desde *La Renaixença* até o *Modernisme* propriamente dito. Ele, em concordância com o apontado por Hobsbawm(1984, 1990) mostra como é uma situação de crise a que obriga o surgimento desse movimento, ao mesmo tempo tão moderno e com claras raízes no passado - real ou mítico.

La Renaixença catalana(diferentemente de seu sucessor, El Modernismo), en sus manifestaciones literarias más ostensibles, tenía mucho de un mero movimiento de reconstrucción arqueológica

...

La primera de estas crisis, que obliga a plantear el catalanismo en términos nuevos y en estrecha relación con la situación revolucionaria instaurada a partir de septiembre de 1868 ...éstos eran "creyentes y reaccionarios"; su catalanismo procedía, entre otras cosas y sobre todo, de su pavor al jacobinismo. (Valentí i Fiol, 1973, P. 79 - 83)

A primeira publicação abordada é o *Diari Català*. Lançado em 4 de maio de 1879 (Valentí i Fiol, 1973, p. 128),"Era la primera vez que se intentaba la publicación de un diario catalán, y también la primera en que un periódico catalanistas osaba proclamarse "político"" (Valentí i Fiol, 1973, p. 127). Ideologicamente o diário já se mostrava Catalanista e Conservador (Valentí i Fiol, 1973, p. 128-129). Ainda que conservador nas linhas gerais, Valentí i Fiol aponta que o diário alternava algumas atitudes liberais e progressistas no seu ideário, sobretudo em virtude de sua origem burguesa. Tinha como características a fé no progresso, o anticlericalismo e a alternância entre o protecionismo e a defesa do mercado livre.

A publicação que se seguiu ao *Diari Català* foi *L'Avenç*. Uma revista artística semi-amadora de orientação declaradamente progressista e catalanista (Valentí i Fiol, 1973, p. 146-148). Em sua primeira época, compreendida entre 1 de Janeiro de 1882 e dezembro de 1884<sup>85</sup>. Valentí (1973, P. 150) aponta que são três os setores dentro do Catalanismo, o retrógrado, o avançado e o imobilista. A despeito de que parte integrante e considerável do catalanismo trata de reavivar uma suposta cultura áurea medieval (ver Domènech e Puig ou Gaudí) - de fato, esse é um dos mecanismos herdados do idealismo aplicados pelo nacionalismo, segundo aponta Popper ([1945]2010). O autor desenvolve juízo de valor negativo em relação aos setores menos progressistas do Catalanismo (Valentí i Fiol, 1973, P. 150).

Para o autor, é nessa fase que se dá uma ruptura com a *Renaixença* mais conservadora. Graças a *L'Avenç* o *Modernisme* se torna abertamente "Avançado"

---

<sup>85</sup> "L'Avens seguirá siendo pues, como su inmediato antecesor y como los periódicos de Almirall, progresista, es decir, avanzado en el aspecto político y, además, catalanista. Es de notar que la jerarquía de valores se mantiene aún tal como la fijó Almirall: es decir, se es progresista primero, y catalanista después." (Valentí i Fiol, 1973, P. 149)



(Valentí i Fiol, 1973, p.159) e progressista. Talvez por isso a precariedade de sua primeira fase (Valentí i Fiol, 1973, p. 163). Isso até pode ser verdade para o *Modernisme* literário, mas não para a arquitetura. Vide o nacionalismo de Domènech, Puig e o nacional-catolicismo de Gaudí. Essa inclusive pode ser a justificativa para adorar o nome Arquitetura *fi de segle*, e não *modernista*.

Aqui se identifica uma primeira discrepância. Segundo identifica o autor, o *modernisme* literário era progressista, contudo Marfany não está de acordo com essa ideia - já que aponta a ligação de seus membros com a burguesia. E menos no caso do arquitetônico, desde o ponto de vista deste trabalho, tendo em vista os próprios arquitectos e seus mecenas. Portanto, fica claro que para este trabalho, ao mesmo tempo em que muitas das ideias de Valentí i Fiol são fundamentais, se deve ter bastante cuidado para que não se adote acriticamente seu argumento de que o *Modernisme* Literário é intrinsecamente progressista. E essa precaução vale ainda mais para o tema da arquitetura do *Modernisme*.

Na segunda época de *L'Avenç*<sup>86</sup>, começada em 1893, em seguida à festa *Modernista* de Sitges e ao atentado ao Liceu (Valentí i Fiol, 1973, p. 166), "El primer propósito de *L' Avenç* sigue siendo el mismo de su primera época: contribuir para el progreso intelectual y moral de la gente catalana" (Valentí i Fiol, 1973, p. 167). De fato Valentí i Fiol aponta que a radicalização do catalanismo é assumidamente uma das causas do fechamento da revista. Ele sublinha trechos do artigo de despedida de *L'Avenç* para comprovar sua tese:

Las razones (para o fim da revista) fueron, sin duda alguna, políticas y también económicas... Es interesante, sin embargo, observar las razones que dan en el artículo de despedida. Son, en cierto modo, un resumen del ideario seguido siempre por *L'Avenç*... El catalanismo está radicalizado al extremo, alcanzando puntas a las que nadie había osado, o querido, llegar hasta ahora. (Valentí i Fiol, 1973, P. 239)

Valentí aponta que o processo posterior conduzido pelos editores e autores de *L'Avenç* apontava cada vez mais a posições menos progressistas e mais nacionalistas. Por outro lado, a reação mais conservadora (Valentí i Fiol, 1973, p. 249) é levada a cabo por Torras i Bages e a sua *La Tradición Catana*<sup>87</sup>. Para o Catalanismo

---

<sup>86</sup> Atenção à variação que o autor dá entre *L'Avens* e *L'Avenç* - talvez por influência da tardia normatização do idioma - na verdade na página 165 o autor Valentí i Fiol, aponta que nessa fase se realizam vários experimentos de unificação ortográfica do catalão.

<sup>87</sup> A posición antimodernista de Torras i Bages e sua "Tradición Catalana" - reforça o argumento de que a Arquitetura de um tradicionalista como Gaudí não pode ser chamada de modernista - pelo menos não da mesma forma que se chamaria Domènech i Montaner e Puig i Cadafalch, e certamente não como os

conservador de Torras, "La región es, pues, un organismo cristiano, y sólo bajo la ley de Cristo alcanza su perfecto desarrollo" (Valentí i Fiol, 1973, p. 251). Essa posição fortemente conservadora que submete o Estado à religião<sup>88</sup> não deixa de ser dominante entre muitos grupos de catalanistas. Na verdade, seria conveniente especular se esse fenômeno nada mais é do que uma forma de adoção e entrelaçamento do projeto nacional com a religião e com a sacralidade, como aponta Hobsbawm. Cabe finalizar citando que o autor esclarece que certos membros progressistas do *Modernisme* se refugiam durante a inversão reacionária em publicações progressistas espanholas tais como *Hispania*.

Joan Lluís Marfany (1996) aponta que até o final da década de 90 do século XIX, o primeiro Catalanismo se ocupa em diferenciar os conceitos de Nação e Estado, colocando a Catalunha na primeira categoria e a Espanha na segunda. Evidentemente uma nação, seguindo o pensamento hegeliano, precisa de tradições que a una, e Marfany aponta a reinterpretação moderna de tradições como o canto coral ou a Sardana, além da reforma e gramatização da língua levada a cabo por Pompeu Fabra. Esta Tese pretende verificar se esse papel também coube, no âmbito arquitetônico, à arquitetura *Modernista*. Essa tendência a reinterpretar tradições para justificar o nacionalismo moderno na Catalunha é resumida por Marfany da seguinte forma:

La nova entitat(Lliga de Catalunya) 'sostingué un catalanisme romàntic, historicista i socialment conservador' segons P. Gener, la seva tendència política es la que quisera restaurar la cataluña antiga, de los Condes de Barcelona y de los Reyes de Aragón, más o menos adaptada a las exigencias modernas. (Marfany,1996, p. 22)

Isidre Molas defende a importância do *Centre Escolar Catalanista* para o caldo de cultivo dessa ideologia nacional e das lideranças da futura *Lliga de Catalunya* e posterior *Lliga Regionalista*. Participam nesse ambiente relevantes dirigentes desse partido como Prat de la Riba, Duran i Ventosa e - de especial interesse a essa tese - Puig i Cadafalch. Esse caldo de cultivo propicia levar a cabo um plano de organização de propaganda catalanista e lança as bases de uma confederação de entidades catalanistas, a União Catalanista (Molas, 1972, p. 25).

---

escritores progressistas. Isso se reflete no fato de que não se acham citações a Gaudí em páginas de L'Avenç, devido a suas atitudes dúbias. Sem dúvida vanguardista, do ponto de vista plástico, ele era, contudo, reacionário em sua postura religiosa(sobretudo quando passa a dedicar-se a obra da Sagrada Família) e em seus métodos e abordagens no canteiro.

<sup>88</sup> "Si todo lo dicho es cierto de las regiones en general, en contraposición a las construcciones artificiales llamadas estados políticos, ¡cuánto más cierto lo será hablando de Cataluña! Quizá no exista otra nación tan entera y sólidamente cristiana como fue Cataluña." (Valentí i Fiol, 1972, p. 254)

A importância desse domínio do setor cultural se reflete na luta pela hegemonia em instituições ligadas à cultura<sup>89</sup>. Ainda segundo Molas, o Ateneu termina por ser ponta de lança do movimento catalanista, que consegue situar na sua presidência o Arquiteto Lluís Domènech i Montaner.

É fundamental o entendimento dessa apropriação de uma arquitetura que lança mão de conceitos espaciais e construtivos modernos, ao passo que reinterpreta tradições do ponto de vista plástico, da natureza paradoxal de um movimento anterior a uma esquerda organizada e ao republicanismo, que abriga tendências modernizadoras e conservadoras reacionárias<sup>90</sup> sob a mesma égide - o primeiro Catalanismo da Lliga. Basta ver, por exemplo, a relação de modernistas como Gaudí, ou seus mecenas, como Güell, para compreendê-lo. Marfany sublinha esse paradoxo “Que el catalanismo fos, como acabem de veure, un gran inventor de tradicions, no vol pas dir que fos un moviment marcadament tradicionalista” (Marfany, 1996, p.89). Ou seja, apesar dos ímpetus modernizadores da burguesia catalã, permanece o reconhecimento a tradição, pelo menos num primeiro catalanismo do século XIX<sup>91</sup>.

\*\*\*

Nesse momento prévio, onde a modernidade ainda se debate com a tradição no imaginário de nação catalã, se encaixaria a mentalidade da *Lliga Regionalista*, de Gaudí, Domènech e de Puig. Esse paradoxo encontra-se refletido na estrutura social do partido. Isidre Molas(1972) divide a estrutura social de *La Lliga* em burguesia, comerciantes, proprietários rurais, profissionais e outras classes. E atribui especial pertinência às duas primeiras e à quarta categoria, grupos que são especialmente sensíveis à urbanidade dos significados transmitidos pela arquitetura. Aí se encontram as relações tanto com a Engenharia Social Idealista apontada por Popper ([1945]2010) como com a “invenção de tradições” de Hobsbawm (1984, 1990). Esses dois grupos sociais pertencem a uma nova classe que necessita se afirmar social e politicamente, ao mesmo tempo em que derivam e se vinculam - já por descendência ou casamento - de estratos sociais tradicionais, como os proprietários rurais. Daí a necessidade de recorrer a uma arquitetura moderna, que ao mesmo tempo se baseia em uma

---

<sup>89</sup> “Coincidint amb l’inici de la col.laboració en “La Renaixensa” d’alguns elements del Centre Escolar Catalanista, especialmente E. Prat de La Riba, tingué lloc la lluita per a aconseguir els càrrecs representatius d’algunes corporacions i associacions. Els dos primers centres que aconseguirem dominar els catalanistes... l’Ateneu Barcelonès.” (Molas, 1972, p. 28)

<sup>90</sup> “Ametlla considera que la Lliga Regionalista ‘aplegava zones autènticament reaccionàries i zones ultraconservadores, les primers nodrides per sectors rurals, clergues i grans hereus de Pagès, que tant stragué la Lliga; i Les Segones, pels representants del món dels negocis que tant endins se li infiltraren.” (Molas, 1972, P. 44)

<sup>91</sup> “No sempre havia estat així. Fins als darreríssims anys del segle passata...(el catalanisme)... un moviment de defensa dels costums del passat davant les escomeses de la modernitat.” (Marfany, 1996, p.353)

linguagem supostamente derivada de elementos semânticos tradicionais da arquitetura local - catalã. Ao fim e ao cabo, esse é o paradoxo já descrito, de um processo que se inicia progressista, com intenções a marcar uma identidade frente a valores de um poder central, e termina conservador, engessando-se a si mesmo em tradições inventadas.

#### 4.2 As Instituições do Catalanismo

Para entender o funcionamento do *Ateneu Barcelonès/Catalán*, convém antes entender o funcionamento de várias instituições ligadas em maior ou menor grau ao projeto catalanista e que definitivamente reuniam a burguesia catalã e suas principais lideranças políticas. Através desse entendimento se pode traçar um quadro superficial que permite entender o contexto de atuação do Ateneu.

Além dos já citados *Centre Català* e *Lliga de Catalunya*, a primeira dessas instituições que merece atenção é a *Unió Catalanista* (Molas, 1972). Um grupo político socialmente conservador e catalanista, formado pela união de diversas entidades civis catalãs no princípio da década de 90 do século XIX. Seus membros se dividiam em torno a dois grupos, um mais politizado liderado por Enric Prat de la Riba, e outro que atuava mais no campo cultural e se agrupava ao redor do periódico *La Renaixença*. O grupo de Enric Prat de la Riba se separa em 1899 criando o *Centre Nacional Català*, baixo a presidência de Narcís Verdaguer i Callís e contando entre seus quadros com arquitetos como Josep Puig i Cadafalch y Lluís Domènech i Montaner. Em 1901 se coligam com a *Unió Regionalista*, formando a *Lliga Regionalista* e atingem grande êxito eleitoral. A *Unió Regionalista* foi criada em 1899 e era formada por industriais e burgueses descontentes com a inação do governo central, e com medidas que restringiam sua liberdade de ação durante a crise das perdas das colônias. Ao mesmo tempo o grupo remanescente da *Unión Catalanista* perde força até que se dissolve durante a guerra civil.

O êxito da *Lliga Regionalista* (Grau Mateul, ?), nas eleições de 1901, estava baseado na chamada Candidatura dos Quatro presidentes, quando presidentes de destacadas instituições catalãs se engajaram pessoalmente e institucionalmente na campanha. Foram eles Sebastià Torres, Albert Rusiñol i Prats, Bartolomeu Robert e o arquiteto e presidente do Ateneu Barcelonès Lluís Domènech i Montaner. Seu órgão de imprensa era *La Veu de Catalunya* e o partido atingiu a hegemonia na política catalã até a proclamação da Segunda República de 1931, quando esse papel passa a *Esquerra Republicana de Catalunya*. Politicamente seu maior logro foi a criação da *Mancomunidad* da Catalunya, momento em que Domènech i Montaner já se havia

afastado do partido motivado pelo descontentamento com a *Realpolitik*, praticada e outro destacado membro do Ateneu assumiu o papel de Arquiteto ativo politicamente na *Lliga*, Josep Puig i Cadafalch.

Fora do ambiente de partidos políticos, cabe citar a íntima relação da *Lliga Regionalista* com o *Institut d'Estudis Catalans*, uma instituição cultural, acadêmica e científica fundada com o apoio de Enric Prat de la Riba em 1907, que tem por objetivos investigar aspectos da cultura catalã. A esse instituto cabe, hoje em dia, por exemplo, a normatização do Catalão.

Outra dessas instituições científicas/culturais que cabe citar é o *Centre Excursionista de Catalunya*. Fundado na década de 70 do século XIX como *Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, seu objetivo era promover excursões para estudar o patrimônio natural e cultural da Catalunha. Em 1890 adota o nome atual, após voltar a fundir-se com a *Associació d'Excursions Catalana*, que havia se separado da entidade mãe em 1878. Sua importância não só consiste em que foi uma grade fonte de investigações que deram origem a material para justificar uma identidade própria de país no território catalão - por exemplo, ajudando a catalogar o patrimônio arquitetônico e artístico românico, como também em que prestou apoio material a diferentes entidades culturais catalanistas.

Exemplos desse apoio material são o empréstimo de instalações físicas para as conferências da campanha linguística da revista *L'Avenç* em 1891 e o acolhimento da etapa inicial dos *Estudis Universitaris Catalans*. Convém lembrar igualmente de seus cursos regulares de história e literatura catalãs, geografia, folclore e arqueologia. Além de manter um importante arquivo fotográfico de documentação do patrimônio catalão (Romani, 2009, p.66).

Os *Estudis Universitaris Catalans* foram uma resposta institucionalizada à negativa do reitor da Universidade de Barcelona em aceitar o catalão como língua de comunicação e a consequente não autorização oficial do Ministério da Educação da Espanha para instalar-se na universidade. Assim, vão utilizar as instalações do citado *Centre Excursionista de Catalunya*, da Escola Industrial, da Biblioteca de Catalunha e do Ateneu Barcelonês. O centro oferecia aulas de Direito Civil Catalão, História da Catalunha, Economia Social, Política Fazendária, Literatura Catalã, Direito Público Catalão, História da Arte Catalã, Geologia Aplicada a Catalunha, Técnica e Análise Química, Agricultura, Pedagogia Nacional, Estudos Portugueses, Filologia Românica, Filosofia, Gramática Comparada de Latim e Catalão, História Musical e Étnica da Canção Popular, Lógica e Metodologia da Ciência e Geografia. Matérias oferecidas por professores universitários titulados, como Pompeu Fabra, Eugeni d'Ors, Manuel de Montoliu e o arquiteto Josep Puig i Cadafalch.

Finalmente, no âmbito exclusivamente cultural, cabe citar três instituições, o *Cercle Artístic de Sant Lluç* (Fontbona, 1993), o *Cercle del Liceu* e a *Associació Wagneriana de Barcelona*. O *Cercle Artístic de Sant Lluç* foi uma associação artística de confissão católica e orientação conservadora e anti-moderna (Jardí, 1993, p. 15-19), cujas bases ideológicas foram dadas pelo bispo Josep Torras i Bages. Fundada em 1893, contava em seus quadros com figuras como o Arquiteto Enric Sagnier. Nasceu como reação a atitudes excessivamente vanguardistas e tidas como não católicas de artistas do modernismo.

O *Cercle del Liceu* (Fontbona, 1991), por sua vez, é um clube privado fundado em 1847, que comparte instalações com o Teatro do Liceu e, grosso modo, reúne abonados do Teatro e personagens que giram entorno dele. Ainda que relacionado ao Teatro do Liceu, é uma entidade completamente independente, que reunia membros da Burguesia Catalã afins aos temas musicais e à Ópera.

Outra das associações ligadas ao mundo da música que merecem destaque no *Fi-de-Segle* catalão é a *Associació Wagneriana de Barcelona*. Primeira e principal associação Wagneriana de Barcelona. Fundada de fato no final do ano de 1901 (Matabosh, 2004) foi uma das primeiras do mundo e tinha por objetivo (Aviñoa, 1985), entre outros, o estudo das obras de Wagner, sua tradução ao catalão e a propagação das suas ideias (Vilaregut, 1901), com o qual é claro o seu papel de vetor das ideias sobre Obra de Arte Total no Ambiente catalão.

#### **4.3 O Papel do *Ateneu Barcelonès***

A eleição do *Ateneu Barcelonès* como âmbito de estudo nessa tese se deve à sua transcendência no tocante aos fenômenos de resgate de identidade na Catalunha (Casassas, 2006, p. 13). O ano de sua fundação, ainda como *Ateneu Catalão - 1860* - coincide com o período de ascensão de uma ideologia que culminará com a hegemonia do catalanismo mais conservador da *Lliga Regionalista* na virada do século XIX para o XX<sup>92</sup>. Por outro lado, a presença de um arquivo histórico e de uma historiografia geral da instituição bem organizados e desenvolvidos facilitam o trabalho

---

<sup>92</sup> "El primer ateneum l'Ateneu Català, és fill d'aquesta complexa situació en la qual està prenent forma la Catalunya contemporània. Certament, s'hi reuneix una part d'aquell món burgès local que està dibuixant la seva primera evolució mesocràtica, tal i com hem vist que ens pintava Yxart. Però és molt més que això; a l'Ateneu s'aplega el bo i millor de la vida econòmica al costat de la intel·lectualitat i d'aquella "meritocràcia" de les professions dites liberals que s'està corporativitzant en funció de les necessitats d'aquesta societat definitivament moderna. La significació dels individus que componen la massa social, els estatuts, els discursos fundacionals i l'activitat que es desenvolupa des del primer moment a l'Ateneu Català ens indiquen que aquesta reunió de les elits urbanes ess vol posar de forma expressa al servei de les necessitats més modernes de la ciutat." (Casassas, 2006, p. 18-19)

de identificar fontes primárias originais inerentes ao âmbito específico da pesquisa, a arquitetura no período *Fi-de-Segle*.

Els primers apunts d'una història apareixen de fe forma anònima el 1889, amb el títol de *Ateneu Barceloés. Bosquejo histórico de los actos realizados por esta entidad desde su fundación*. Pensem que els podem atribuir a l'historiador i polític Josep Coroleu i Inglada, que els va escriure l'any anterior, quan era president de l'entitat i com una memòria per presentar als organitzador de l'Exposició Universal.

D'aquestes anys ens cal citar també dos Textos més, tots dos mecanografiats i sense data de publicació, i per això poc coneguts. El primer és una tesina presentada en París l'octubre del 1972 per Mercedes Carrión amb el títol *Historia del Ateneu Barcelonès (1872-1936)*. El segon, de més interès i amb un ric anecdotari carregat de significació, de fet són les memòries d'un dels grans bibliotecaris dels quals ha gaudit la casa: *Geroni Guillén Peña. Seixanta anys de servei a l'Ateneu Barcelonès (1925-1985)*. (Casassas, 2006, p. 22-23)

Cabe sublinhar que o Ateneu, mais que uma entidade subjugada às intenções catalanistas, pode ser considerado, como o *Orfeu Català*, o *Sardanisme* e o *Centre Excursionista*, um centro de difusão dessas ideias. Mas não apenas isso, como se verá mais adiante nas *actas* inaugurais dos cursos, há um período importante de incertezas sobre a orientação ideológica da instituição antes da chegada da hegemonia do pensamento catalanista.

#### 4.3.1 O *Ateneo Catalán/Barcelonès* em seus primeiros anos

Os antecedentes mais primitivos do Ateneu Catalão são o Cassino Barcelonês e o Círculo Mercantil Barcelonês. Enquanto o primeiro era um centro de ócio masculino, o segundo funcionava como centro de negócios e contatos. Ambos se fundem em 1869 dando origem ao Ateneu Catalão (Casassas, 2006, p. 41-44), antecedente direto do Ateneu Barcelonês.

O recém-surgido Ateneu Catalão contava entre seus sócios com Arquitetos como Elies Rogent e Antoni Rovira i Trias, já na comissão fundadora, e do Cassino Barcelonês, como sócio visitante, está Franz Listz, futuro sogro de Richard Wagner. Elies Rogent, aliás, é o responsável por criar as 7 sessões temáticas iniciais da instituição, entre elas as de Literatura e Belas Artes. Entre os sócios que se vão integrando posteriormente, cabe destacar para o interesse dessa investigação: o engenheiro Ildelfons Cerdà, em 1861; Eusebi Güell i Bacigalupi, mecenas de Gaudí e ligado ao catalanismo político, em 1867; Valentí Almirall, político catalanista, e o arquiteto Pere Falqués i Urpí, ambos em 1875; o arquiteto Lluís Domènech i Montaner e o poeta catalanista Jacint Verdaguer, em 1877; os arquitetos Antoni Gaudí e Melcior

de Palau i Simon, em 1878; e finalmente, em 1884, ingressam o arquiteto Josep Puig i Cadafalch e o político catalanista Enric Prat de la Riba. Igualmente, não se pode esquecer a colaboração do federalista Victor Balaguer, ainda que em virtude de sua atividade política estivesse por longas temporadas em Madrid (Casassas, 2006, p. 63-71).

O discurso inaugural da nova instituição aponta o caminho que tomará as discussões no Ateneu até a hegemonia do grupo catalanista. Da questão da luta de classes se passa à questão da luta entre nações - ao final ambos os temas estão relacionados ao Idealismo alemão, como deixou claro Popper. Nesse momento ainda se vê a questão catalã de forma moderada, combinando as identidades catalana e espanhola. É interessante notar que os estatutos internos nesse momento proibiam expressamente o trato de questões políticas e religiosas na instituição (Casassas, 2006, p. 45-47). Como se verá essa proibição será revogada em uma reforma posterior do estatuto, uma vez que a emergência delas - sobretudo o tema político - tenciona essa proibição até o desgaste.

Sobre o tema da arquitetura, é interessante notar como nesse primeiro momento a questão da arquitetura nacional é menos importante que soluções práticas a problemas surgidos com a modernidade, como mostra o primeiro dos concursos anuais propostos. Trata-se de um concurso de arquitetura para uma residência que integrasse socialmente a classe obreira (Casassas, 2006, p. 48). Um tema surpreendentemente moderno se levar-se em conta que se trata dos anos 60 do século XIX. Além do mais, o fato de que no primeiro dos concursos realizados pelo Ateneu a temática arquitetônica mostra a relevância que essa disciplina cobrará ao longo dos anos na instituição. Como se verá, esses concursos anuais são uma constante que, assim como os discursos de abertura de curso, funcionam como termômetros das preocupações internas da instituição.

Paralelamente aos concursos e discursos, também se pode identificar nas iniciativas cívicas<sup>93</sup> da instituição pistas de sua orientação. Por exemplo, o apoio aos *Jocs Florals*, e seu resgate das letras catalãs, mostra clara orientação catalanista - ainda que nesse momento, como se viu, essa orientação não signifique ser anti-espanholista (Casassas, 2006, p. 50). E o financiamento do *Ictineo*, primeiro submersível catalão, mostra a orientação cientificista e positivista da instituição nesses primeiros anos.

No discurso de D. Ramon Auglasell, em 1860, estão presentes vários elementos que com o tempo ganharão mais corpo na visão institucional do *Ateneo*, como pode ser o

---

<sup>93</sup> "A més a més dels estudis i conferències, l'ateneu va afavorir empreses cíviques i projectes de desenvolupament, alguns d'un clar sentit patriòtic, com la construcció de l'*Ictineo* de Monturiol, els Jocs Florals o les societats de cant coral. ... Gràcies a la iniciativa de socis com Joaquim Rubió i Ors, l'Ateneu va afavorir el certamen poètic des Jocs Florals, però no tots els socis hi estaven d'acord. Les postures, prou enfrontades, es radicalizaren encara més a partir del 1865." (Casassas, 2006, p. 48-49)



caso da crítica a decadência espanhola - que nesse momento ainda era vista como a nação a que pertencia a Catalunha (Ateneo Catalán, 1860, p. 14) -, ou da crítica ética à modernidade industrial, nos moldes da crítica ruskiniana - ou seja uma crítica à especialização<sup>94</sup>. Essa crítica não é só ética ou social, como claramente tange à estética e ao mundo artístico.

Los artistas se resienten igualmente del estado en que nos hallamos todos. Los conocimientos exclusivos en cada una de las Bellas Artes constituyen su pequeño mundo, y una vida de repulsión y aislamiento son su pobre patrimonio. No parece sino que el corazón de los artistas vibre con una sola cuerda: que no pueda haber para el pintor más arte que el de los colores, ni para el músico más que el de los sonidos, ó que no sea común el centro donde ellos, y el escultor y el arquitecto, buscan sus conocimientos y beben sus inspiraciones. Y sin embargo ¿acaso el lienzo, el aire, el mármol y granito no hablan el mismo lenguaje? ¿Los artistas todos no traducen, en variadas formas, iguales sentimientos? ¡Oh! sí; á todos lo bello, lo grande, lo sublime inspira y atrae; mas á pesar de esto viven en constante alejamiento, como si no fueran sacerdotes de un mismo culto, é hijos de una misma madre. (Ateneo Catalán, 1860, p. 21-22)

É interessante como nesse primeiro discurso à crítica a especialização já trata expressamente do isolamento do artista, e das artes, em relação à sociedade<sup>95</sup>. O espírito da época - possivelmente produto do Idealismo Alemão -, que critica a visão estanque da sociedade, é presente todo o tempo no discurso inaugural da associação<sup>96</sup>. Representa uma crítica à decadência da ideia de totalidade, já presente na ata fundacional, e uma defesa da associação, para justificar sua fundação.

En efecto, para propagar las doctrinas morales, para enseñar la ciencia y el arte, para enseñar la ciencia y el arte, para estudiar, discutir y convencernos, para comunicarnos los sentimientos y las ideas, para oírnos, conocernos, sufrirmos

---

<sup>94</sup> "Por su iniciativa prestó Cataluña sus leyes al mundo, por su influencia se crearon en la capital del Principado las primeras escuelas industriales de España, y la casa Lonja al levantarse suntuosa, como uno d los primeros monumentos de Barcelona, va diciendo á generaciones que el comercio ha sido una de las mas poderosas y quizás la mas unida de las clases.

Aquella antigua representación empero, no es ya sombra de lo que ha sido" (Ateneu Catalán, 1860, p. 19)

<sup>95</sup> "Con respeto a las demás clases de la sociedad se halla el artista todavía en mas completo aislamiento: como no conoce mas que el arte no puede estar en comunicación con quien no le hable de sus purísimas fruiciones y de sus sublimes encantos: los profanos ni siquiera sospechan su existencia, y llegan muchos hasta el extremo de confundir al artista con el artesano. De aquí en algunos la carencia de inspiraciones grandes, la pobreza de ideas, la mezquindad de sentimientos, la infecundidad del genio que, quizás con robustas alas, ha de revolotear encerrado en reducido y miserable espacio. De aquí en los no artistas la completa ausencia de gusto, la avaricia por las obras de arte, la poca cultura del sentimiento, el materialismo de los placeres, del lujo y de la elegancia. De aquí por último la industria rastreadamente utilitaria, las formas de los productos mal estudiadas; y reñida á menudo, ó completamente divorciadas, la belleza y la utilidad que debieran vivir en consorcio permanente y en común y estrecho lazo." (Ateneu Catalán, 1860, p. 22)

<sup>96</sup> "Esta es, Señores, la triste verdad: así vemos á todas las clases, cuando las miramos separadamente, girando en reducida órbita, vegetando en un estrecho círculo que no les permite un cumplido desenvolvimiento, y sintiendo el vacío en que ha ido dejándolas el transcurso de los tiempos.

Si después de esto fijamos la atención sobre el conjunto, observaremos que se reflejan en el todo los mismos vicios que en cada una de las partes hemos encontrado: del aislamiento de las profesiones nacieron las falsas ideas contra las personas dedicadas á los estudios puramente especulativos de que quedan todavía algunas reminiscencias: del antagonismo de las clases se pasó al antagonismo de las poblaciones." (Ateneu Catalán, 1860, p. 22-23)

recíprocamente y llegar á amarnos individuos y clases, pueblos y provincias, basta ponernos en contacto, y animados de buenos deseos unirnos, asociarnos. (Ateneo Catalán, 1860, p. 25)

Sobre as sessões do Ateneu, nesse momento existe um claro viés utilitário (Discurso de D. Ramon Auglasell in Ateneo Catalán, 1860, p. 28), mas também uma intenção artística na sessão de Belas Artes.

si la sección de Bellas artes excogitara el modo mas eficaz de difundir el gusto, de hacerlo penetrar en los talleres y en las fábricas, y de producir por este medio, bajo un punto de vista artístico, una verdadera transformación en nuestros artefactos. (Ateneo Catalán, 1860, p. 29)

No discurso inaugural de 15 de novembro de 1861, feito pelo presidente D. Pablo Milá y Fontanals, se pode ver o apoio institucional a iniciativas de resgate à uma cultura local, como os *Jocs Florals*. E a arquitetura é destacada nas atividades ateneísticas, já em suas origens. Há de se esclarecer que nesse momento se trata a arquitetura em sua totalidade, incluindo as artes aplicadas que gravitam ao seu redor. Nesse mesmo discurso vem à luz o primeiro dos concursos levados a cabo pela instituição, justamente referente à disciplina arquitetônica. Contudo a abordagem desse concurso pouco tem a ver com a abordagem que se verá adiante na arquitetura *Fi de Segle*. Muito mais que uma visão da arquitetura como elemento de resgate de valores estéticos e culturais nacionais, ou de afirmação de um caráter nacional, a arquitetura é vista aqui como um elemento utilitário, que pode resolver problemas práticos, como a habitação da classe operária. É uma visão racionalista e utilitária da arquitetura, uma pista da orientação geral da instituição nesses anos iniciais. Esse concurso será melhor analisado no capítulo 5.

Ha ofrecido además una medalla de oro al autor del mejor proyecto arquitectónico para una casa de familia proletaria y otra medalla al que escriba la mejor memoria en que se proponga los medios mas realizables de costear la construcción de dicha casa. (Ateneo Catalán, 1861, p. 8)

Já a partir desse ano, ao lado do discurso inaugural, o protocolo pede que o secretário da instituição durante o curso anterior ou um seu substituto façam um repasso das atividades da instituição durante o ano anterior. Esse repasse funciona como elemento chave para poder se guiar nas principais atividades da instituição e buscar fontes primárias sobre as atividades levadas a cabo nos setores de maior interesse a essa pesquisa, a saber: a arquitetura e as artes em primeiro lugar, e os discursos nacionais de forma secundária.

Durante esse ano esse repasse é feito pelo Vice-Secretário D. Eduardo Gibert y Riera. Nele, já pode ver-se o interesse em apoiar a construção e manutenção de

monumentos que comemorem os valores nacionais ao mesmo tempo em que se busca solucionar questões de ordem prática, como a habitação no Eixample. Exemplos da primeira preocupação estão na busca de meios para reedificar a fachada da Catedral de Barcelona ou de fundos para o restauro do Monastério de Ripoll ou ainda de meios para promover o “bom gosto artístico”, já a segunda, mais racionalista, é exemplificada pela busca de meios - sejam técnicos ou morfológicos - para gerar uma arquitetura adequada às novas necessidades (Ateneo Catalán, 1861, p. 15-16).

La Sección de Bellas Artes discutió...la fundación de una asociación para erigir en las poblaciones de Cataluña monumentos dedicados á la conmemoración de hechos gloriosos ó en honra de los hombres eminentes; y hasta se ocupó del estudio de los mejores medios para realizar los deseos, manifestados por várias personas, de poder vivir reunidos en alguno de los barrios de la nueva Barcelona en edificios bellos y cómodos, cuya adquisición estuviese al alcance de todas las fortunas en un período mas ó menos largo. Celosa é infatigable esta Sección, ora propone se excogiten medios para reedificar la fachada de la Catedral de esta ciudad. (Ateneo Catalán, 1861, p. 15)



Fig. 36 Monastério de Ripoll.

Fonte: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Ripoll-fanatisme-laic-1835-4.jpg>>

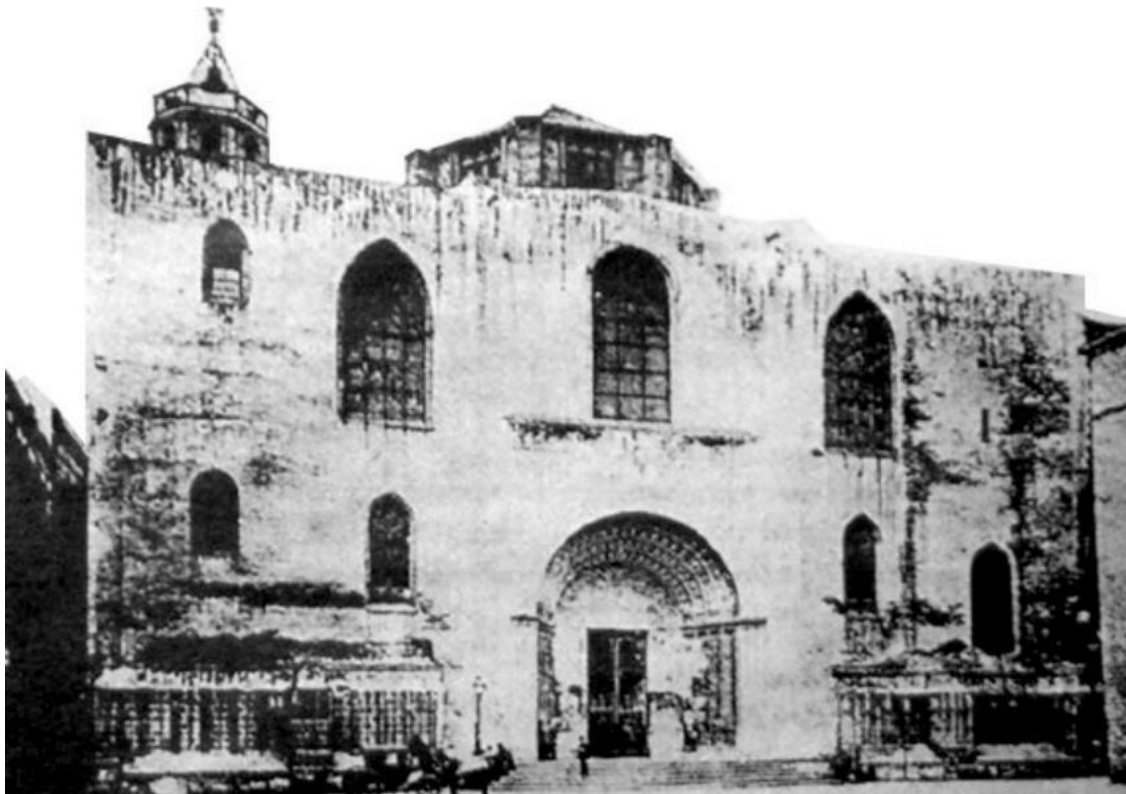


Fig. 37 Catedral de Barcelona.

Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Barcelona\\_Cathedral\\_1880s.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Barcelona_Cathedral_1880s.jpg)>

Essa inclinação positivista de meados do século XIX é mostrada pela tendência a financiar estudos históricos que sigam essas orientações francófilas no âmbito dos *Jocs Florals*. Entre os anos de 1862 e 1864, o direito civil e questões relativas ao livre mercado ganham importância dentro das discussões levadas a cabo no Ateneu. E dentro desse espírito positivista em 1867 se chega a pedir relatórios aos sócios que vão visitar a exposição universal de Paris (Casassas, 2006, p. 51- 52).

Na ata da sessão pública do ano de 1862 se concedeu os prêmios - oferecidos no ano anterior - relativos ao melhor plano arquitetônico para a casa operária e os memoriais econômicos para facilitar a construção e aquisição das mesmas pela classe operária. Além de se inaugurar as cátedras e sessões correspondentes ao ano de 1863. Na ausência do presidente do Ateneu, o Secretario general D. Eduardo Gibert y Riera leu um discurso em seu nome.

O apoio aos *Jocs Florals* segue sendo importante a ponto de merecer destaque nesse discurso e um prêmio especial é oferecido ao autor da melhor narrativa verdadeira ou ficcional sobre a história da Catalunha. As sessões dominicais seguiram oferecendo especial atenção à disseminação da arquitetura e da estética. E a sessão de Belas Artes discutiu sobre como estender o bom gosto artístico e se preocupou com questões relativas à transformação da arquitetura em uma profissão liberal. A defesa da meritocracia na concessão de encargos arquitetônicos também concerne às preocupações da sessão (Ateneo Catalán, 1862, p. 10-12).

finalmente se debían adoptarse de un modo absoluto los concursos públicos para obtener grandes obras de ... arquitectura. (Ateneo Catalán, 1862, p. 13)

Nesse discurso de abertura de curso se aclara sobre a visão institucional de que o Ateneu tem funções sociais claras, e não constitui uma academia afastada da sociedade, portanto, essa é a orientação seguida nesse momento na priorização de títulos para a biblioteca<sup>97</sup>. Isso explica o porquê da análise do catálogo nesse período mostrar uma clara inclinação prática e positivista em detrimento de um certo romantismo que guiará a eleição do acervo bibliográfico da instituição no *Fi de Segle*.

Também aparece nesse discurso um descontentamento epidérmico com o trato recebido pelo catalão e sua forma de vida, desde o Estado e a sociedade espanhóis<sup>98</sup>. Mostrando o início das preocupações que vão marcar a instituição na virada do século.

Finalmente, se encerra essa abertura de curso com a leitura do resultado do concurso da Residência Operária cujo projeto arquitetônico ganhador foi o denominado *La disposicion de la vivienda del obrero puede contribuir á su moralizacion*, mostrando uma clara visão positivista e higienista do tema. Quanto à memória econômica, não houve nenhuma que, no parecer da comissão julgadora, fosse merecedora do prêmio.

Depois de um período de ausência de atividades pertinentes ao interesse dessa pesquisa, a *acta* de 1867 mostra que as atividades do ano de 1866 voltam a despertar a atenção relativa ao tema investigado. Segundo o repasse feito pelo Secretário Geral, nesse ano se realiza a primeira catalogação geral do acervo da biblioteca (Ateneo Catalán, 1867, p. 10). O repasse sobre as atividades da Sessão de Literatura aponta o interesse, ainda dividido em igual medida nesse momento, entre a literatura Castelhana e a Catalã (Ateneo Catalán, 1867, p. 18). Já quanto às atividades ligadas às belas artes, uma exposição de um quadro renascentista e uma conferência dando a conhecer conceitos básicos de arquitetura mereceram atenção no repasse.

El bellísimo cuadro del moderno Frá Angélico dió pié para que se demostrará en él prácticamente la aplicación de las reglas estéticas sin mengua de la espontaneidad del sentimiento pictórico ni de la sencillez y embeleso de una composición á todas luces admirable; con várias consideraciones oportunísimas sobre la distribución de las habitaciones y la

---

<sup>97</sup> “No constituimos una universidad ni una academia. No están confiadas á nuestro cuidados las tradiciones del arte y de la ciencia. Toda nuestra misión científica se reduce al modesto trabajo de aplicación, de asimilación, de propagación. Por esto al constituirnos(a biblioteca) no se dió la preferencia al libro, sino al periódico diario y á la revista.” (Ateneu Catalán, 1862, p. 15)

<sup>98</sup> “Reputándonos tal vez egoístas y descorteses, se nos llamaba ásperos y huraños, y hasta la lengua de Ausias March y de Mosen Corella corrió nuestra fortuna, y sigue siendo víctima de tan equivocado juicio.” (Ateneu Catalán, 1862, p. 17)

intima relacion que la misma guarda con la bondad y belleza del edificio, un jóven arquitecto presentó el fruto de sus estudios y experiencia sazonado con el calor del talento y del buen gusto mas celebrables. (Ateneo Catalán, 1867, p. 18-19)

Finalmente, quanto ao discurso do presidente Manuel Duran y Bas, cabe mostrar um traço do que seria o conceito idealista de espírito de época despontando, ainda que cercado de um discurso positivista sobre a melhora da condição social pelas vias técnicas (Ateneo Catalán, 1867, p. 54). Esse primeiro momento mais positivista da instituição começa a ser superado em 1868, quando, em virtude das condições políticas espanholas mais democráticas, um dos vogais de direção pede a revogação do artigo da constituição interna que proíbe a discussão de temas políticos e religiosos, revogação essa que efetivamente se leva a cabo. Contudo, outra vez em virtude do estado político no país, as discussões políticas se mantêm relativamente moderadas. Por outro lado, no tocante às discussões científicas e acadêmicas, se mantêm a bom nível a vitalidade do Ateneu (Casassas, 2006, p.54-55). Dentro dos poucos eventos com algum tipo de transfundo político nesse anos, cabe destacar o próprio discurso de Duran (Casassas, 2006, p. 81), que se tornará referência ideológica importante para o catalanismo conservador da segunda metade do século XIX.

Na *acta* do ano 1869, o discurso presidencial desperta pouco interesse, contudo a resenha das atividades do ano anterior é uma boa mostra das atividades levadas a cabo e de como elas são pertinentes ao estudado aqui. As agitações políticas no país representaram evidente preocupação para as atividades desse ano<sup>99</sup>, o que levou a um ano especialmente austero desde o ponto de vista material.

De ahí, Señores, la necesidad de adoptar la línea de conducta que desde un principio se impuso la Junta directiva, y ha seguido durante todo el año como sistema del cual no debía separarse; una escrupulosa y estudiada nimiedad en los gastos, para que dentro de la mas estricta economía no faltaren al Ateneo los medios materiales con que sostiene su vida en el interior y su fama en el exterior; y la realización de todos aquellos actos, que, sin gravar su presupuesto, contribuyeran eficazmente á uno y otro objeto, al aumento del número de socios, y á que el balance moral que se nos presenta todos los años en esta época, no desmereciera del que se os había presentado en los anteriores. (Ateneo Catalán, 1867, p. 9)

No que tange à arquitetura, a anterior ideia de se levar a cabo sistematicamente lições sobre diferentes matérias relativas à disciplina foi relevada, uma vez que os

---

<sup>99</sup> "Difícil en extremo era á no dudar nuestra posición al empezar el año. Profundamente afectado el país por una revolución trascendental; agitadas las pasiones políticas por la proximidad de la elección de Cortes Constituyentes, ensayando por primera vez en España el llamamiento á las urnas de todos los ciudadanos mayores de edad; depreciada la fortuna pública, y mermadas las particulares por la paralización desde largo tiempo determinada en la industria y comercio, y por los fundados temores de graves alteraciones en el orden público; era de temer que se inauguraba un período fatal para la vida del Ateneo." (Ateneu Catalán, 1869, p. 8)

sócios arquitetos consideraram que a recém-aberta Escola de Arquitetura tornava a ideia irrelevante. A resenha mostra igualmente como a importância dada à história catalã, pela via da premiação oferecida no âmbito dos *Jocs Florals*, segue crescendo (Ateneo Catalán, 1869, p. 8).

Por último, los Sres. Arquitectos estimaron que había perdido su oportunidad la idea de dar lecciones de varias materias de su profesión, en vista del planteamiento entonces próximo y hoy en día convertido en hecho, de la enseñanza pública de la misma en esta ciudad en una escuela creada por la Excm. Diputación Provincial. (Ateneo Catalán, 1869, p. 15)

Terminada a resenha, se lê o resultado do concurso do ano anterior: *¿Cuáles son las causas que han impedido el desarrollo y motivado la decadencia de la industria en España y qué medios deberían adoptarse para fomentarla?* (Ateneo Catalán, 1869, p. 28). Este *certamen* ganhou D. Antonio Bech y Pujol com a *Memoria sobre las causas que han impedido el desarrollo y han motivado la decadencia de la industria en españa, y medios que deberian adoptarse para fomentarla*. E a Junta Diretiva aponta qual seria o tema do concurso do ano seguinte: *Estudio documentado y crítico de un período de la historia de Cataluña* (Ateneo Catalán, 1869, P. 35).

Nesse artigo de Bech y Pujol (1879), a unidade começa sendo vista como positiva, um retorno a um momento prévio a subdivisão medieval do Estado espanhol. Lembrar que isso era já o ano de 1869, portanto o catalanismo de tendências não federativas parece ser posterior<sup>100</sup>. Nesse primeiro momento o texto trata de Espanha do período medieval, dos mouros e dos descobrimentos, e só então passa a Catalunha.

Essa Catalunha é claramente mais burguesa e manufatureira, na visão do autor<sup>101</sup>, ainda que ele assuma a presença de uma indústria decadente no restante da península, não só a têxtil catalã<sup>102</sup>. Para ele a primeira causa da ruína, a política equivocada de exploração por parte do Estado, é agravada pela participação em guerras desastrosas que a princípio não diziam respeito à Espanha<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> “Al finalizar el siglo XV había España conseguido dos grandes ventajas: expulsando a los moros de su territorio, terminando la gigantesca lucha de ocho siglos de reconquista; y completado su union, fundiendo definitivamente en una sola y grande monarquía los estados diversos en que había venido subdividiéndose.” (Bech y Pujol, 1879, p. 52)

<sup>101</sup> “Ya en el siglo XII comenzaron á brillar y á arraigarse en Cataluña el comercio, la navegación y la industria.” (Bech y Pujol, 1879, p. 52)

<sup>102</sup> “No es pues extraño que á últimos del siglo XVII hubiesen desaparecido de las ciudades de Castilla las numerosas fábricas de jabón, cristal y vidrio; de Andalucía las de azúcar; reduciéndose el número de telares de seda á unos cuatrocientos y haciéndose imposible elaborar el lino, el cañamo, el algodón, el pelo de camello y cabra.” (Bech y Pujol, 1879, p. 76)

<sup>103</sup> “La causa segunda señalada como otra de las especiales que contribuyeron, em primer termino, á impedir el desarrollo y motivar la decadencia de nuestra industria, es la política guerrera importada á consecuencia de la union y en un sólo monarca de las monarcas de España y del Imperio de Alemania; y después á causa del advenimiento al trono de España, de los príncipes de la casa de Bourbon.” (Bech y Pujol, 1879, p. 80)

El frenesí por las minas, descuidando la explotación de la feracidad del suelo americano y la ampliación de sus ricas producciones naturales; la crecida emigración que gradualmente fue promoviendo á medida que la población era aquí más necesaria; la falta de adopción de medios propios para ir atendiendo las crecientes demandas de las colonias, al objeto de que el comercio directo con ellas no saliera de la posesión exclusiva de los negociantes españoles, sin dar lugar al extenso contrabando que la escasez calculada y el desenfreno de la codicia promovieron; el alza de los salarios ocasionados por el estancamiento del oro y la plata importados, que produjo como consecuencia el aumento del costo de la mano de obra, que encareciendo el precio de los objetos de arte y manufacturas, dio origen á una competencia por parte de los productores extranjeros que no solo por grados arrebató a los nacionales el mercado de las colonias, sino que estableciéndose dentro del interior de la metrópoli arruinó su propia industria, imposibilitándose el consumo de sus efectos; el estancamiento en un solo puerto del importante trafico con America, que acarreo graves prejuicios sobre todos los géneros de producción; los tributos exagerados que lo limitaban, favoreciendo el comercio ilícito; el impuesto que el mercado de america dio a las industrias extranjeras que se desarrollaron y perfeccionaron a medida que las nacionales se paralizaban y caían; los elementos que ocasionalmente suministro a la política guerrera de los monarcas de la casa de Austria el tesoro de Indias y su influencia en el descuido, y decaimiento de la actividad general; todo contribuyó á que el dón magnífico que la Providencia hiciera á España y que al parecer debía labrar su felicidad y consolidar su pujanza, fora parte para por medio de los errores y desaciertos, conducirla á la despoblación, á la miseria y á ruina. (Bech y Pujol, 1879, P. 79)

Aragon era visto pelo autor como reino independente sob o reinado do mesmo monarca de Castilla. Não um reino unificado com Castilla<sup>104</sup>. E é a partir do reinado de Felipe IV que se começa a falar da separação entre as cortes de Aragão, Valência e Catalunha<sup>105</sup>. Lembrado que esse texto trata quase que exclusivamente do desenrolar da decadência espanhola durante a dinastia da casa dos Áustrias, Bech y Pujol aponta que a mesma família real que abraça o progresso a princípio, é a causadora da decadência do Estado mais tarde<sup>106</sup>. E que nesse momento de decadência seguem usufruindo de relativa prosperidade apenas algumas poucas regiões, entre elas Catalunha<sup>107</sup>, graças a sua constituição especial.

Na abertura do curso 1870-1871 não há um discurso relevante aos interesses dessa pesquisa, contudo uma citação a Goethe lida pelo secretário mostra o afastamento

---

<sup>104</sup> “Era Cárlos V de Alemania, primero de España, heredero por su padre y abuelos de los Estados de la Casa de Austria y de Borgoña; por su madre de la Corona de España, que comprendía los reinos de Castilla, Aragon y Navarra, de Nápoles y Sicilia; y las posesiones en África y America.

Su rivalidad con Francisco I de Francia, su competidor en la pretensión de imperio de Alemania, hizo olvidar las promesas del tratado de Nóyon, en 1516; y los españoles pudieron á no tardar, comprender, que su sangre y sus tesoros no dejarían luego de verterse y gastarse en guerras y luchas de ningún interés directos para su patria.” (Bech y Pujol, 1879, p 80)

<sup>105</sup> “La altivez del valido Olivares al reclamar continuas exacciones y subsidios en dinero y hombre á las Córtez de Castilla, de Aragon, de Valencia y Cataluña.” (Bech y Pujol, 1879, p. 86)

<sup>106</sup> “El periodo de la dinastía austríaca que abrazo el momentáneo desarrollo de las artes, de la industria y del comercio que halló florecientes en su principio, abraza también su decadencia, su desaparición casi completa en su final.” (Bech y Pujol, 1879, P.89)

<sup>107</sup> “Solo merced á su constitución especial, gozaban cierta prosperidad relativa, en medio a ese derrumbamiento de la monarquía, Cataluña, Aragon, Navarra, Valencia y algún otro territorio, donde con mas fuerza se conservaba el espíritu de las instituciones antiguas.” (Bech y Pujol, 1879, p. 90)



das tendências mais positivistas e uma aproximação ao idealismo alemão, na orientação intelectual dos sócios mais cultos (Ateneo Catalán, 1870, p. 18). Algumas atividades relacionadas à arquitetura mostram que o nacionalismo romântico catalanista ainda não havia dominado a instituição, ao menos desde o ponto de vista da arquitetura, já que os temas das mais chamativas conferências arquitetônicas desse período foram justamente o Escorial, a Alhambra de Granada e Toledo.

Tres señores socios, arquitectos todos, dieron agradable amenidad á una serie de veladas en que con notable maestría supieron deleitar instruyendo.

En una de ellas el Sr. Artigas nos hizo seguir paso á paso el grandioso templo y las severas estancias del Escorial, haciéndonos admirar los detalles de esa obra majestosa del inmortal Herrera, cuyos muros parecen guardar impresa toda severidad, la arrogancia y la aspiración de Felipe II.

El Sr. Fosas nos fue mostrando las bellezas que encierra la Alhambra de Granada, una de las joyas de la arquitectura árabe que hubieron abandonarnos los Sarracenos en pago de su osadía, y sus paredes de filigrana, sus caprichosos artesonados, sus elípticas arcadas, los ingeniosos relieves de variados matices, todo en fin, conjunto y detalles sirvió de tema al Sr. Fosas para que pudiese estimar ne todo su valor aquel monumento tan envidiado de los extranjeros.

El Sr. Serrallach nos transportó á la imperial Toledo, haciendo resaltar la grandiosidad de su catedral, cuyas góticas naves semejan una manifestación perenne de la grandeza que en otro tiempo alcanzó España y de la fé de nuestros mayores, y así nos hizo fijar la atención y el sentimiento del arte que presidieron al talado de su magnífico transparente.

Una perfectamente ordenada colección de grabados, fotografías y dibujos, completó cada una de aquellas notables sesiones. (Ateneo Catalán, 1870, p. 15)

Nesses anos a atividade ateneística permanece bastante morna, e digno de destaque a fusão entre o Ateneu Catalão e o Círculo Mercantil em 1872 (Ateneo Catalán, 1870, p. 56), assim como o primeiro confronto sobre o uso da língua catalã, em virtude de uma comunicação interna feita nesse idioma. Em 1879 uma subscrição para a construção de um monumento a destacado industrial mostra como o projeto político para fortalecer símbolos locais vai ganhando força. O retorno à zona de conforto se dá com a volta de Alfons XII ao trono, que permite um respiro ao pensamento conservador presente no Ateneu. Durante esses anos chega a presidência da instituição Francesc Lopés Fabra, militar ilustrado, comissário espanhol na Exposição Universal de Filadelfia e futuro presidente do jurado da Exposição de Barcelona em 1888 (Casassas, 2006, p.86).

Ao longo das duas décadas entre 1870 e 1880 as discussões de fundo positivista, cientificista e historicista vão dando lugar primeiro a preocupações sobre o avanço de pensamentos mais socialmente comprometidos e logo caminham para discussões sobre critérios de coesão social da sociedade catalã.

Si s'analitza la seqüència temàtica d'aquests discursos presidencials durant l'etapa 1872-1882/1883, es pot comprovar que es va repetint tres temes bàsics que fonamenten la dialèctica dels sectors predominants a l'Ateneu amb la vida catalana del seu moment.

En primer lloc, sobresurt la preocupació de fons pel moment històric que estan vivint. Això posa de manifest, per una banda, la percepció que tenen

que la radicalizació social és producte del ràpid avenç de les ideologies esquerranes ...; mentre que, per l'altra, mostra de quina manera amplis sectors socials segueixen apostant pel manteniment de les directrius politicosocials més conservadors i tradicionalistes. En segon lloc, i en un intent de reafirmar els criteris de cohesió social que definien l'entitat des del 1860, veurem com se seguirà apostant clarament per la imparcialitat política al si de l'Ateneu. (Casassas, 2006, p. 135)

De fato, entre 1885 e 1886 essa situação chega a termo com a mobilização em torno ao Memorial de Greuges, coordenado por Valentí Almirall para pedir melhores condições econômicas, legais e políticas para Catalunha à Alfons XII, e criar as bases de um federalismo (Casassas, 2006, p. 110).

A *acta* de 1873 mostra a ascendência das preocupações romântico-idealistas sobre o que é nacionalidade, com as comunicações de D. Ricardo Ventosa<sup>108</sup> ou a conferência sobre o Caráter do Povo Grego<sup>109</sup>. De fato, a própria arquitetura grega, dessa vez não mais através de uma abordagem historicista, mas sim de aplicação à arquitetura contemporânea, é tema destacado de conferência durante esse curso<sup>110</sup>.

Sobre a premiação do curso anterior, com o tema *Memoria en que se estudiara y determinarán la esencia y el carácter del arte contemporáneo, considerado bajo el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las artes plásticas, y de la representación de la bella forma en las artes suntuarias, y en los productos de la industria, de modo que los resultados que de semejante estudio se obtuvieran, fuesen de inmediata aplicación á los usos de la vida*, a comissão julgadora não encontrou nenhuma proposta digna de vitória, contudo a própria temática mostra uma aproximação às preocupações *Fin-de-Siècle* em Europa sobre o que seria uma arte total que permeia todos os aspectos da vida.

La junta experimento un verdadero pesar viéndose privada de adjudicar en este día el premio que tenía ofrecido a la “Memoria en que se estudiara y determinarán la esencia y el carácter del arte contemporáneo, considerado bajo el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las artes plásticas, y de la representación de la bella forma en las artes suntuarias, y en los productos de la industria, de modo que los resultados que de semejante estudio se obtuvieran, fuesen de inmediata aplicación á los usos de la vida.” Y no en, nó, que haya quedado desierto el concurso; más en opinion del Jurado, compuesto de personas por todo extremo competentes, ninguno de los trabajos presentados reúne en absoluto y aún relativamente, las condiciones indispensables para hacerlo merecedor de tan señalada distinción. (Ateneu Barcelonès, 1873, P. 20)

---

<sup>108</sup> “Disertando aquel sobre la ‘Existencia racional de las nacionalidades’(2)D. Ricardo Ventosa - 14 de Enero.” (Ateneu Barcelonès , 1873, p. 9)

<sup>109</sup> “Carácter general del pueblo griego, deduciéndolo de las condiciones del suelo en que se hallaba establecido, y las instituciones porque se regía” (Ateneu Barcelonès, 1873, p. 16)

<sup>110</sup> “La Arquitectura griega es para la moderna selecto motivo de meditación y de estudio.” (Ateneu Barcelonès, 1873, p. 17)

O discurso presidencial, de autoria de Melcior Ferrer comemora o primeiro ano de inauguração do Ateneu Barcelonès (Ateneu Barcelonès, 1873, p. 29), que substitui o Ateneo Catalão após fusão com o Círculo Mercantil, e que provavelmente pode ser reconhecido como um marco coincidente com a virada idealista do Ateneu. Quanto aos sistemas políticos, o discurso parece mostrar mais simpatia pelo sistema inglês que pelo alemão, e o modelo democrático burguês pós-revolucionário (Ateneu Barcelonès, 1873, p. 33).

Ayer, podemos decir, existía en el centro de esta región un poderoso imperio, levantado y sostenido por el voto de la inmensa mayoría de sus habitantes y cuya constitución política era su conjunto el producto de su indisputable talento. La mirada de todas las naciones estaba fija en la frente del hombre que ocupaba el trono de Francia para adivinar sus pensamientos, porque de su voluntad dependían la paz ó la guerra, la tranquilidad o la perturbación del mundo. ¡Quién había de creer que aún subsistente el imperio, Napoleon III habría de quedar arrinconado como mueble inútil y embarazoso, destituido de toda destituido de toda fuerza moral, y que su trono caería sin que un solo brazo se levantara para sostenerlo! Pues bien, Señores, os preguntaré ahora: si la victoria que alcanzaron los ejércitos alemanes la hubiese concedido la Providencia á sus enemigos, ¿pensáis por ventura que la corona de Guillermo hubiera vacilado sobre sus sienes? No por cierto: hoy la Prusia en su derrota estaría tan fuertemente ligada con su rey y con la institución monárquica, por los vínculos de una desgracia común, como lo está ahora por la gloria de los combates. Hé aquí la inmensa diferencia que existe entre las instituciones políticas asentadas sobre la organización social y las que no tienen otra base que el predominio momentáneo y efímero de una clase, ó de un partido determinados. (Ateneu Barcelonès, 1873, p. 34-34)

Ao mesmo tempo, há de se sublinhar a completa falta de qualquer tipo de jacobismo no discurso, que em vários aspectos advoga por uma democracia conservadora que deve se abrir gradualmente.

Si el advenimiento de la democracia en nuestro país no se hubiese efectuado de una manera prematura y violenta; si el pueblo, recibiendo gradualmente, no sola la instrucción universitaria que nunca le han negado nuestras instituciones, sino una educación popular, la mas adecuada á su existencia, hubiese entrado paulatinamente en el estadio de la vida política, sin perder ninguna de las altas cualidades que le distinguían, - su carácter religioso, la sencillez y morigeracion de sus costumbres, su laboriosidad y economía, y como producto de todas ellas, esa virilidad de que ha dado relevantes muestras, aún en las épocas de mayor abatimiento, - nuestras clases populares pudieran colocarse al lado de las de Bélgica y Suiza, sin sufrir en lo mas mínimo por este difícil parangón. Para que esto aconteciera hubiese sido indispensable que respetada la existencia de las clases superiores de la antigua sociedad, é inspiradas por el espíritu de la época, hubiese trabajado en su propia modificación y en la transformación del elemento popular, conservando sobre él su benéfica tutela, hasta que por el influjo de la educación y de los hábitos llegara á formas un cuerpo independiente, sin riesgo para la sociedad. No fue así, por desgracia. (Ateneu Barcelonès, 1873, p. 39)

Também cabe lembrar que, apesar das preferências pelo modelo democrático francês acrescido de um componente conservador, o conceito idealista de espírito de época está bastante enraizado na fala do presidente. O texto fala continuamente de uma organização da moderna democracia popular pelas classes elevadas. Fala também de características catalãs, conotando à possibilidade de usar essas características como elemento de “invenção de tradições” - no conceito de Hobsbawn (1984) - para a empresa proposta de regenerar politicamente a Catalunha - e, toda via aí, a Espanha.

Este trabajo depende de una doble acción; de la reconstitución de las clases superiores de la sociedad y del influjo que estas alcanzan sobre las clases populares. Lo primero, es obra de la voluntad: lo segundo, solo puede alcanzarse de la manera como se alcanzan las influencias legítimas. La propiedad, el comercio y la industria dando la mano al trabajo manual y guiados por la religión, constituyen, á mi ver, el bello ideal de la civilización moderna. (Ateneu Barcelonès, 1873, p. 40)

A *acta* da sessão pública de 1875 fala das formas como pode se exteriorizar o Ateneu, concretamente as discussões públicas, as cátedras e os concursos. Dessas, por questões variadas e externas ao tema dessa investigação, foram as conferências às mais ativas atividades desse ano. Para finalizar o repasse desse ano a partir da página 31 da *acta*, publicam-se uns apontes sobre as bibliotecas inglesas, mostrando que além do Iluminismo francês e o idealismo alemão, também a cultura inglesa tem importância no âmbito do Ateneu.

Tres, como sabéis, son los principales medios con que el Ateneo cuenta para exteriorizarse, digámoslo así, é influir en la general prosperidad. Las públicas discusiones, las cátedras y los concursos.

Pues bien: la Junta Directiva, obrando con visor acierto y á poco de comenzado su ejercicio, se creyó en el deber de indicar á las Secciones que no señalasen temas para la discusión, quedando así anulada la primera de aquella tres briosas palancas, gracias á la cual se vieron controvertidos é ilustrados en esta casa tantos y tantos problemas científicos, á cuya atinada solución tan hondamente iban ligados los intereses sociales

...

Las conferencias, más afortunadas que las discusiones, han figurado con un carácter menos negativo. Aunque de tarde en tarde, y como eco de mejores tiempos, ha resonado alguna voz en los ámbitos de la cátedra, rompiendo así el letal silencio á que veníamos condenados. (Ateneu Barcelonès 1875, p. 8)

A presença repetida de autoridades militares, eclesiásticas, reitor da universidade, governador de província, etc. mostra a importância do Ateneu como espelho da elite. A *acta* de 1876 não traz elementos relevantes para essa investigação no que se trata da revisão das atividades do ano anterior. Contudo na página 22 se fala de um programa extraordinário de prêmios para *Dibujos de Aplicacion del Arte a la Industria*. Isso sim acorde com a hipótese de que o Ateneu participa ativamente da entrada do

espírito de obra de arte total e da recuperação das artes aplicadas no *Fi de Segle* Catalão.

Lidos os programas desse concurso, o Presidente Manuel Duran y Bas deu continuidades às atividades lendo seu discurso. Vários dos conceitos idealistas românticos que vêm influenciar o pensamento da elite catalã durante o *Fi de Segle* aparecem bastante acabados aqui. Os conceitos de espírito comum de comunidade (Ateneu Barcelonès, 1876, p. 31) e do território como definidor do caráter dessa comunidade, tão caros ao texto de Duran, parecem princípios idealistas sobre povos e raças. De fato, o ator cita textualmente Kant como uma das fontes do seu pensamento<sup>111</sup>.

El territorio es un elemento de la sociedad. Y al dar el Criador diversa aptitud á las regiones, diversas condiciones á los climas, diversos caracteres á las razas, diversas lenguas á los hombres, límites en la fuerza, variedad en las tendencias á nuestra actividad, ha señalado como ley de nuestra especie la diseminación por la sobrehaz de la tierra y su localización en diversos puntos del espacio, merced á un principio misterioso de armonía entre las cualidades comunes y étnicas de cada agrupación y las condiciones físicas y económicas de cada comarca. (Ateneu Barcelonès, 1876, p.33)

No ano de 1876 se realiza uma exposição artística (Ateneu Barcelonès, 1877, p. 14), que seguindo ideias da comissão organizadora coincide com uma competição temática de projetos de artes aplicadas. Segundo a visão da Junta nesse momento essa poderia ter sido a origem de uns *Jocs Florals* artísticos, no caso de que houvesse sucesso na iniciativa. No dia 29 de junho publicam-se os resultados desse concurso (Ateneu Barcelonès, 1877, p. 23).

La misma comisión inició la idea, de que con la exposición coincidiese un certamen, con el estímulo de premios de honor á los mejores dibujos de aplicación del arte á la industria, señalando por vía de ejemplo algunos temas, como: “al mejor dibujo de mobiliario de comedor, sencillo y al alcance de las modestas fortunas,” “al mejor dibujo para indianas de carácter lo mas español posible,” etc., etc. - Aprobó la Junta en todas sus partes el dictamen de la Comisión, acordando, empero, oír á la mayor brevedad posible á las Secciones de Industria y Bellas Artes.

...

“creyó la Junta que tal vez el nuevo certamen fuese el primer paso para la fundación de unos Juegos Florales artísticos, que á imitación de lo que sucede con los Juegos Florales de la literatura catalana, los fomentasen con gremios las Corporaciones y algunos particulares. (Ateneu Barcelonès, 1877, p.16)

---

<sup>111</sup> “Lo cual traza el carácter de ese destino mientras permanecemos en la tierra. Compuesto de razón y de voluntad libre del hombre, la naturaleza como dice Kant en su *Metafísica de las Costumbres*, y mejor dicho Dios, no ha otorgado tales dones para el único fin de la conservación, el bienestar, la felicidad de la criatura: si así fuese, podría acusárselo de imprevisora, porque en el instituto habria encontrado un instrumento más seguro y mejor apropiado á ese fin.” (Ateneu Barcelonès, 1876, P. 35)

Outro dos eventos que merecem destaque na *acta* de 1877 é a leitura, por parte do advogado Pedro Boriga, da conferência “Juicio de la metafísica de Kant y Hegel”, mostrando como o idealismo entra de vez no ideário da instituição (Ateneu Barcelonès, 1877, p. 20). Nesse momento a ideia de que o Ateneu deve estar atento às questões autenticamente catalãs já estava bastante arraigada na mentalidade dos sócios (Ateneu Barcelonès, 1877, p. 22). Ainda que o concurso proposto para o ano de 1879 tenha sido orientado a questões Ibéricas (Ateneu Barcelonès, 1877, p. 39).

Depois de um período de relativa irrelevância para os interesses dessa investigação, interrompido apenas por uma exposição artística no ano de 1883, o biênio 1887-1888 é aberto pela conferência inaugural de Narcís Carbó sobre as origens étnicas do povo catalão<sup>112</sup> e as razões que o tornam um povo independente, com personalidade própria. Nessa mesma linha o discurso de Josep Coroleu Inglada na abertura do curso 1888-1889 aborda a questão da personalidade independente do povo catalão não desde o ponto de vista cientificista, mas desde o ponto de vista histórico<sup>113</sup>. A posição catalanista vai tomando corpo frente a uma antiga posição de neutralidade. Os ânimos se vêm tão aquecidos que Guillem A. Tell se vê obrigado a pronunciar um discurso para por toalhas quentes na divisão do *Centre Català*, que resultou da insatisfação gerada pela hegemonia do discurso radical de Valentó Almirall, na *Lliga de Catalunya*<sup>114</sup>. Esse é também um ano muito ativo em virtude da Exposição Internacional de 1888 (Casassas, 2006, p.118), e de toda a cultura que cerca esse evento.

Cabe lembrar que, paralelamente a essa nova etapa, abertamente catalanista, do Ateneu, importantes eventos ocorreram no ambiente político catalão. Em novembro de 1887 se funda a *Lliga de Catalunya* – produto da discidência do *Centre Català* – e em outubro de 1899 a *Unió Regionalista* – que, ao fundir-se com o *Centre Nacional Català* em 1901, dará origem a *Lliga Regionalista*. Esse é o período da emergência da hegemonia do catalanismo no Ateneu, mostrando que essa instituição não estava desconectada da realidade política catalã. O Ateneu e as instituições políticas catalãs se mostram inter-relacionadas, sendo influenciado e influenciando as ideias políticas.

---

<sup>112</sup> "El curs 1887-1888 comença amb la lliçó inaugural de metge Narcís Carbó ... Parlant de Catalunya deia que la raça celta o celtoromana representava la majoria dels seus habitants, i que aquest element separava eñs catalans de la resta de la península. De la mateixa manera, l'articulació de la llegua pròpia del Principat en l'edat medieval i la seva consolidació en l'etapa posterior era la demostració de la vitalitat catalana i la millor mostra de no-assimilació pels regnes de França o Castella." (Casassas, 2006, P. 115-116)

<sup>113</sup>"El curs 1888-1889 la presidència recaurà en Josep Coroleu Inglada, un dels grans historiadors catalans que, com no podia ser altrement, empra els seus coneixements en la sessió pública del 26 de novembre de 1888. El seu discurs, "Los fueros de Cataluña y la sociedad política moderna", representa una manifesta defensa del regionalisme catalanista." (Casassas, 2006, p. 145)

<sup>114</sup> "Guillem A. Tell, llegí una memòria molt moderada que no volia escalfar els ànims en un moment en què s'havia consumat l'escissió del Centre Català, que havia vist com el Centre Escolar Catalanista i la Lliga de Catalunya havien arrabassat l'hegemonia del discurs catalanista a Valentí Almirall." (Casassas, 2006, p. 118)

Apesar de representar uma mentalidade claramente mais positivista, durante o primeiro momento do Ateneu já surgiram personagens cuja defesa de uma sociedade idealizada, ou de um fortalecimento da identidade catalã, apontava para o processo de aproximação da instituição com a mentalidade idealista *fin-de-siècle* europeia. Processo que justamente se concretiza a partir da década de 80 do século XIX.

#### 4.3.2 O *Ateneu Barcelonès* e a hegemonia do Catalanismo Político

Como já lembrado, 1888 é o ano em que, para Solà-Morales (1980), a modernização catalã começa a se refletir no plano estético, com a Exposição de 1888. Do ponto de vista catalanista, o federalismo e a postura mais moderna, dão lugar a uma atitude mais operativa e radical em direção a autonomia nacional. Para o curso de ateneístico 1888-1889 o arquiteto Josep Fontserè assume a direção da sessão de Belas artes. O discurso presidencial de José Coroleu trata da decadência dos foros catalães, e suas causas - o absolutismo principalmente, segundo o presidente, mas a discussão sobre isso não cabe a essa tese - mostrando como Catalunha e sua autonomia preocupavam ao Ateneu e seus sócios nesse momento. O Secretário Geral durante o curso anterior, Juan Pla y Mas, aponta na sua leitura protocolar da memória das atividades do ano anterior que aquelas mais relevantes para o interesse dessa investigação foi à intervenção de Farinelli sobre os Ultrarromânticos na música (*Ateneu Barcelonès*, 1888, p. 09-10) - mostrando a entrada de influências wagnerianas na instituição - e destaca como atividade única de interesse por parte da sessão de Belas Artes um concerto, mostrando como a música ganha destaque nesse ano.

O volume da *acta* de 29 de novembro de 1888 contém também a *acta* da noite literária celebrada em 30 de outubro de 1888. Nessa velada literária aparecem poemas em catalão, discursos sobre o parlamentarismo inglês que se revertem em loas aos conselhos catalães medievais, um discurso de elogio ao trabalho que em certo sentido remete a uma estética ruskiniana e um forte patriotismo catalanista. No discurso de Emilio Castelar aparece a questão da catalanicidade versus espanholidade, mostrando como essa questão ainda estava pouco definida, e que o projeto Catalanista ainda estava na mente de apenas alguns sócios (*Ateneu Barcelonès*, 1888).

O ano de 1892, sob presidência de José Yxart y Moragas, é um ano sem muitas atividades relevantes, preenchido com temas burocráticos sobre a transferência ou não da sede social do Ateneu e as reformas do seu estatuto. É também o primeiro ano em que um catálogo organizado da biblioteca é distribuído entre sócios (*Ateneu Barcelonès*, 1892).

Este período de calma é interrompido por uma exposição artística em 1893<sup>115</sup> e a polêmica causada por obras com estética claramente filiada ao *modernisme*. Essa estética é a mesma que causa a cisão do *Cercle Artístic* em dois setores, um mais conservador e religioso e outro mais identificado com uma estética Pré-Rafaelita (Casassas, 2006, p. 129).

Segundo a hipótese levantada anteriormente, é essa a estética “oficial”, por dizer de alguma forma, desse novo momento político de emergência das ideias catalanista. Essa estética de afinidades em muitos aspectos romântica é apoiada pelo gosto romântico da sociedade do momento, exemplificado pelo fato de que as conferências mais seguidas desse curso foram as de um Wagneriano, sobre a história da música na Espanha (Casassas, 2006, p. 130).

Segundo a *acta* de 1893, digno de destaque é o ciclo de palestras sobre o estado da cultura espanhola, e especialmente catalã, durante a era dos descobrimentos (Ateneu Barcelonès, 1893, p. 12). Nesse ciclo de conferências, as atividades mais destacadas são às relacionadas ao direito político catalão (Ateneu Barcelonès, 1893, p. 13), à pintura gótica catalã e à cidade de Barcelona em 1492. Importante chamar atenção ao fato de que impressos sobre esse ciclo foram distribuídos entre os sócios. Esses impressos, que trazem na íntegra essas intervenções ateneísticas, serão melhor analisados no capítulo 5.

Voltando a tratar sobre a relevante exposição artística que se celebrou nesse ano no Ateneu, que teve 15 dias de duração (Ateneu Barcelonès, 1893, p. 35). Tendo uma orientação estética muito mais moderna e menos *beaux-arts*, essa exposição é, por um lado, produto do espírito de época dos anos 90 do século XIX, e, por outro, produto das críticas de Fontanals del Castillo a estagnação artística, proferidas em ocasião do encerramento de uma exposição realizada dez anos antes, no Ateneu, como se analisará mais detidamente no capítulo 5. O catálogo dessa exposição foi igualmente disponibilizado entre os sócios<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> "L'any acadèmic prometia perquè, després de deu anys, s'anunciava la celebració d'una manifestació artística als salons de l'Ateneu. Però les promeses es transformaren aviant en una polèmica que centrà la vida del curs acadèmic del 1893. Cal remarcar que en el mateix període, Rusiñol havia ja estrenat la primera de les "contestàries" Festes Modernistes, mentre que el grup de persones que s'aplegaven al voltant de la revista *L'Avenç* havien aconseguit presentar la seva proposta politicoartística, anomenada "modernisme", en les xarxes culturals de la capital catalana. L'eco d'aquestes propostes i plantejaments arribà a agitar les aigües tranquil·les de l'Ateneu en ocasió de la citada exposició en es presentaren més de 120 obres que incloïen aportacions heterogènies com projectes arquitectònics, escultures i dibuixos, però sobretot pintures. En aquest context, el jurat excloué dues obres artístiques perquè figuraven dues nus femenins, es tractava d'*En el bany* de Ramon Martí i Alsina i la també titulada *En el bany* o *Estudi de dona* de Ramon Casas Carbó." (Casassas, 2006, p. 128)

<sup>116</sup> "Como complemento de ésta, se distribuyó entre los socios un catálogo comprensivo de todas las obras expuestas, ofreciéndose a los visitantes un álbum numerado e ilustrado, en el que estaban reproducidas la mayor parte de las obras que formaban la Manifestación Artística, todas originales de los socios que en ella tomaron parte." (Ateneu Barcelonès, 1893, p. 36)



Falta sólo decir dos palabras acerca de la Exposición celebrada en los salones de este Centro. Diez años habían transcurrido desde que tuvo lugar el anterior certamen. La sección de Bellas Artes, deseosa de contribuir por su parte al mayor desarrollo de la vida artística del Ateneo, acordó realizar una Manifestación en la que estuvieran dignamente representadas la arquitectura, la escultura, la pintura, el dibujo, el grabado, la litografía y fotografía, y, en general, todas las manifestaciones plásticas de la belleza. (Ateneu Barcelonès , 1893, P. 34-35)

No discurso de abertura de curso, o Presidente D. José Pella y Forgas, mostra uma clara simpatia à visão idealista de uma humanidade não universal<sup>117</sup>, onde o conceito de cultura se sobrepõe ao de civilização e a nacional<sup>118</sup> sobre o cosmopolita.

Napoleón representaba la idea de la nación arbitraria ... en cambio, sienta el principio de nacionalidad que la nación, no el Estado, constituye el fundamento jurídico de las humanas agregaciones, y que las fronteras deben señalarse, no conforme á los tratados, sino según los conceptos de raza, idioma, antigüedad geográfica ó conjunto armónico de todos estos principios, dándose en la práctica de las guerras contemporáneas, la unidad alemana, la italiana, el panslavismo y llegándose en Italia á los extremos del *irredentismo*, reclamando Saboya y Niza como incluidas en las comarcas de lengua italiana.

Siguió paralela á la reacción del principio de nacionalidad otra reacción en el interior de las sociedades contra el individualismo.

La reacción nos ha llevada en ese continuo péndulo de las acciones humanas desde el idealismo de Kant y racionalismo puro, al experimentalismo y positivismo materialista, los cuales invaden todas las ciencias y las artes y llevan un afán de investigaciones en la ciencia y la historia, acumulándose en pocos años caudal grandísimo de conocimientos nuevos. (Ateneu Barcelonès , 1893, p. 52)

A ideia idealista romântica de arraigo à tradição e à terra é o claro norte do autor<sup>119</sup>. O particular de um povo, do idealismo, se sobrepõe ao universal da humanidade do positivismo.

Tienen además los pueblos su lado social, su atmósfera propia como los individuos en la disposición de que hablábamos, por donde son penetrables y determinables. ¿Se quiere un ejemplo práctico? Pues no hay otro mayor que el de esa vacilación de fronteras etnográficas y esas fajas de países

---

<sup>117</sup> “Los ejércitos no encontraron en parte alguna al hombre de a abstracción filosófica, antes vieron por modo muy práctico en España, Hungría, Italia, y en las estepas de Rusia, que no existía el mito de la *Humanidad*, sino el hombre español, inglés ó alemán, el hombre nacional, ser viviente, real, complejo y vario, que salía de los centros de vida natural é histórica á disputar el paso á las legiones revolucionarias.” (Ateneu Barcelonès , 1893, p. 51)

<sup>118</sup> “Así, del choque que sufrieron los pueblos con las invasiones napoleónicas, nació un principio opuesto: el de la *nacionalidad*.” (Ateneu Barcelonès , 1893, p. 51-52)

<sup>119</sup> “Esas palabras son prelude de una nueva escuela idealista. Precisa en la contienda entre el individualismo y el materialismo decir algo más que el hombre es un ser social, y que este algo es lo que empieza á predicarse en nuestros días con las palabras transcritas. El yo humano no es el hombre abstracto de los derechos del hombre de 1789, es el *yo civil*; *nosotros*, dice Bovio que nos desarrollamos en la comunión social, y si el hombre es esencialmente social, conviene estudiar el determinismo de cuando nos rodea y demostrar que no es absoluto sobre nuestras voluntad, separándonos así del materialismo.” (Ateneu Barcelonès , 1893, p. 54)

neutrales, la Alsacia y la Lorena, las razas pirenaicas, los Estados danubianos en los límites de las grandes naciones. ¿Se quiere otro ejemplo de que ese saldo social llena en los pueblos, como en los individuos, la mayor parte de su historia? Sin ir más lejos, ahí están que lo demuestran las tres fronteras de nuestro Principado: la mediterránea, que dotó al pueblo catalán de su facultad de adaptación, espíritu artístico, comercial y democrático; la frontera abierta por las llanuras de Lérida, por donde no cesó un momento de entrar la sangre ibérica y por donde somos parte integrante de España y participamos de las invasiones godas y árabes y, finalmente, la frontera cerrada por altas montañas, donde varias veces por asaltos entro la invasión celto-gala para reconquistar Cataluña con Carlo Magno, para fundar su monarquía y cortes al empuje de la de 1285 con Luis XIV y Felipe V para matar las libertades, y para despertar en otra invasión en 1808. Es la influencia que en los grandes momentos de Cataluña entra en oleadas que rebasan la barrera pirenaica.

...

¿Como puede ser igual la solución en todos los pueblos? Aun para el aspecto puramente económico, la tradición y las costumbres tienen influencia diversa é incontrastable según las razas y las industrias.

...

En la marcha histórica general de las naciones, en medio de su interminable variedad, existe, sin embargo, oculto casi siempre, un principio de unidad, que, como la gravitación universal, enlaza el destino de los pueblos.

...

¿Quién podía suponer que las guerras civiles y las invasiones asiáticas en Grecia llevarían la civilización primera á las tribus de la península ibérica? ¿Como predecir que el hambre que empujaba á los pueblos del Asia por el camino de Rusia y Alemania, rodearía y hundiría el imperio de los césares? ¿Por ventura había que esperar el *simoun* de los desiertos de la Libia y la Arábia para acabar con el imperio godo? (Ateneu Barcelonès , 1893, p. 58)

Até o momento nem as questões catalãs, nem os arquitetos, assumem protagonismo. Isso começa a mudar com o polêmico discurso de abertura do curso 1895-1896, feito pela primeira vez em catalão. De fato, os anos entre 1895 e 1906 são considerados entre muitos os anos que forjaram a imagem contemporânea do que foi o Ateneu original (Casassas, 2006, p. 165). Nos anos das presidências de Àngel Guimerà, Valentí d'Almiral, Joan Josep Permanyer e Lluís Domènech i Montaner<sup>120</sup> foram os que projetaram politicamente a influência do Ateneu. Essa emergência do Ateneu como elemento de influência política coincide com a hegemonia das ideias catalanistas conservadoras não só entre os membros do Ateneu (Casassas, 2006, p. 167), como também dentro da própria sociedade catalã. Convém lembrar também que, para a disciplina em que se circunscreve esse trabalho - a arquitetura -, esses anos são extremamente relevantes, não só pela presidência de um arquiteto - Domènech i Montaner - como também por todo o ambiente que cerca esse momento.

---

<sup>120</sup> "D'ençà de la presidència d'Àngel Guimerà, seguida successivament per les de Valentí d'Almiral, Joan Josep Permanyer i Lluís Domènech i Montaner, la projecció política i el protagonisme públic de l'Ateneu segueix un caràcter ascendent fins al triomf de la Candidatura dels "Quatre Presidents" el 1901, moment a partir del qual l'espai de decisions del catalanisme polític va passar a situar-se ja de forma visible en la Lliga Regionalista." (Casassas, 2006, p. 166)

Contudo, antes de chegar a uma análise mais detalhada dos anos sob influência de Domènech i Montaner convém analisar as presidências de Valentí d'Almiral e Joan Josep Permanyer. A chegada de Almiral à presidência do Ateneu coincide com o fato de que o catalanismo sai do âmbito partidário para se tornar um movimento que cala na sociedade local de forma mais extensa (Casassas, 2006, p. 168). Nesse momento ele se encontra apoiado por jovens bem-educados oriundos do *Centre Escolar Catalanista*, como Enric Prat de la Riba, que será seu secretário, ou o arquiteto Josep Puig i Cadafalch, que estará à frente da Sessão de Belas Artes do Ateneu (Casassas, 2006, p. 168-169). A questão da língua como elemento definidor de identidade ganha importância e para fazer frente ao seu novo papel a biblioteca sofre uma remodelação dirigida por Puig i Cadafalch.

Un altre aspecte important de la reforma fou la qüestion de la llengua. L'any anterior Àngel Guimerà havia pronunciat el primer discurs inaugural en català a l'Ateneu, al·legant que els estatuts no ho prohibien. Malgrat la crisi interna que aquesta gest provocà en un primer moment, tingué positives conseqüències en favor de la normalització social de la llengua. Ara, amb la modificació dels estatuts a la mà, les llengües catalana i castellana pasaven a gaudir a la mateixa oficialitat, si bé la tendència fou a convertir el català en la llengua vehicular en els actes públics de l'Ateneu i en la vida interna de la casa: discursos, assemblees, conferències i comunicacions oficials.

Pel que fa a la Biblioteca, definida com l'autèntic centre de la vida de l'entitat, al llarg de la presidència d'Almirall es produí una reforma arquitectònica important, a càrrec de Puig i Cadafalch, per tal d'engrandir-la i encabir-hi així més llibres. (Casassas, 2006, p.170-171)

Além da clara importância dos discursos e conferências como lentes que permitem ver as orientações ideológicas gerais e discussões levadas a cabo na instituição e entre sócios - e por extrapolação entre a elite financeira e intelectual da Catalunha do momento - a biblioteca e seu acervo são um excelente indício das inclinações da instituição, e seus sócios, através de suas aquisições e doações. O arquiteto Bonaventura Bassegoda referia-se à biblioteca como "l'ànima de l'Ateneu" (Casassas, 2006, p. 189). Dentro do orçamento da entidade uma parte significativa era referente à destinada à biblioteca, superada apenas pelos gastos com o edifício e empregados (Casassas, 2006, p. 149).

Os guias mais eficientes para se estudar os acervos da biblioteca nos períodos de recorte desse estudo são os catálogos da mesma. São dois os desse período, os de 1874-1876 e o de 1891. O de 1874-1876 mostrava uma clara orientação romântica no acervo da instituição, contudo era um romantismo que ainda não carregava a carga política que tomará depois influenciando o desenvolvimento do primeiro Catalanismo (Casassas, 2006, p.153). Goethe, Hegel, Herder, Kant, Schiller e Schlegel estão presentes nesse catálogo, assim como Viollet-le-Duc. Contudo nem Fichte, nem Wagner, nem Lessing, nem Schelling, nem Morris estão representados no catálogo de

1874. Tão pouco Ruskin. Há de recordar que nesses anos ainda não há uma clara orientação no sentido de um forte catalanismo dentro da instituição, como mostram os discursos que apontam para uma polarização entre posições catalanistas e não catalanistas. Também convém ter em conta que nesse primeiro momento o positivismo francófilo é uma orientação igualmente importante dentro do acervo da biblioteca, contrabalançando a influência do romantismo de origem idealista alemã (Casassas, 2006, p. 156). Há de se lembrar que entre os escritores, em ambos os catálogos há representações das duas tendências, tanto catalanistas, quanto espanholistas (Casassas, 2006, p. 163).

A partir do catálogo de 1891 a balança pende claramente para uma orientação muito mais romântica - e, portanto, nacionalista e catalanista - mostrando como o grupo catalanista ganha hegemonia sobre o grupo espanholista que anteriormente dividia com esse os salões do *Ateneu*. Exemplo disso é que enquanto no catálogo de 1874-1876 não há nenhuma menção a Wagner, expoente do romantismo alemão, no catálogo de 1891 se podem encontrar sete de suas obras.

Al catàleg del 1874-1876 ... La música de Wagner encara no havia arribat a la institució durant aquells anys, tot i que a la ciutat de Barcelona el 1862 Josep Anselm Clave ja havia fet interpretar als seus cors "La Marxa dels Peregrins" del *Tannhäuser*, primera audició pública d'una obra de Wagner a l'Estat espanyol.

El 23 de febrer de 1888 Wagner és presentat en societat a l'Ateneu Barcelonès amb la conferència d'Arturo Farinelli: "Dos ultraromàntics en música: Berlioz i Wagner", i al catàleg del 1891 aquesta irrupció del compositor alemany està perfectament representada; fins a 7 obres seves, alguna però repetida, hi són presents: *Lohegrin*, en tres versions diferents, *Tanhäuser*, *Tristany i Isolda*, *Il vascello fantastà* i *I mestri cantori*; car hem d'entendre que l'entrada del wagnerianisme a Catalunya fou tardana però espectacular. No va ser fins al 1882 que es representà *Lohengrin* al Teatre Principal de la capital catalana, repetint l'any següent al Liceu. Tot i això des del 1875 es té constàcia d'una Societat Wagneriana a Barcelona. No es pot dir, per tant, que la Biblioteca anés gaire al darrere de les novetats musicals que es rebien al país. (Casassas, 2006, p. 155-156)

O catálogo de 1891 já representa um importante compêndio do que seriam as principais influências ideológicas do catalanismo conservador que ganha importância nesses momentos (Casassas, 2006, p. 156). Se incrementa o número de volumes de autoria de Goethe, Kant e Schiller, e a Estética de Hegel passa a fazer parte da coleção. Também se acrescentam livros de Viollet-Le-Duc e obras de Wagner ao catálogo. Fichte, Lessing, Shelling e Morris, assim como Ruskin, seguem sem ser representados na coleção. Ainda que não se tenha ciência da presença da Fenomenologia do Espírito de Hegel, assim como a presença desses outros autores citados anteriormente, é de se supor que ao menos suas ideias chegaram direta ou indiretamente às discussões levadas a cabo dentro do *Ateneu*.

O ano de 1896 é o da presidência de Almirall, que realiza seu discurso presidencial em catalão, como um manifesto (Ateneu Barcelonès, 1896). É importante chamar atenção para o fato de que é o segundo ano em que um presidente dessa entidade discursa em catalão, ainda que o secretário do curso anterior ainda o faça em castelhano (Ateneu Barcelonès, 1896, p.9). Josep Puig i Cadafalch dirigia a sessão de belas artes. O repasse do secretário mostra a importância do que tomou dentro da instituição a polêmica sobre o uso do catalão no ano anterior (Ateneu Barcelonès, 1896, p.11-12), e como essas polêmicas foram o estopim para a hegemonia do pensamento catalanista dentro do Ateneu. A polêmica, provocada pelo discurso inaugural de Angel Guimerá e sua oda ao Catalão e suas figuras literárias (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 12), foi rapidamente superada e foi seguida por um ano especialmente rico em atividades (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 16), e de especial interesse para essa pesquisa.

También pudo la Junta Directiva del Ateneo atender á la interpretación y determinación de puntos reglamentarios...

una contestación á la consulta que el señor Presidente de la Sección de Literatura, Historia y Antigüedades dirigió á la Directiva acerca de si en las discusiones podía usarse indistintamente la lengua catalana ó la castellana: la Junta, atendiendo á que los Estatutos no establecen limitación alguna sobre el particular, y á que el catalán es el idioma de la gran mayoría de socios del Ateneo, que en Cataluña y de Cataluña vive, contestó afirmativamente la consulta. (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 17)

Puig i Cadafalch disserta sobre a Arquitetura Românica Catalã e Bonaventura Bassegoda trata da Arquitetura Gótica Catalã, como se verá mais adiante detalhadamente. Também nesse curso o Idealismo Alemão ganha destaque com a conferência sobre Ifigenia de Goethe (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 14). Mesmo as conferências em Castelhana se alinham com essa nova visão do Ateneu, tratando de questões linguísticas e do Drama Espanhol no período Romântico (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 14).

Agrupando á continuación del discurso presidencial la serie de conferencias dadas en nuestra misma lengua materna, debo mencionar:

La de Puig y Cadafalch sobre la *Arquitectura románica catalana*, en la que, ayudándose de fotografías y proyecciones, nos puso ante los ojos la evolución de aquel arte en Cataluña, sabiendo mostrárnoslo tan bien identificado con los tiempos en que florecía, maduraba y caía, que bien podíamos creer, en la evolución de aquel arte, contemplar plásticamente el espíritu mismo de nuestra historia.

La de Bonaventura Bassegoda sobre la *Arquitectura Gòtica en Catalunya*, auxiliada por iguales procedimientos, nos reveló la riqueza que nuestra patria posee en aquel género de arte y las grandes cualidades que el conferenciante ha puesto al servicio de tan interesante estudio. (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 12-13)

O discurso do presidente Almirall é uma defesa do catalão (Ateneu Barcelonès, 1896, p 21) e das instituições culturais da Catalunha. Segundo Almirall, não se trata de um ataque à língua ou à cultura Castellana, se trata tão somente de igualar as condições de ambas (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 24). Sua defesa da Catalunha e do Regionalismo (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 30) parece alinhar-se perfeitamente com o discurso Idealista do Espírito de um Povo e as aptidões do mesmo (Ateneu Barcelonès, 1896, p. 25). É um reflexo da primeira etapa do nacionalismo hegeliano descrita por Popper ([1945]2010), uma defesa frente a ingerências externas sobre os direitos de determinado povo.

L'Ateneu no se separa de la marxa general que ha seguit lo Renaixement.

...

No vos passarà pas desapercebut que l'empleu del català en aquest acte, lo més solemne de la nostra Associació, revesteix lo doble caràcter de "acte possessorí" y de "revindicació implícita de dret"

...

"En noom de la llibertat reclamen parlar y escriure com millor nos sembli; y, per tant, ja que tres o quatre milions d'espanyols, ocupant molts cents de kilòmetres de las costas d'Espanya, tenim com a llengua nativa la catalana ab sos poch variats dialectes, just és que's reconegui'l dret que d'aquet fet deriva. No pretenem cap exclusivisme, y sí sols que cessi l'imposició a que se'ns té subjectes. (Ateneu Barcelonès, 1896, p.22- 24)

Durante a presidência seguinte, o conservador Joan Josep Permanyer i Ayats segue cercado dos mesmos jovens de ideias nacionalistas e catalanistas (Casassas, 2006, p. 175) e esse espírito independentista, conservador do ponto de vista social e reformista e liberal do ponto de vista político e econômico segue imperando na instituição, como espelho da sociedade catalã do momento.

No ano de 1897 Josep Puig i Cadafalch deixa a direção da Sessão de Belas Artes, mas segue com um cargo de vogal diretivo. Já nesse ano, o discurso do secretário Enric Prat de la Riba foi em catalão, mostrando um câmbio hegemônico na instituição. É também esse o ano de morte de Elies Rogent.

Entre as preocupações desse ano estão a reforma dos estatutos que permitiria a nova orientação catalanista da instituição (Ateneu Barcelonès, 1897, p. 11) e a reforma e adequação do edifício, levada a cabo por Puig i Cadafalch (Ateneu Barcelonès, 1897, p. 14). Sobre as atividades de destaque do ano anterior – citados pelo secretário da instituição no discurso de abertura do Ateneu - cabe sublinhar: a própria abertura manifesto de Valentí Almirall; a conferência de Prat de La Riba sobre a Nacionalidade Catalã; a de Esteve Sunyol sobre as comarcas naturais e o terreno catalão; a de Pompeu Fabra sobre a definição da língua Catalã; a de Igansi Iglesias sobre a influência da literatura dramática sobre o espírito nacional Catalão; a de Lluís Duran i Ventosa sobre o espírito político da expansão catalã; a de Manel Xuclá i Maurico sobre

a questão social; a de Domènech i Montaner sobre as bandeiras nacionais da Catalunha; a de Joseph Abad sobre a poesia religiosa e mística Catalã; e a de Puig i Cadafalch sobre a diferencia de caráter entre as arquiteturas Catalãs e Castelhanas antigas. Essa questão do caráter arquitetônico é, em última análise, uma questão de linguagem arquitetônica. Várias dessas intervenções fazem parte do contexto de resgate, reinterpretação e invenção da época, descrito por Hobsbawm (1984), no ambiente europeu, e detalhado na Catalunha por Prats (1988) e Delgado (1998). Algumas dessas, levadas a Cabo por arquitetos, serão analisadas mais detidamente no 5º capítulo desta tese.

A importância da questão da língua, e da linguagem, tão relevantes ao longo dos discursos oferecidos nesse período do Ateneu, e coroada com a intervenção de Pompeu Fabra, é aparentada com as ideias de Fichte ([1808] 2002) sobre reforçar a autonomia e identidade de um povo pela via da língua. O tema da autonomia aí refletido está presente no discurso do presidente Joan J. Permanyer, uma defesa clara da autonomia e consequentemente da autonomia catalã e do papel do Ateneu nessa defesa (Ateneu Barcelonès, 1897, p. 22-26). É um manifesto contra a onipotência de um Estado central e centralista.

L'home, gelós de sa dignitat, refiat de sas proprias forsas y ofuscat per l'egoisme, no vaveure que la exageració de Poder Real no era més que la exageració del Poder del Estat, mediante aquella compenetració, ab las paraulas "l'Estat so jo", tan gráficamente expressada, y pera obtenir sa emancipació se limitá á destruir ò reformar la monarquia, dexant l'Estat en tota sa amnipotencia. Es dir, va contentarse ab darli nova forma per comptes de moderar sas atribucions, redimint á la familia, als pobles y á las antigas nacionalitats, que lo mateix qu'ell, baix lo mateix jou y en virtut de las matexas causas, vivían oprimidas. (Ateneu Barcelonès, 1897, p. 25)

Esse discurso, mais que permanecer no campo das ideias, entra em elementos de organização política clara do que seria uma Catalunha e uma Barcelona autônomas. Para este estudo, o que mais interessa é a emergência do catalanismo como força hegemônica dentro do Ateneu, e a visão do autor sobre o que é a autonomia e sua necessidade para um povo, essa visão dialoga com a ambiguidade da totalidade e autonomia na obra de Hegel.

Os anos compreendidos entre a virada do século e a Primeira Guerra Mundial são dominados por uma série de sete presidências de Lluís Domènech i Montaner, algumas delas seguidas (Casassas, 2006, p. 179-180). Também é o momento que

Domènech se envoltava na candidatura dos quatro presidentes<sup>121</sup> que, ao final, cria o ambiente propício para conformar a Mancomunidad de Catalunya. Momento máximo de hegemonia das ideias da Lliga na Catalunya (Casassas, 2006, p. 185).

No biênio 1898-1899 a presidència do Ateneu recaiu sobre Domènech i Montaner, tendo Joseph Puig i Cadafalch como bibliotecário da instituição. O curso inicia com um discurso de Domènech que pouca referência faz a arquitetura. Ele faz um repasso histórico dos erros da política imperial da Espanha dos Áustrias, que levaram, ao seu ver, à ruína social e econômica do país. Por outro lado, vai tentar apresentar o modelo político catalão, seguindo uma visão historiográfica romântica, como um modelo justo e que haveria sido a saída para a situação de crise vivida. Durante esse curso, a conferência que maior ressonância teve entre os sócios do Ateneu foi a ministrada pelo Dr. Bartolomeu Robert sobre a "raça" catalã (Casassas, 2006, p. 180).

A instituição como todo, e também o vice-presidente do Ateneu, o também arquiteto Antoni Maria Galissà, estava comprometida com esse momento e o projeto político catalanista. O Ateneu - assim como seus membros - se torna parte muito ativa no conjunto de entidades que levavam a cabo essa campanha catalanista (Casassas, 2006, p. 183), e essa atividade termina, inclusive, por contaminar a agenda interna da instituição, como mostra o caso do discurso inaugural de 1899, substituído o ano seguinte pela conferência - "Personalitat de Catalunya dins de la civilització" - em virtude dos compromissos políticos de Domènech<sup>122</sup>.

Tanmateix, en aquest tombant de segle, l'abast de la crisi política - que no s'havia tancat amb la firma de la pau - va agreujar-se fins al punt que va condicionar molt la vida interna de l'entitat. D'una banda, perquè a Catalunya el moviment en favor de l'autonomia s'havia estès enormement i el país vivia uns moments d'aguda desafecció envers un conjunt del sistema restauracionista. I, de l'altra, perquè l'Ateneu va continuar situat en l'epicentre de la crisi de totes les tensions. El mateix Domènech va estar políticament molt implicat durant aquekk mesos. Però no era pas l'únic de la Junta. El nou vicepresident de l'entitat, el també arquitecte Antoni Maria Gallissà, era un altre membre destacat de la Unió Catalanista, de la qual, recentement havia deixat la presidència. L'ateneu, doncs, va continuar adoptant una posició política compromesa. (Casassas, 2006, p. 181-182)

---

<sup>121</sup> "La llista catalanista a les eleccions generals del 1901 estava formada per quatre candidats de reconegut prestigi ciutadà: Bartolomeu Robert, president de l'Ateneu Barcelonès, catedràtic de la Facultat de Medicina i expresident de la Aocietat Econòmica d'Amics del País; Lluís Domènech i Montaner, expresident de l'Ateneu Barcelonès i catedràtic de l'Escola d'Arquitectura; Sebastià Torres, president de la Lliga de Defensa Industrial i Mercantil, Albert Rusiñol, expresident del Foment del Treball Nacional i fabricant." (Casassas, 2006, p. 184)

<sup>122</sup> "La manera com tot aquest activisme polític acabà afectant la vida de l'entitat ho exemplifica el fet que el tradicional discurs inaugural pronunciat durant el darrer trimestre de l'any na va poder celebrar-se el 1899 per absència de l'hipercompromès Domènech i Montaner, que va haver de substituir-lo per una conferència de compromís, pronunciada el març del 1900, titulada "Personalitat de Catalunya dins de la civilització." (Casassas, 2006, p. 183)



O secretário Josep Rogent i Pedrosa lê a memória do curso anterior. Ele destaca que em agosto de 1897 começa a redação dos novos estatutos, que remarcam definitivamente o status do catalão como língua no Ateneu, passando a ser língua com o mesmo status do castelhano no estatuto, assim como já era na prática - de fato nesses anos, o catalão passa a ser mais utilizado que o castelhano (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 11). Revisando as atividades do ano anterior, o secretário relembra o discurso de abertura de Joan Permanyer (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 12), a leitura da conferência dada em Paris sobre a arte Catalã e finalmente fala do compromisso do Ateneu com os Jogos Florais, através da premiação ao melhor compêndio de História da Catalunha, recebido por Enric Prat de la Riba (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 14).

O discurso do Presidente Lluís Domènech i Montaner começa com um elogio ao caráter do povo catalão, tratando-o como uma totalidade a la Hegel (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 20). O discurso de Domènech ressalta as qualidades de caráter e engenhosidade catalãs frente a supostos defeitos de caráter dos espanhóis, como a pouca organização, a burocracia, o centralismo e o desperdício. Seu argumento é que o papel reservado à Catalunha, devido ao seu caráter, é o de locomotora de Espanha, e, portanto, não deveria estar submetida às vontades centrais de Madrid.

Impossible es que la Espanya central, en tals circumstancies, impulsi á Catalunya para organizarla com un poble modern. Al contrari, Catalunya, país rich, industriós y comerciant, hauría de servir de punt de partida, si fos possible, para la reorganisació de las altras regions espanyolas. Y per altra part Catalunya, plena de vida, té'l drt d'assegurarse'l seu porvenir, que veu amenassat de mort per la postració d'Espanya. La seva salvació y la seva organisació com poble modern la pot lograr per si matexa, fent ab sos recursos y son crèdit lo que no pot fer per ella l'Estat centralisat en son profon decahiment y ab lo descrèdit de son deute. (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 42)

Ele fala da necessidade de reforçar infraestruturas para o bem catalão. E passa a tratar do tema da educação prática e técnica (Ateneu Barcelonès, 1898, p.44-45), substituindo a tradição mais formal de uma educação bacharelesca na Espanha do momento, como saída para a modernização do país. Mostrando conhecimento do ambiente universitário Europeu, Domènech usa sua própria experiência letiva na Escola de Arquitetura (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 47), para defender seu ponto de vista. Proporcionalmente, a educação, e a universalização e seu caráter técnico, ocupa lugar de destaque no texto.

La Universitat catalana ha de ficsar un nivell molt més superior.

...

Las carreras d'enginyers, arquitectes y demás facultativas, deurian passar, previa y respectivament, per las prácticas industrials ò d'industrias artísticas: Vindria á ser un doctorat llarch d'aquestas

...  
La ensenyansa elemental de las arts y ciencias deuria extendres y difundirse per las comarcas totes de Catalunya. (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 47)

O texto também trata da situação da burocracia na Catalunha. Defende o restauro de seu direito civil, e a autonomia de sua administração (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 49). Chega a criticar o serviço militar obrigatório imposto a catalães. Ao fim e ao cabo sua posição é a de restaurar a autonomia da Catalunha e de recuperar a personalidade própria perdida por anos de centralismo. Curiosamente o texto fala pouco de arquitetura - virtualmente nada, de fato (Ateneu Barcelonès, 1898, p. 49-50).

Efetivamente, durante esses anos de presidência de Domènech, chega-se à terceira etapa do processo, descrito anteriormente por Hobsbawm (1990), em que o resgate da identidade nacional surge em meio ao ambiente intelectual - *La Renaixença*, no caso catalão - migra a uma militância política e, finalmente, cala em uma sociedade - como a *Noucentista*. Em geral, quando esses processos chegam à hegemonia social, outros processos já estão sendo gestados nos meios intelectuais e políticos, e esse é o momento em que Domènech ocupa a presidência do Ateneu. Apesar de que ele faz parte de um catalanismo romântico, mas operativamente político - fruto do catalanismo intelectual da *Renaixença* - seu período na presidência do Ateneu coincide com o da ascensão de um modelo de catalanismo de raiz classicizante do *Noucentisme*. Talvez, por isso mesmo, Domènech permaneça na presidência do Ateneu, já que aí, e na atividade intelectual, ele encontra refúgio para sua decepção política.

#### 4.3.3 O Ateneu Barcelonès e a ascendência do *Noucentisme*

A partir de 1900 o confronto entre forças políticas catalãs se move do polo Conservadores versus Liberais para o polo Regionalistas versus Republicanos. Como se verá ao longo deste subcapítulo, o período compreendido até 1906 é de grande agitação social entre esses dois polos (Casassas, 2006, p. 183- 184). O curso de 1901-1902 vai ser presidido pelo poeta mayorquino Ramon Picó i Campamar, que abre o curso com um tema caro ao historicismo romântico do momento, a decadência da Catalunha, e a visão da Idade Média como um momento áureo. Como homem de letras, a língua - ou a perda da identidade linguística - assume papel de destaque nessa decadência (Casassas, 2006, p. 185-186). Também nesse período até 1906 o discurso de Domenèch titulado “Catalunya Autònoma”, se inscreve no marco das discussões sobre regionalismo (Casassas, 2006, p. 188).

O biênio 1899-1900 foi bastante especial. Como dito antes, em virtude dos compromissos políticos de Domenèch relacionados à “Candidatura dos Quatro Presidentes” - que permitiu a formação da Mancomunidade da Catalunha, o discurso

de abertura foi substituído por uma conferência de compromisso - Personalitat da Catalunya dins de la Civilisació (Ateneu Barcelonès, 1900, p. 16) - dada mais tarde, como já havia sido dito. A coordenação entorno a essa atividade política é tal que na ausência do presidente, o vice-presidente e também arquiteto com inclinações políticas Antonio Maria Gallissá representa politicamente o Ateneu em várias ocasiões (Ateneu Barcelonès, 1900, p. 12). Atividade que merece destaque é a conferência de Miquel Utrillo sobre a Exposição de Paris (Ateneu Barcelonès, 1900, p.17). Bonaventura Bassegoda está entre os Vogais de direção. Galissá e Bassegoda também possuem cargos na sessão de Belas Artes.

Para o biênio 1900-1901 o presidente eleito é Bartolomeu Robert, o secretário-geral é Bonaventura Bassegoda e a sessão de Belas artes conta com Josep Font i Gumá e o próprio Bassegoda como Vogais. De fato, o calendário de atividades do Ateneu, que antes costumava iniciar-se no outono, se vê bastante alterado em razão desse comprometimento político da instituição.

No seu discurso presidencial, Bartolomeu Robert usa a biologia para defender o conceito de nação (Ateneu Barcelonès, 1900, p. 45). O cientificismo (Ateneu Barcelonès, 1900, p.12) da sua primeira mostra de que ao logo da década seguinte (Ateneu Barcelonès, 1900, p. 21), com a substituição de uma mentalidade estética *modernista* pela *noucentista*, e eclipsará o romantismo de inspiração idealista alemã. O discurso é um texto evolucionista e cientificista sobre as características do povo catalão, de forma comparada aos nórdicos e aos espanhóis. Também trata de como a geografia contribui para o carácter de um povo. Diferentemente de outros discursos nacionalistas até o momento, esse se centra mais em características de raça e geográficas que em características culturais/linguísticas.

No repasso das atividades do ano anterior, curiosamente também houve pouca atividade diretamente ligada a arquitectura. Cabe sublinhar a própria intervenção feita tardiamente por Domènech a maneira de discurso de abertura (Ateneu Barcelonès , 1900, p. 9), que tratou do lugar da Catalunha na modernidade, e de como ela pode recuperar sua posição de destaque anterior. O fato de que a vida do Ateneu se viu bastante influenciada pelo projeto político catalanista (Ateneu Barcelonès , 1900, p.11-12).

La pèrdua de las colonias representava la bancarrota de la política castellana que en quatre sigles ha liquidat tot lo cuantiós patrimoni que avans posseía Espanya; per aixó, si's volía que aquesta no desaparegués com Estat, devían venir ideas y gent nova á regenerarla, devía deixarse tota política dde ficcions y acceptar las cosas tal com la historia las ha elaborat. Un moviment espontani va operarse á Catalunya y especialment en nostra ciutat, la agrupació de las que's diuen foras vivas á fi de buscar medis pera resoldre los numerosos conflictes que's planejaren y apuntalar de moment l'edifici que amenassava enderrocarse. (Ateneu Barcelonès, 1900, p. 16)

Durante o biênio 1901-1902, a secretaria geral estaria a cargo de Bonaventura Bassegoda, e Antoni Maria Gallissá, Joseph Font i Gumá e o próprio Bassegoda seriam vocais da sessão de Belas Artes. No repasse das atividades do ano anterior chama atenção a própria sessão inaugural do Dr. Robert (Ateneu Barcelonès, 1901, p. 15), já apontada anteriormente. A tendência ao cientificismo apontada por esse discurso vai encontrar eco na conferência posterior “Conflicto entre la ciencia y el arte. Su estado actual y porvenir probable de los mismos” (Ateneu Barcelonès, 1901, p. 16). Quanto às atividades ligadas às Artes e à Arquitetura que merecem destaque, estão a iniciativa para custear as obras de restauro do Monastério de Poblet e o apoio institucional dado pelo Ateneu à iniciativa administrativa catalã de reforma do ensino das Belas Artes (Ateneu Barcelonès, 1901, p. 14-15).



Fig. 38 Monastério de Poblet.

Fonte: <[https://c1.staticflickr.com/9/8533/8704718376\\_c4ffdf5246\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/9/8533/8704718376_c4ffdf5246_b.jpg)>

Quanto ao discurso inaugural, foi de pouco interesse para a arquitetura, tratando das causas internas e externas para a decadência e renascimento da Catalunha. O interesse do texto reside na *mea culpa* que faz o autor das causas internas a decadência da Catalunha. Sem deixar de romantizar a Idade Média catalã como período áureo, o autor atribui a uma suposta rusticidade da cultura catalã medieval a

adoção do Castellano como língua - ele excetua a obra de autores como Ramon Llull e Ausias March.

O biênio 1902-1903 é marcado pela morte de Antonio Maria Galissà. A questão do edifício da nova sede do Ateneu parece central como tema dos últimos anos. E pouco destaque teve a sessão de Belas Artes (Ateneu Barcelonès, 1903, p 13-14). A atividade ligada ao catalanismo parece escacear bastante esse ano, substituída por atividades de ordem mais técnica - como podem ser, no campo da arquitetura, as discussões sobre ordenamentos municipais. Talvez isso se deva ao estado de conflagração política geral (Ateneu Barcelonès, 1903, p. 16). O discurso do presidente nessa abertura de curso 1903-1904 é um elogio à palavra, não ao catalão. Mostrando mais uma vez o afastamento da questão autonomista nesse momento.

Do ano 1903-1904 cabe destacar a conferência de Antoni Alcover defendendo a necessidade de um dicionário de língua catalã - mostrando a questão do idioma sempre importante - e a realização da exposição "Art i Patria" (Ateneu Barcelonès, 1903, p. 11-12).

Quanto ao discurso presidencial de Raymond D'Abadal i Calderó, durante a abertura do curso 1903-1904, se trata de recuperar uma ideia mais idealista e menos cientificista que os discursos imediatamente anteriores.

La vida de l'home's desenrotlla dins d'una agrupació social.

...

L'existència d'un home aïslat pot ser un somni de la fantasia, però no respon a una realitat viventa.

...

Cada hu's troba en sa vida dins d'un grup al que se sent lligat per lley de naturalesa"

...

Les Societats, com els homes, tenen diferent temperament y caràcter y fins diferent modo de pensar y d'obrar

...

La societat total hauria de tendir a ser una sola, ben total, que compregués tots els homes; hauria de confondre-s dins de l'especulació y en l'aspiració de realitat definitiva ab la mateixa humanitat. Y a pesar d'això en un fet l'existència de societats totals més reduïdes

...

Al parlar-se de les races no's vol assenyalar aquelles races primaries que distingeixen a primer cop d'ull els membres d l'humanitat; no's vol parlar tant sols de les sb-races històriques que encara distingeixen els pobles perquè hantingut influència marcada en l'història de les nacions. No: se vol parlar del modo de ser, de la característica de cada poble, en lo moral més que en lo físich, encara que lo físich y lo moral se casin per regla general tant íntimament en elles, se parla de la fesonomia de l'ànima més que de la fesomia del cos, y la diferebciació dels grups socials en aquest sentit es indubtable com marca que hi ha deixat la diferenta formació social, y que's renova constantment sense may desaparèixer, ab l'evolució constant de la vida, com se renoven de generació els signes particulars de les famílies, sense que en la seva pròpia característica se confonguin may les unes ab les altres.

...

En la força interna que porten les diferents agrupacions socials segons els elements que les han formades y que són om la lley de sa naturalesa, es

aont hi ha no sols el secret de sa vida, sinó la potencialitat de la meteixa y de son desenrotllo y pervindre

....

S'es parlat de la raça com a vincle de les humanes societats, y s'es negada per molts la seva importancia. (Ateneu Barcelonès, 1903, p. 18-28)

Voltando a um estilo mais típico da anterior etapa ateneística, para falar de uma sociedade total (Ateneu Barcelonès, 1903, p. 44-45) segundo sua história, sua cultura, sua língua e sua geografia (Ateneu Barcelonès, 1903, p. 33-39), superficialmente pincela como a arte importa e ao mesmo tempo sofre efeito do gênio dessa cultura (Ateneu Barcelonès, 1903, p. 50). Ainda assim essa pincelada responde a hipótese desse trabalho, de que a arquitetura *fi de segle* catalã sofre forte influência da ideia da arte total, nesse caso pela via da influência idealista às ideias políticas do momento (Ateneu Barcelonès, 1903, p. 53).

Em 1905 Domènech i Montaner volta a ser eleito por unanimidade presidente do Ateneu. Finalmente a questão do edifício sede do Ateneu se aproxima de seu final, a compra do edifício na *calle* Canuda está acordada e as obras de remodelação caminham, após todas as preocupações que despertou no ano anterior. Durante o ano anterior a visão idealista da moral foi abordada na série de conferências de Joseph Antich (Ateneu Barcelonès, 1903, p. 43-44). No tocante à arte, as conferências de Ignasi Robera i Rovira merecem destaque (Ateneu Barcelonès, 1905, p. 44-45). E finalmente o apoio institucional e físico do Ateneu aos *Estudis Universitaris Catalans* são dignos de nota (Ateneu Barcelonès, 1905, p. 46). O discurso de abertura de Domènech esse ano consiste na leitura da introdução de sua História de l'Art Romànic a Catalunya. Publicação mais tarde abortada para não fazer frente a uma de temática muito parecida de autoria de Puig i Cadafalch (Ateneu Barcelonès, 1905, p. 49). Afastado da política o arquiteto volta suas atenções para a arte e a arquitetura como caminho de afirmação da catalanidade, como mostra seu discurso inaugural.

Nesse momento a cultura ganha preponderância sobre a atividade política no projeto hegemônico do catalanismo conservador. Nesse sentido, o Ateneu oferece apoio material e institucional para além dos *Estudis Universitaris Catalans*<sup>123</sup> e ao Primeiro Congresso internacional da Língua Catalã (Casassas, 2006, p. 228). Por então o Catalão já é língua veicular nos documentos e discursos internos da instituição e o uso

---

<sup>123</sup> "És en aquest sentit que els Estudis Universitaris Catalans, desatesos per la universitat oficial, s'adreçaren a l'Ateneu a la recerca de protecció. La Junta Directiva, en sessió celebrada el 26 de juny del 1903, aprovà subvencionar amb 500 pessetes les activitats d'aquesta associació, alhora que cedí els locals de l'Ateneu per als cursos que organitzava ... així com la recepció als congressistes del Primer Congrès Internacional de la Llegua Catalana (octubre del 1906)" (Casassas, 2006, p. 197)

do castelhano é uma exceção reservada a eventuais convidados que não sejam Catalãoparlantes (Casassas, 2006, p. 228).

Durante os anos de 1905 e 1906, sob a direção de Domènech i Montaner, o Ateneu se muda para sua sede própria, um palácio do século XVIII que sofre uma econômica reforma comandada pelo arquiteto Josep Font i Gumà, auxiliado pelo arquiteto Josep M. Jujol<sup>124</sup>. O edifício classicista, originalmente projetado pelo Barão de Savassona, seu residente e acadêmico da Real Academia de Belas Artes de San Fernando, possui uma ala do século XIX projetada por Elies Rogent.

El palau del carrer Canuda es construeix l'any 1796, i és obra de Josep Francesc Ferrer de Llupià Brossa, el Mateix baró de Savassona, que compta en aquell moment 32 anys

...

baró de Savassona era acadèmic de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando

...

L'ala que s'estén pel carrer del Bot és encara una ala curta, on l'any 1862, en una reforma dirigida per Elies Rogent

...

L'Ateneu Barcelonès, que s'havia estatjat en diverses cases, entre elles al teatre Principal, emprèn la recerca d'una seu definitiva i, l'any 1904, compra al senyor Josep Maria Parellada el Palau Savassona al carrer Canuda, 6. S'encomana l'adequació de la reforma a l'arquitecte Josep Font Gumà, que té en el su despatx el llavors encara estudiant Josep Maria Jujol i Gibert. Presideix l'entitat el també arquitecte Lluís Domènech i Montaner. La reforma que s'emprèn i que liderarà en gran manera el mateix Jujol, està encaminada a reconvertir un edifici fins aquell moment destinat a habitatge en la seu d'un edifici cultural amb espais oberts als associats. (Casassas, 2006, p. 534-536)

O palácio Savassona não foi a primeira das opções cogitadas para a localização definitiva do Ateneu, que até esse momento não havia tido sede própria. Em todo caso, graças ao grupo envolvido na operação de aquisição, reforma e mudança do Ateneu para esse edifício, se termina por criar uma situação em que as poucas intervenções são pequenas joias do *modernisme*. Cabe destacar a articulação fluida entre a sala de conversa e o jardim e a caixa do elevador/escada<sup>125</sup>.

Os discursos desse curso corroboram a atenção ao catalanismo cultural. E se movem entre a modernização e o resgate de valores nacionais<sup>126</sup>. Nesse momento o debate

---

<sup>124</sup> "Després de diversos entrebancs i vicissituds, que s'allargaren fins al març del 1905 i que feren perillar les negociacions de compra, l'Ateneu va adquirir finalment aquest edifici. La Junta directiva, que presidia l'arquitecte Domènech i Montaner, encarregà el projecte de rehabilitació del palau i la realització de les obres "estrictament necessàries" a l'arquitecte Josep Font i Gumà, que fou auxiliat per l'arquitecte Josep M. Jujol." (Casassas, 2006, p. 191)

<sup>125</sup> "L'ascensor té una cabina feta de fusta, d'acabat modernista, i un tancament de mallat de la caixa d'escala de platina de ferro treballada." (Casassas, 2006, p. 538)

<sup>126</sup> "Relacionat encara amb el clima generat per la Solidaritat en poden emmarcar les conferències de Jaume Brossa, "El nacionalisme en l'art i la literatura", el 6 de novembre, i "Els constructors de nacions", del 27 del mateix mes; en elles l'autor es mostrava oposat a l'excessiva preponderància de l'element

entre tradição e modernização vai mostrando a ascendência do *Noucentisme* e sua estética italianizante-modernizante universal sobre a estética *Fi-de-Segle* do *Modernisme* que recorre a elementos medievalizantes para criar um discurso atual calcado nas tradições ancestrais. Por exemplo, o discurso de Léon Jaussely sobre sua intervenção na cidade mostra a ascensão de ideias mais tecnicistas sobre a cidade e arquitetura, que vão substituindo as ideias anteriores de resgate modernizado da estética medieval - sobretudo Românica - defendida por arquitetos como Domènech i Montaner e Puig i Cadafalch.

No curso 1906-1907 o Ateneu já passa a ocupar o novo edifício na Calle Canuda, com projeto de Josep Font i Gumà - uma observação cuidadosa das *actas* do período mostra que a importância dada ao papel de Jujol é parte de uma operação historiográfica posterior (Ateneu Barcelonès, 1908, p. 06). Dignos de atenção no repasse do secretário do ano anterior, são o discurso de abertura de Domènech sobre o Românico na Catalunha (Ateneu Barcelonès, 1906, p. 57), a conferência sobre a Bandeira Nacional da Catalunha, de autoria do mesmo arquiteto (Ateneu Barcelonès, 1906, p. 64) e finalmente sua conferência sobre Centicelles, um monumento proto-cristão do século IV.

Essa *acta* contém uma completa descrição do novo edifício sede e os fornecedores da obra (Ateneu Barcelonès, 1906, p. 58-59). Dignas de nota são também a conferência de Jaume Brossa sobre o Nacionalismo na Arte e na Literatura<sup>127</sup> - que será melhor analisado adiante – e a conferência de Serafí E. Bofill sobre o saneamento em Barcelona (Ateneu Barcelonès, 1906, p. 65) - mostrando a ascendência gradual do pensamento cientificista e higienista do *noucentisme* no Ateneu. Finalmente, se deve destacar a realização apoiada pelo Ateneu do Congresso Internacional da Língua Catalã<sup>128</sup>.

O discurso do Presidente Ildelfons Suñol é uma ode ao renascimento político e social da Catalunha e ao papel do projeto catalanista nesse renascimento (Ateneu Barcelonès, 1906, p. 71-72). O texto inicia como uma digressão histórica sobre como o município nos Estados centralizados chegou ao ponto em que está. E passa rapidamente a uma crítica à perda de autonomia de municípios nos Estados

---

històric o nacional en la cultura dels pobles, cosa que va generar una polèmica intensa entre ell i els assistents. El 29 del mateix mes, el doctor Josep Falp i Plana va fer una conferència amb el títol "El nacionalisme català, propulsor de l'avenç i la cultura, des del punt de vista de la tradició i la naturalesa", amb la intenció de polemitzar amb les idees exposades a les conferències de Brossa." (Casassas, 2006, p. 229)

<sup>127</sup> Conferències de Jaume Brossa "El nacionalisme en l'art i la literatura", no 6 de novembre, e "Els constructors de nacions." (Ateneu Barcelonès, 1906)

<sup>128</sup> "El president, D. Lluís Domènech, pronuncià breus paraules en català a fi de que la nostra llengua fos la primera que sonés a la nova casa en un acte públic, y a fi, també, de sostenir el dret d'usar-la com orgue propi del pensament de nostre país." (Ateneu Barcelonès, 1906, p. 66)



centralizados modernos e um elogio ao modelo italiano e outras variantes burguesas onde o município é o centro da vida. Um desejo de um modelo mais autônomo para Barcelona (Ateneu Barcelonès, 1906, p. 72-73) e uma crítica ao atual status político dessa cidade no atual Estado centralista (Ateneu Barcelonès, 1906, p. 78). É o reflexo do modelo *noucentista* de Catalunha, quando a cidade de Barcelona ganha importância política central.

Durante o ano 1906-1907 chama a atenção uma conferência, já de orientação bastante *noucentista*, sobre a “futura Exposição Universal de Barcelona” (Ateneu Barcelonès, 1907, p.09).

O discurso de abertura do curso 1908-1909 é uma intervenção de transfundo social calcada numa comparação cientificista entre a lepra biológica e a social (Ateneu Barcelonès, 1908, p. 15). A revisão das atividades do ano anterior aponta que os planos para a Exposição Universal de Barcelona também são tema da intervenção do arquiteto Pau Salvat<sup>129</sup>. Além disso, digno de nota é o discurso de abertura do curso, com o tema da autonomia regional (Ateneu Barcelonès, 1908, p. 7), e a intervenção de caráter *noucentista* de Jaussely apresentando seu plano de articulação urbana<sup>130</sup>.

O último dos cursos presidido por Domènech i Montaner é o do biênio anterior à Primeira Guerra Mundial, 1911-1913, no discurso inaugural, "Conservar la personalitat de Catalunya" <sup>131</sup>, Domènech deixa de tratar sobre a história medieval, ou da decadência provocada pelo centralismo mais recente, como fez em discursos anteriores, para tratar da história recente da Catalunha<sup>132</sup>, suas conquistas ao longo dos séculos XVIII e XIX, relacionadas a resistência cultural e restauração linguística, e suas perspectivas futuras. Em fim, trata do projeto de renascimento cultural catalão (Casassas, 2006, p. 246).

---

<sup>129</sup> “y el dia 7 de Març D. Pau Salvat llegeix el seu estudi-ponencia de l'Associació d'Arquitectes de Catalunya: *A propòsit de la projectada Exposició Universal de Barcelona. Certamen internacional de Bellesa.*” (Ateneu Barcelonès, 1908, p. 09)

<sup>130</sup> “Memorable fou la vetllada del dia 23 de Janer ... L'arquitecte M. Jaussely, autor del plan d'enllaços premiat per l'Ajuntament, un cop acabada la tasca de refundició que se li havia encarregat, va exposar el conjunt del seu treball, oferint un sens fi de magnífiques projeccions que donaren la visió de la gran urbs futura, aixamplant el concepte de la població material a la mida de l'esperit que en ella va sorgint y revelant-se.” (Ateneu Barcelonès, 1908, p. 08)

<sup>131</sup> “El discurs d'inauguració del curs 1911-1912, "Conservar la personalitat de Catalunya", pronunciat pel president Lluís Domènech i Montaner assoleix, en aquest sentit, un caràcter programàtic per a l'activitat del grup que aleshores sabem que orientava la intituïció.” (Casassas, 2006, p. 245)

<sup>132</sup> “La sessió oficial del curs a que es refereixen aquestes notes va celebrar-se, el dia 23 de l'expressat febrer, amb la solemnitat acostumada, llegint-hi el nostre respectable president, D. Lluís Domènech, el seu discurs sobre la *Conservació de la personalitat de Catalunya*, que ja coneixeu per haver seguit imprès y posat a la disposició de tots vosaltres.” (Ateneu Barcelonès, 1912, p. 07)

Lembrando que esse projeto ainda sofre entraves por parte do centralismo e da submissão eventual das elites locais<sup>133</sup>, Domènech adverte explicitamente aos *Noucentistas* sobre os perigos dessa submissão, e da precariedade das classes populares<sup>134</sup> e da importância das classes médias nesse processo<sup>135</sup>.

Quanto às atividades desse ano, a sessão de literatura será especialmente ativa (Casassas, 2006, p. 247). A visão geral dada pelas conferências é a da língua e linguagem artística - desde um ponto de vista científico - como base do processo de resgate<sup>136</sup> da catalanidade.

Desde o ponto de vista do urbano e o arquitetônico, e do seu uso e abordagem política, se produz um movimento de afastamento das questões artísticas e culturais e aproximação das questões técnicas.

Des d'un punt de vista d'urbanisme pràctic, l'Ateneu es va preocupar de un problema aleshores en ple debat municipal, com era el de les aigües de Barcelona. A instàncies del president Lluís Domènech i Montaner, es decideix crear una càtedra oberta a persones competents per tractar d'aquest tema. Així, el 19 d'octubre l'economista Josep Maria Tallada pronuncià la conferència "L'abastiment d'aigües a Barcelona". Igualment l'Ateneu participà el Foment de Treball, per estudiar aquesta qüestió. A finals d'any, l'Ateneu plantejarà que les solucions al problema proposades per l'Ajuntament són massa cares i es fa necessari considerar-les amb un major deteniment. De fet, aquesta polèmica s'inseria de ple en la lluita entre la Lliga Regionalista i els republicans pel control de l'Ajuntament. Al març del 1913, l'Ateneu es negarà a manifestarse sobre el problema de les aigües quan des de l'Ajuntament es fa la proposta de la compra i municipalització del servei d'aigües. El repunlicà Joaume Lluhi i Rissech, expresident de la institució, instà al president Domènech i Montaner a pronunciar-se favorable en relació amb el projecte municipal. (Casassas, 2006, p. 248-249)

Domènech i Montaner, por exemplo, deixa a temática histórica de suas intervenções anteriores para tratar de temas tão técnicos como podem ser a acústica<sup>137</sup>. E Alberti

---

<sup>133</sup> "Domènech ... tobava com les elits havien cedit moltes vegades als intents de submissió desnaturalitzant-se i perdent la pròpia cultura." (Casassas, 2006, p. 246)

<sup>134</sup> "Feia una advertència explícita als noucentistes, "els nostres imperialistes", com els denominava, en relació amb el perill d'"ésser arrossegats en aquells corrents, dissolts en aquelles aigües que es volen esmenar". Paral·lelament, considerava que les classes populars estaven sotmeses a unes condicions de vida i una inestabilitat constant que les feien al sector més vulnerable de la societat catalana al més procliu de ser manipulats." (Casassas, 2006, p.246)

<sup>135</sup> "En canvi, eren els sectors mitjans els grans protagonistes de la reconstrucció de Catalunya, els que podien al mateix temps conservar la personalitat històrica del país i portar endavant el seu desenvolupament progressiu i de reforma social." (Casassas, 2006, p. 246)

<sup>136</sup> "El 1911 trobem dues conferències de mossèn Josep Casdellús sobre "L'extensió, unificació, depuració de la llengua catalana". Manuel de Montoliu parlà de "La Geografia Lingüística: la seva significació i els seus mètodes. ... Antoni Rubio i Lluch dissertà sobre les darreres investigacions sobre Ramon Llull." (Casassas, 2006, P.247)

<sup>137</sup> "y nostre president, Sr. Domènech y Montaner, per últim, va explicar (dies 7, 14 y 21), amb ajuda d'una porció d'elements gràfics, unes interessantíssimes lliçons d'*Acústica de les sales*, materia arquitectònica sobre la qual les obres no solen portar més que divagacions o empirismes y que el conferenciant he fet objecte d'estudi y investigació propia y plena de novitat." (Ateneu Barcelonès, 1912, p. 09)

Carsi vai tratar de Tectônica comparada (Ateneu Barcelonès, 1912, p. 07). Temas como o urbanismo social e seus efeitos sobre a sociedade ganham importância<sup>138</sup> e a visão romântica e idealista que se tinha do papel da arquitetura no *Fi de Segle* é finalmente relegada a segundo plano. Já no ano de 1915, Puig i Cadafalch conclui sua transição entre uma mentalidade *modernista* e *noucentista*, apresentando uma conferência sobre o ensino Técnico na Catalunha (Casassas, 2006, P. 250). As últimas *actas* recolhem o testemunho de uma abordagem da arquitetura mais do ponto de vista técnico e higienista que do ponto de vista romântico, como uma arte de representação do carácter de um povo, mostrando a ascendência do *noucentisme*.

\*\*\*

Durante o período entre a fundação do Ateneu Barcelonês, ainda como Ateneu Catalão (1860), e o final do recorte temporal dessa pesquisa (1914), se detectam, em linhas gerais, três etapas ideológicas pelas quais passou a instituição. Essas três etapas refletem, de certa forma, os três momentos, apontados por Hobsbawm (1990), como fases de resgate e reinterpretação de identidades.

O primeiro momento, que vai da fundação da instituição até aproximadamente a década de 80 do século XIX, é marcado por uma visão positivista da sociedade, ao mesmo tempo em que um grupo emergente de intelectuais - em sua maioria, ligados a *La Renaixença* - põe em questão a identidade e autonomia catalãs. No segundo momento, compreendido desde os anos 1880's até aproximadamente a virada do século, um processo catalanista mais operativo, ligado ao catalanismo político militante, tem lugar. Finalmente, durante as duas primeiras décadas do século XX, uma ideia de catalanismo modernizador, relacionado ao *Noucentisme*, vai tomando relevo, a medida que o resgate da identidade catalã passa a ser uma ideia difundida por todos os estratos sociais.

Há de se lembrar que esses anos do Ateneu coincidem com os anos marcados por Hobsbawm - 1870-1914 - como os áureos na "invenção de tradições", e os processos ateneísticos se relacionam com os levados a cabo na Europa ou na Catalunha - apontados por intelectuais como Delgado (1998) ou Prats (1988), no âmbito da sociologia, ou Bohigas (1983) ou Solà-Morales (1980), no âmbito arquitetônico. Portanto, esse processo não é algo isolado, se não que se relaciona com seu entorno, tanto europeu, como mais imediato, e funciona como amostra de um fenômeno muito

---

<sup>138</sup>"Cebrià de Montoliu va pronunciar conferències sobre noves perspectives de l'urbanisme. Així, per exemple, l'efectuada el 1911, "Les moderns ciutats i els seus problemes", en relació amb L'Exposició de Construcció Cívica de Berlín, o també "L'activitat internacional en matèria d'habitació i construcció cívica durant l'any 1913". No va ser ell l'únic a tractar d'urbanisme social, tema que va despertar un especial interès durant aquests anys; també Francesc Carreras Candi va fer, el 1914, una conferència sobre la "Historia de la urbanització barcelonina." (Casassas, 2006, p. 248)

maior. Também cabe sublinhar que essas três categorias não são completamente estanques, e permitem identificar em seu bojo germens do momento seguinte ou reminiscências do anterior.

No capítulo seguinte, se dedicará mais atenção à análise dessas três etapas do Ateneu, focando nas discussões artísticas e - sobretudo - arquitetônicas. Se levará a cabo a análise de eventos, lições, conferências e concursos realizados no âmbito do Ateneu, contextualizando-as dentro dessas três etapas do nacionalismo, e levando em consideração as controvérsias que podem haver surgido dentro de cada uma delas.

## **5. As posições dominantes no *Ateneu* de virada de século**

Os materiais a que esse capítulo se dedica a analisar são, sobretudo, os textos de autoria dos próprios arquitetos e personagens de interesse, seja na forma de artigos ou conferências dadas no *Ateneu*, seja na forma de artigos publicados posteriormente em periódicos, livros, ou discursos. Nesse segundo caso, a seleção se deu por tratarem dos mesmos temas abordados em conferências ateneísticas que não deixaram registros e documentação suficientes. Esses artigos são comparados com artigos de periódicos que tratam das referidas conferências, para comprovar que o tema e posição dos autores sobre os problemas tratados permanecem em linhas gerais inalterados, tal e como já se detalhou na metodologia dessa tese. Também se recorrerá à documentação como editais e premiações de concursos com temática artística/arquitetônica realizados pelo *Ateneu*.

A grande questão que buscara responder esse capítulo é se a crítica de raiz idealista é a responsável pela conformação da teoria arquitetônica catalã de final do século XIX e princípio do XX ou se, de fato, ela é deliberadamente escolhida em virtude das necessidades políticas catalãs do momento. Tendo ciência de que a resposta a essa questão não se encontrará em nenhum dos dois extremos, se buscara identificar quais as influências de cada uma das atitudes na configuração final de dita teoria. Cabe esclarecer que a divisão metodológica adotada aqui joga duplamente com a ordem cronológica e agrupamento temático dos eventos estudados, em vários casos, sobretudo no ponto 5.2, tendo preponderância essa segunda sobre a primeira. O objetivo disso é a agrupamento dos fenômenos por relação das ideias defendidas, mais que pela proximidade cronológica, com o conseqüente melhor entendimento das linhas ideológicas de discussão.

### **5.1 O *Ateneu* entre o Positivismo e *La Renaixença***

Os primeiros anos de atividade do *Ateneu* podem ser definidos, faltando com certo rigor historiográfico, como anos de orientação positivista. Esses anos, localizados aproximadamente entre a fundação do *Ateneu* e o princípio da década de 80 do século XIX, são marcados pela migração do modelo de clube cultural burguês à instituição sócio-cultural hegemonicamente catalanista. São os anos em que o *Ateneu* deixa de chamar-se *Catalão* para passar a ser *Barcelonês*, assim como são os anos em que se plantam raízes para uma importante polêmica entre os sócios de orientação mais espanholista, ou simplesmente neutra, e aqueles que defendem um engajamento militante da instituição na questão do resgate e fortalecimento da identidade cultural,

social, econômica e política da Catalunha. As atividades culturais ligadas às artes plásticas e à arquitetura do Ateneu, no período, mostram uma orientação mais positivista e menos militante no sentido de defender um projeto claramente catalanista. Tratam-se de dois concursos artísticos de caráter academicista e positivista, em que inclusive os fins comerciais são contemplados, e de um concurso para o projeto e memória econômica para a construção de residências operárias, de orientação racionalista e com elementos higienistas. Enquanto isso, a *Renaixença* começa a ganhar corpo, um movimento político, artístico e cultural.

A *Renaixença*, como fenômeno cultural, não pode ser definida de forma unitária e simples. De fato, para além das fronteiras de movimento literário e artístico, a *Renaixença* se confunde com o princípio do próprio movimento político e social de reivindicação da identidade catalã. Se trata de um movimento que representa bem o movimento desde o liberalismo até o idealismo mais nacionalista e conservador, pelo qual passou a burguesia catalã - patrocinadora quase exclusiva desse movimento - ao longo do século XIX (Puig i Oliver, 1981, p. 597). Deve-se acrescentar que, como visto anteriormente, este deslocamento desde posições mais liberais às mais conservadoras e nacionalistas não é uma exclusividade da burguesia catalã, se não que uma quase constante das burguesias europeias, a partir do momento em que já não disputavam a hegemonia com a nobreza e anteviam a necessidade de justificar sua própria hegemonia frente aos avanços do proletariado e do internacionalismo. O caso catalão conta com a particularidade de ser também uma reação ao centralismo madrilenho, uma tentativa de substituir o nacionalismo espanhol pelo nacionalismo catalão, em busca de maior autonomia política - sempre e quando essa autonomia fosse controlada pela burguesia, autocolocada no posto de defensora dos valores da identidade local.

A historiografia localiza bem *La Renaixença* como movimento que nasce na década de 30 do século XIX, se consolida entre as décadas de 50-60 do mesmo século e atinge sua plenitude entre 1870 e 1880, quando culturalmente é substituída pelo *Modernisme* e o catalanismo político já está consolidado. Isso faz com que os anos de auge desse movimento coincidam com as duas ou três primeiras décadas de funcionamento do Ateneu, justamente o momento em que - como visto antes - se enfrentam correntes mais espanholistas frente ao grupo emergente mais catalanista. (Puig i Oliver, 1981, p. 598-599)

*La Renaixença* é claramente mais literária que arquitetônica. No seu momento áureo se estava produzindo uma arquitetura de caráter racional que começava ligeiramente a pensar em resgatar formas nacionais. A escola de arquitetura de Barcelona engatinhava e a maior parte dos arquitetos vinha do ambiente de Madrid, ainda que

fosse emergente a questão catalã. O texto “Em Busca de uma Arquitetura Nacional” – que será melhor referenciado mais adiante –, de Domènech i Montaner, expressa essas preocupações, ainda que o caminho do resgate do românico - encontrado pelo *Modernisme*, ainda não houvesse sido encontrado.

O *Modernisme* une as novas tecnologias e planteamentos espaciais ao resgate de uns elementos de linguagem românica, tida como nacional. Como se viu, ainda que na raiz da fundação do Ateneu estivessem arquitetos como Elies Rogent, a arquitetura não ganha destaque nesses primeiros anos pré-catalanistas da instituição - assim como tão pouco são destacadas as discussões sobre o resgate da identidade catalã. De fato, nesses primeiros anos prévios à hegemonia do grupo catalanista a frente do Ateneu - um importante centro onde nesse primeiro momento se levavam a cabo as discussões sobre o modelo social e cultural a se adotar na Catalunha<sup>139</sup>, o espanholista ou o catalanista -, e o domínio dos *modernistas* no campo artístico, a única atividade relevante relativa à arquitetura no Ateneu é um concurso para o projeto de uma residência operária, que - como se verá adiante - tinha como premissas e teve como resultados elementos com cores muito mais racionalistas e higienistas que idealistas, nacionalistas e vanguardistas.

O renascimento do catalão como língua erudita se deu sobre bases em castelhano (Puig i Oliver, 1981, p. 602-607). O mesmo ocorre com a arquitetura, que parte de bases industriais. Na origem de uma arquitetura *modernista* catalanista está uma arquitetura industrial e racional. A importância dada à língua como elemento de identidade nacional, dada na *Renaixença*, se estende até a linguagem arquitetônica, no *Modernisme*. Assim sendo, comparar a evolução do interesse sobre a língua catalã, desde bases científicas até bases operativas, com vistas a amparar os argumentos de identidade nacional catalã, cobra interesse no sentido em que se podem traçar paralelos entre o interesse científico que o Românico vai despertar, e o uso operativo de seus elementos recompostos sobre uma base moderna - para buscar uma identidade nacional -, como fez o *Modernisme*.

Cabe aqui recordar que, ao lado da língua, o estudo da história e da geografia desperta destacado interesse no mundo catalanista. E a Idade Média, sobretudo no período românico, era o ponto de referência, eleito pelo projeto catalanista como o

---

<sup>139</sup> “L’Ateneu Barcelonès, presidit per personalitats de la cultura, la política i les finances o la indústria, fou un altre puntal de la Renaixença, ja en la seva darrera etapa. Guimerà, que en fou president, hi pronuncià un discurs famós, en llengua catalana, el 1895.” (Puig i Oliver, 1981, p.611)

portador dos valores éticos e estéticos da sociedade catalã<sup>140</sup>. Portanto, nada mais natural que a arte e arquitetura desse período, Românicas, sejam os paradigmas artísticos a serem perseguidos para lançar as bases da nova arquitetura catalã - que se pretendia contemporânea, mas firmemente enraizada na cultura.

Como movimento complexo, *La Renaixença* é produto de um momento conflitivo e paradoxo na Catalunha<sup>141</sup>, quando se confrontavam dois modelos sociais<sup>142</sup>. Como conceito historiográfico, a *Renaixença* explica apenas a um aspecto da vida social e mesmo dos confrontos culturais na Catalunha. De fato, os limites do alcance do movimento residem justamente em seu elitismo. No que tange ao âmbito do Ateneu, é interessante notar a singularidade de iniciativas como o concurso da Residência Operária, ou - no âmbito da burguesia industrial - de iniciativas às colônias industriais. E mesmo essas iniciativas sociais eram impostas de cima para baixo, tentando anular a luta de classes (Puig i Olier, 1981, p.621).

Nesse primeiro tramo do capítulo, o objetivo é analisar à luz do Positivismo, da *Renaixença* e dos conflitos gerados pela emergência do catalanismo na sociedade Catalã e sobretudo no ambiente do Ateneu, os três principais eventos ligados à arquitetura e às artes dentro do ambiente ateneístico até princípios dos anos 80 do século XIX: o Concurso da Residência Operária de 1861-1862, o Concurso de Arte Contemporânea de 1872 e o Concurso de Arte e Indústria de 1878.

### 5.1.1 O Moralismo e o higienismo arquitetônico burguês

#### 5.1.1.1 Concurso de Residência Operária 1861-1862

Na *acta* de abertura do curso acadêmico do ainda *Ateneo Catalán*, de 1861, surge a ideia de se abrir um concurso para projeto arquitetônico de residência operária e memória econômica que viabilizasse economicamente tal empreendimento<sup>143</sup>. A *acta*

---

<sup>140</sup> “El món medieval i l'època més contemporània els interessaren especialment. El primer, era el punt de referència, llunyà, profund: les arrels; el segon, era la constatació del moviment en marxa: era l'acte del ressorgiment.” (Puig i Oliver, 1981, p.610)

<sup>141</sup> “La Renaixença, en fi, fou in denomen literario-político-cultural, complex i grandíós, que es produí en una Catalunya dinàmica i conflictiva.” (Puig i Oliver, 1981, p. 621)

<sup>142</sup> “...el moviment cultural particioá de totes les contradiccions del país i de les seves lluites ideològiques internes.” (Puig i Oliver, 1981, p. 621)

<sup>143</sup> “Ha ofrecido además una medalla de oro al autor del mejor proyecto arquitectónico para una casa de familia proletaria y otra medalla al que escriba la mejor memoria en que se propongan los medios mas realizables de costear la construcción de dicha casa.” (Ateneu Catalán, 1861)



do ano seguinte mostra as exigências do projeto, tanto do ponto de vista econômico<sup>144</sup> quanto do programa arquitetônico<sup>145</sup>. Basicamente o objetivo era possibilitar a construção de residências unifamiliares que contassem como a comodidade de um jardim ou pátio, e cujo preço de construção não ultrapassasse o valor de 12.000 *reales* da época. O prêmio consistiria em uma medalha de honra e 1200 *reales* para o autor ganhador do projeto arquitetônico e para o autor ganhador da memória.

Os trabalhos apresentados no tocante à arquitetura foram nove:

Al filántropo Ateneo Catalan.  
Barcelona(y una señal compuesta de dos triángulos cruzados)  
La caridad es hija de Dios; la filantropía es engendro del presupuesto nacional: aquella consuela, esta ofende.  
Ser útil.  
Honor á la clase jornalera.  
La sencillez no excluye la belleza.  
Sine propriá re grataque domo, non fit familia.  
En la práctica está la verdad.  
La disposición de la vivienda del obrero puede contribuir á su moralización.  
(Ataneu Catalán, 1862, p. 20)

Quanto às memórias econômicas, essas quatro foram as apresentadas:

La existencia de renta es la demonstracion de capital. Luego si hay inquilinos hay capitales.  
La propiedad se adquiere con el trabajo y la economía.  
Todos los intereses son armónicos.  
Labore et parcimoniá, simúl ac fidá spe, assurfam. (Ataneu Catalán, 1862, p. 20)

Os títulos apresentados anteriormente, tal como o Ateneu o fez em suas *actas*, estão organizados em ordem inversa à de sua colocação na consideração da comissão julgadora do concurso<sup>146</sup>. Em seguida, nessa mesma *acta*, se procede a explicar

---

<sup>144</sup> “En 27 del mismo mes y año se anunció un concurso extraordinario, ofreciendo un premio de una medalla de oro de valor de 1200 reales al autor del mejor proyecto arquitectónico de una casa para una familia de la clase jornalera, cuyo coste no excediera de la cantidad de 12,000 reales; y otro igual al autor de la mejor memoria en que se propusiesen los medios mas económicos para la construcción de dichas casas.” (Ataneu Catalán, 1862, p. 9)

<sup>145</sup> “A los autores de proyectos arquitectónicos se les impusieron las condiciones de que casa esté destinada á la habitación de una sola familia, comprendiendo un espacio para patio, huerto ó jardín, y que el coste total del terreno y edificio no exceda de doce mil reales en el supuesto de que el valor del primero sea de veinte y seis reales por metro cuadrado; y en la redacción de las memorias económicas no se ha debido perder de vista la circunstancia de que las familias que hayan de habitar las casas y de consiguiente las que las hayan de adquirir ha de ser precisamente de la clase jornalera.” (Ataneu Catalán, 1862, p. 20)

<sup>146</sup> “Al escribir los lemas, los hemos colocado por el orden inverso del mérito relativo que, segun nuestro humilde parecer, tiene cada trabajo á que el lema alude; y al pasar á indicar los motivos en que este juicio

superficialmente as motivações dessa classificação. O entendimento delas contribui para a compreensão da orientação ideológica que era dada à teoria da Arquitetura no Ateneu dessa época.

A comissão julgadora achou por bem dividir em três grupos de três projetos o material apresentado a concurso<sup>147</sup>. O primeiro grupo não responde às condições apresentadas pelo concurso<sup>148</sup>. O segundo grupo sim responde a essas condições, mas ao ver da comissão julgadora não respondem satisfatoriamente aos problemas apresentados:

Los autores de los proyectos que tienen los lemas Ser útil, Honor á la clase jornalera, y La Sencillez no excluye la belleza llenan las condiciones del programa; pero otros hay que resuelven el problema con mas acierto.

El primero de estos tres proyectos presenta una distribución muy aceptable y prueba que el autor conoce las construcciones que del género que nos ocupa se han hecho en países extranjeros.

El Ateneo debe agradecer al autor del segundo proyecto en trabajo inmenso que se ha tomado en el pensamiento, y la bella ejecución de los seis planos presentados. Juzgamos muy recomendable la distribución de sus manzanas, particularmente en las casas agrupadas; pero con sentimiento hemos de señalar algunos lunares en una obra cuyo mérito dejamos al propio tiempo consignado. La distribución del interior de las habitaciones, si bien reúne buenas circunstancias, es poco económica; las piezas son reducidísimas, y ofrece inconvenientes el punto donde se hallan colocadas las aberturas: no puede aprobarse la circunstancia que se nota, de tener que concurrir á un mismo patio muchos vecinos; y finalmente no es bastante caracterizado el aspecto de las fachadas.

La del tercer proyecto de este segundo grupo, tanto en su conjunto como en algunos de sus detalles, presenta cierto aspecto muy agradable y adecuado al objeto á que se destina; mas no puede decirse otro tanto respecto de la distribución interior, por ser poco cómoda, faltándole además luz y ventilación. (Ataneu Catalán, 1862, p.21-24)

Finalmente, no último dos grupos, a comissão julgadora organiza os trabalhos de maior interesse e que melhor resolveram a questão. O projeto *Sine propria re, grataque domo, non fit familia* parece ser o que mais interesse despertou na comissão, apesar

---

se ha fundado, lo hacemos también empezando por los trabajos inferiores, siguiendo el mismo orden de menor a mayor, y calificándolos no solo en razón de su mérito relativo, sino además cada uno segun su mérito absoluto." (Ataneu Catalán, 1862, p. 21)

<sup>147</sup> "Respecto de los proyectos arquitectónicos, desde luego los dividimos en tres grupos, de tres proyectos cada grupo." (Ataneu Catalán, 1862, p.21-24)

<sup>148</sup> "Los comprendidos en el primero se apartan de las condiciones del programa, y son los que mas distantes se hallan de llenar el objeto propuesto.

El designado con el lema Al filantrópico Ateneu Catalan, carece de condiciones higiénicas, presenta un pobre aspecto y es poco feliz en la distribución interior de la casa.

El del lema Barcelona, excede del presupuesto designado y la construcción que presenta no es adaptable á nuestros usos y clima.

Y el de La caridad es hija de Dios; la filantropía es engendro de presupuesto nacional: aquella consuela, esta ofende, se separa del programa haciendo una división que no se considera conveniente entre célibes y casados, y ademas de presentar planos incompletos, deja mucho que desear en la distribución." (Ataneu Catalán, 1862, p.21-24)

de sua terceira colocação, e será analisado mais adiante<sup>149</sup>. O segundo colocado, ao entender do júri, é prejudicado por problemas de ventilação e estéticos<sup>150</sup>. Enquanto que finalmente o primeiro colocado sofre com problemas menores, ao entender do júri facilmente solucionáveis no que toca a distribuição interior:

Algún defecto se nota, es verdad, en la distribución interior de la del proyecto correspondiente al lema La disposcion de la vivienda del obrero puede contribuir á su moralización: pelo las faltas que en esta parte se notan, tienen fácil enmienda; y además, está tan bien estudiado con respecto á la calle y al jardín; es tan perfecta la distribución de este en sus menores partes; son tan oportunas las entradas con sus pintorescos emparrados, y se hallan tan bien agrupadas las viviendas de dos en dos; que no hay duda que la casa presenta el verdadero carácter de la habitación del jornalero, y es preferible á todos los otros proyectos; siendo su autor el que mejor ha interpretado el pensamiento del Ateneo, y en consecuencia al que, así por el mérito absoluto como por el relativo de la obra, juzgamos acreedor al premio ofrecido. (Ataneu Catalán, 1862, p.21-24)

Voltando ao projeto ganhador da terceira posição, o interesse de sua análise mais aprofundada se deve a dois fatores. Um, é o fato de que, apesar de limitações relativas à tecnologia construtiva, esse projeto poderia ter sido o ganhador, segundo o próprio júri<sup>151</sup>, e, portanto é o de maior interesse. Essa aceção é corroborada pelo fato de que esse foi o projeto que maior atenção mereceu na lauda do concurso publicada em *acta*. Vale a pela reproduzi-la em sua íntegra:

Reconocemos los prolijos estudios que bajo todos conceptos ha hecho su autor; la valentía y buen método que en todo el proyecto se nota; la manera con que se concilia la sencillez con la belleza en las fachadas, y hasta la elegancia y buena ejecución material que se observan en todos los planos. No puede negarse que la habitación del obrero, tal cual se presenta, reúne todas las condiciones de salubridad y bienestar apetecibles, y que descendiendo á detalles, vense en las plantas buen orden, regularidad y formas limpias y determinadas. Aunque el autor del proyecto no hubiese presentado mas que las dos primeras fachadas, ha sido tal el acierto con que ha sabido introducir elementos de arquitectura árabe, aun en nuestras modestas construcciones, que esto solo le haría acreedor á los mayores elogios. Esto no es decir que el referido proyecto sea una obra perfecta: una

---

<sup>149</sup> "Los proyectos que corresponden á los lemas Sine propria re, grataque domo, non fit familia, En la Practica está la verdad, y La disposición de la vivienda del obrero puede contribuir á su moralización forman el tercer grupo, y presentan indudablemente cualidades que los distinguen ventajosamente de los demás. Descendiendo á su análisis, hemos encontrado en cada uno de ellos condiciones tan apreciables, que nos han hecho vacilar un momento para decidir á cual debíamos dar la preferencia." (Ataneu Catalán, 1862,, p.21-24)

<sup>150</sup> "Eliminando el indicado proyecto, fijamos exclusivamente la atención en los otros dos del tercer grupo. Ambos cumplen con bastante acierto las condiciones exigidas: ambos dan á los edificios de que son objeto, el carácter y la propiedad que se requiere, sin exceder el límite del coste señalado, si bien, empero, el autor del proyecto cuyo lema es En la práctica está la verdad ha estado feliz en la distribución interior del edificio y en la sencillez de sus fachadas; en cambio en lo que atañe á la ventilación y buen aspecto queda inferior al otro." (Ataneu Catalán, 1862, p.21-24)

<sup>151</sup> "Sin duda alguna hubiéramos escogido el primero de los tres á no mediar un inconveniente gravísimo." (Ataneu Catalán, 1862, p.21-24)

crítica severa le señalaría mas de una falta, como por ejemplo, que para un obrero la habitación en general es demasiado lujosa, que las bóvedas del piso bajo pueden considerarse innecesarias, y que la escalera, la cubierta y algún otro detalle de los edificios necesitarían modificaciones. Pero, á decir verdad, un inconveniente mas grave que todos estos es el que nos ha retraído con justo motivo de elegir el proyecto de lema *Sine propria re grataque domo non fit familia* como el mas digno de ser premiado. El coste del edificio, hecho con los materiales por nosotros conocidos, segun confesión del mismo autor, no bajarían de cuarenta mil reales, cantidad exorbitante para esta clase de habitaciones, y que se separa enormemente de la señalada por el Ateneu; y si bien el autor asegura que con los materiales, cuya muestra ha presentado, podría construirse dentro del presupuesto del programa, existe la imposibilidad de admitir nuevos procedimientos de construcción, cuyos resultados son todavía problemáticos. (Ataneu Catalán, 1862, p.21-24)

O segundo elemento que desperta atenção, é o fato de que esse projeto é conservado nos arquivos do Ateneu, sob forma de uma publicação imediatamente posterior realizada por seu autor, ao lado da memória econômica *Labore et parcimoniá, simúl ac fidá spe, assurfam*. A publicação conjunta do projeto e da memória, ao mesmo tempo em que ambos foram os únicos apresentados com o título em latim ao Ateneu, mostra a afinidade entre ambos os autores, e leva a crer que foram concebidos juntos. De fato, apesar de que a comissão julgadora não considera nenhuma das memórias dignas do prêmio, a referida memória é considerada a relativamente melhor das apresentadas<sup>152</sup>. É a memória econômica que mais interesse desperta no júri, por seu interessante artifício econômico de utilizar as economias para criar um banco e um processo de autofinanciamento das moradias operárias. É também a memória que foi localizada publicada.

Além do fato de que *Sine propriá re grataque domo, non fit familia* é um projeto publicado posteriormente, e de ser, portanto, acessível em arquivos - coisa que não há constância nos outros projetos -, ele também mostra preocupação com o emprego de novas tecnologias, como mostra o fato, valorado negativamente pela comissão julgadora - como visto em sua lauda-, de que apenas através do uso de materiais tecnologicamente experimentais se poderia atingir o orçamento previsto para o projeto. Apesar de que aos olhos da comissão julgadora do Ateneu esse experimentalismo é uma desvantagem, ele mostra elementos que depois serão caros ao *Modernisme* e sua experimentação tecnológica.

---

<sup>152</sup> “En cuanto á las memorias económicas, debemos desde luego poner de manifiesto que, segun nuestro criterio, á ninguno de sus autores ha de adjudicarse el premio que en la segunda parte del anuncio se promete.” (Ataneu Catalán, 1862, p. 24)

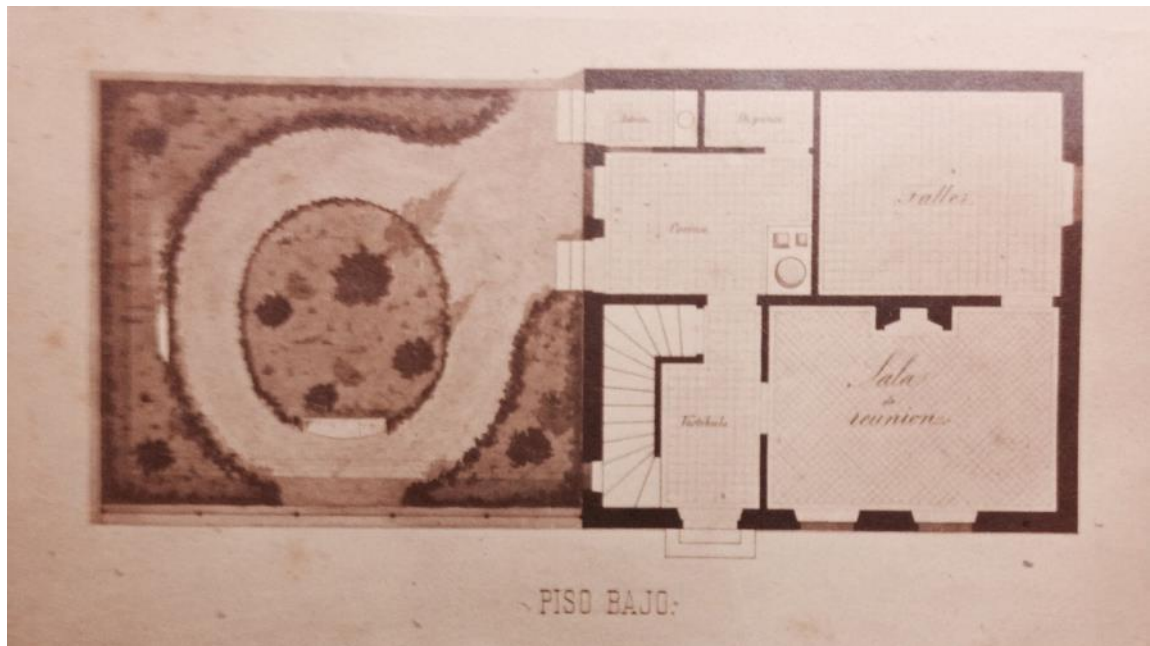


Fig. 39 Planta térrea de residência operária.  
 Fonte: Xifré; Lauth, 1863

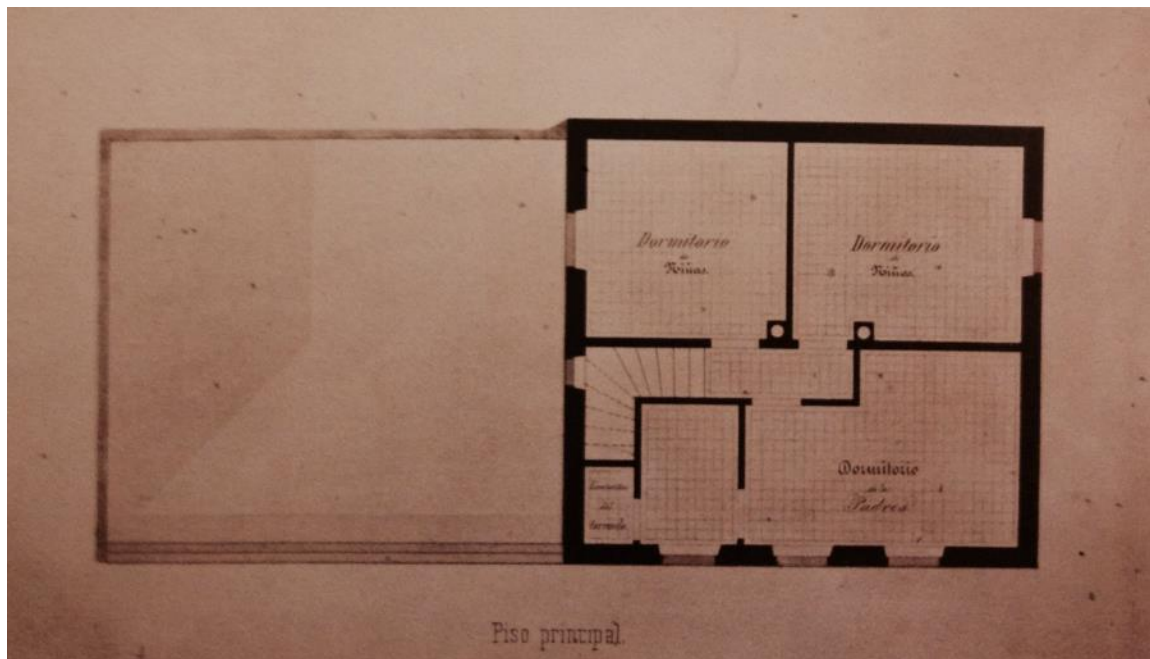


Fig. 40 Planta primeiro andar de residência operária.  
 Fonte: Xifré; Lauth, 1863

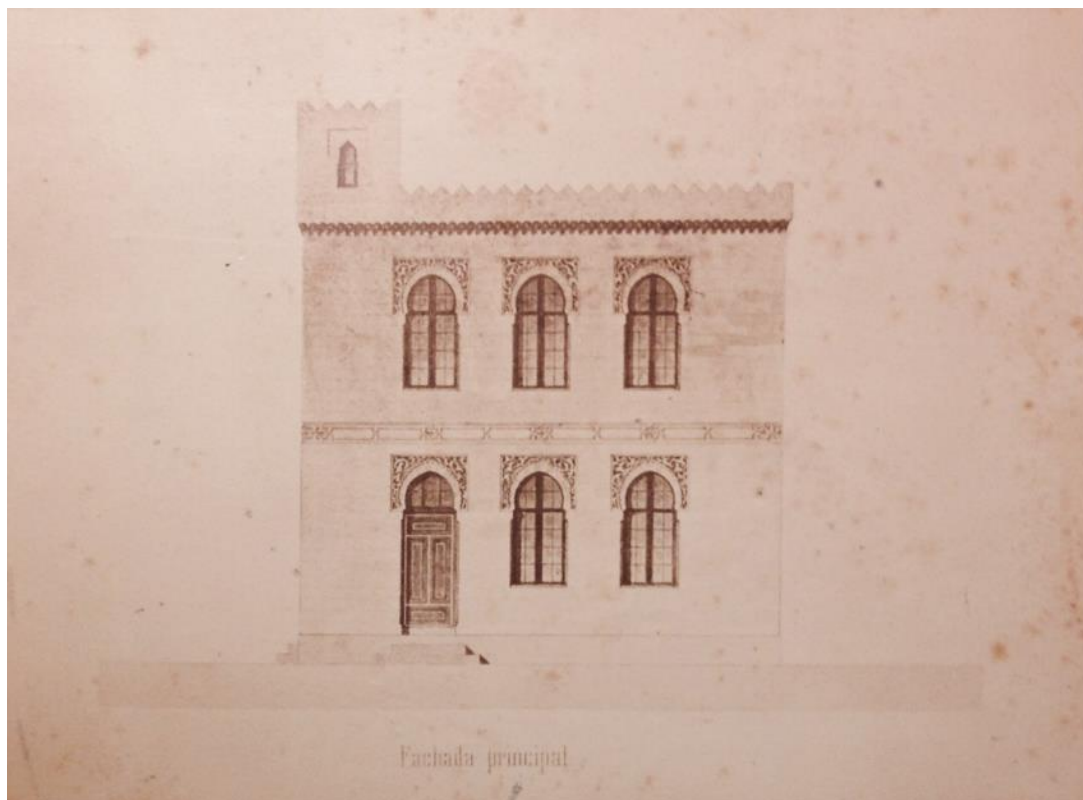


Fig. 41 Fachada anterior de residência operária.  
Fonte: Xifré; Lauth, 1863



Fig. 42 Fachada posterior de residência operária.  
Fonte: Xifré; Lauth, 1863

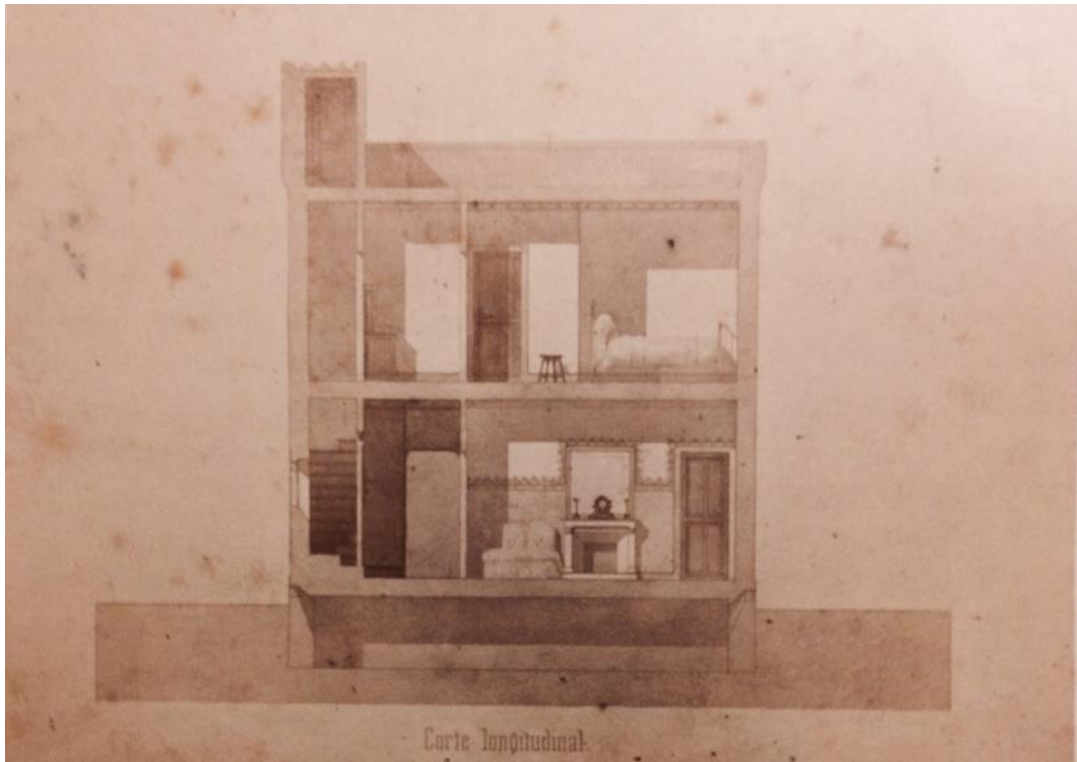


Fig. 43 Corte de residência operária.  
Fonte: Xifré; Lauth, 1863

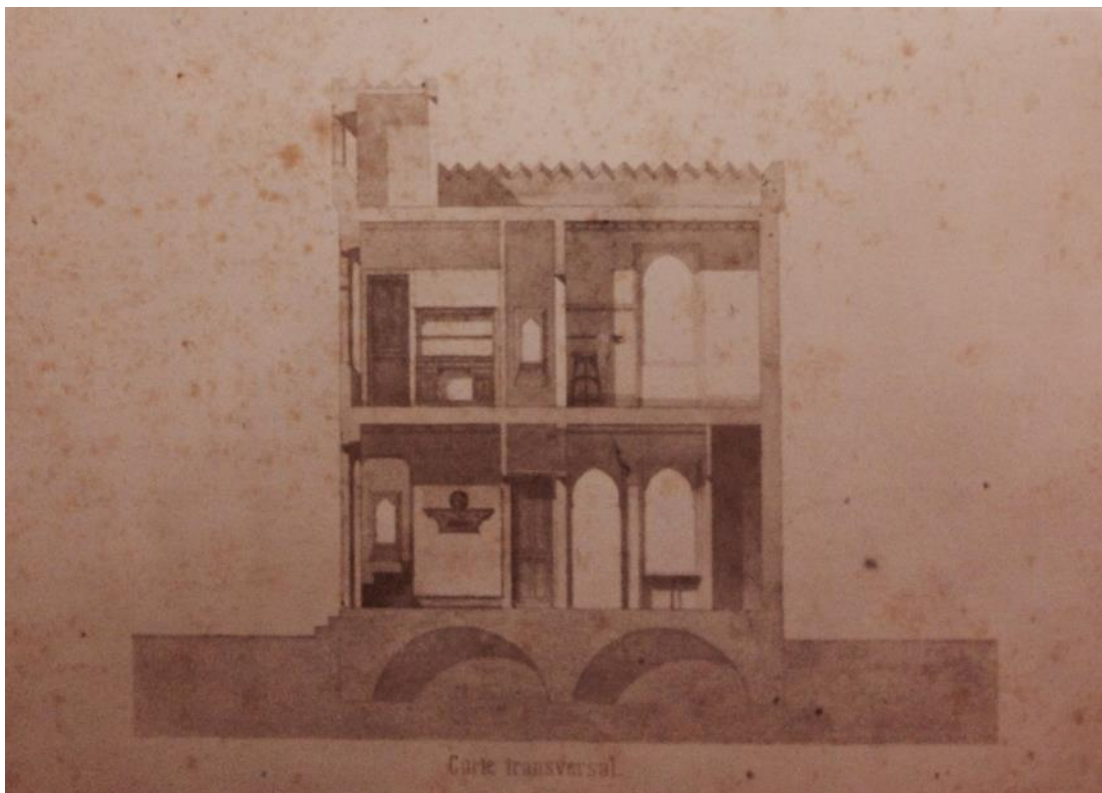


Fig. 44 Corte de residência operária.  
Fonte: Xifré; Lauth, 1863



Fig. 45 Detalhe ornamentação janela de residência operária.  
Fonte: Xifré; Lauth, 1863

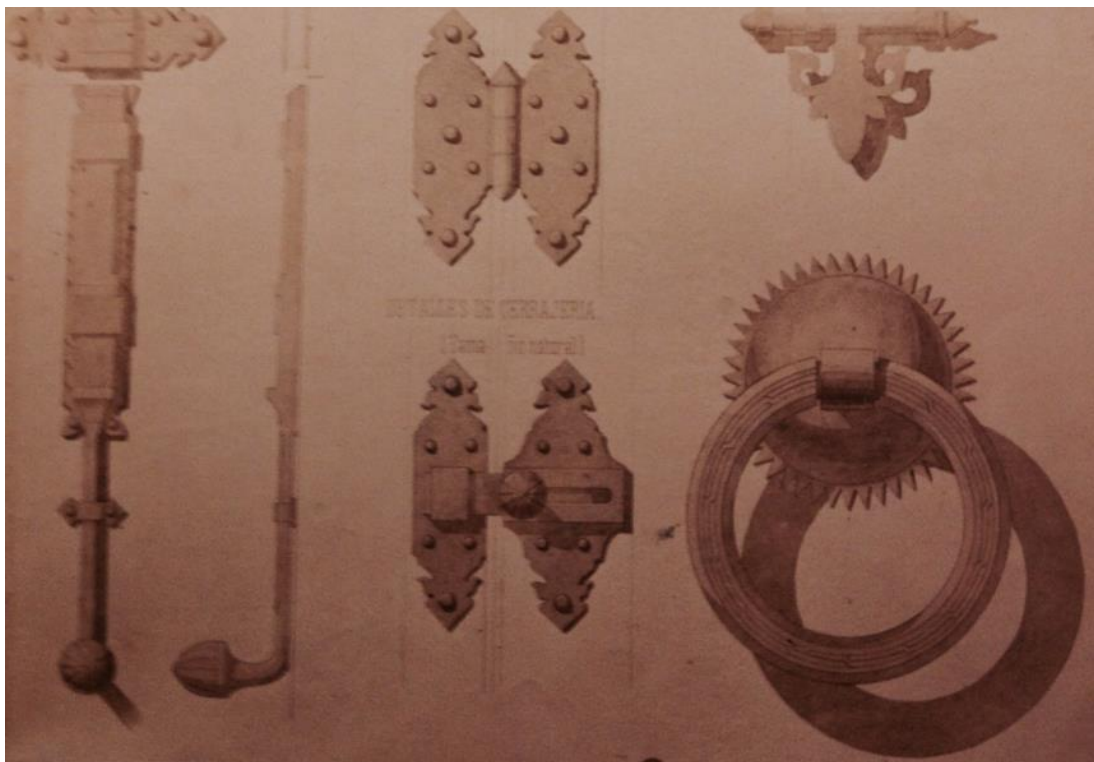


Fig. 46 Detalhes ornamentais de residência operária.  
Fonte: Xifré; Lauth, 1863



PRESUPUESTO.

					Rs. vn.
Escavaciones para los cimientos...	26. 70	0. 45	1. 00	12. 01	
12 metros 01 á razon de 4 rs. el metro cúbico.					480. 40
Albañilería:					
Cimientos.	26. 70	0. 40	1. 00	10. 68	
Bóvedas.	7. 00	0. 40	7. 20	20. 16	
Fachadas.	26. 70	0. 30	7. 20	57. 67	
Tabiques, piso bajo.	6. 10	0. 15	2. 80	2. 56	
	11. 90	0. 10	2. 80	3. 33	
Id. principal.	18. 20	0. 10	2. 80	5. 09	
Zócalo del jardin.	7. 00	0. 30	1. 00	2. 10	
				101. 59	
<b>A deducir:</b> huecos de puertas y ventanas.	0. 75	2. 00	0. 10	0. 15	
10 iguales.	"	"	"	1. 50	
7 iguales.	0. 80	1. 50	0. 30	0. 36	
ventanillas.	"	"	"	2. 52	6. 09
2 id. iguales.	0. 25	0. 65	0. 30	0. 04	
3 puertas, juntas.	"	"	"	0. 08	
	"	"	"	1. 44	
				95. 50	
95,50 metros cúbicos á razon de 38 rs. el metro.					3,629. 00
Suelos:					
1	6. 60	6. 15	0. 25	10. 04	
2 iguales.	"	"	"	20. 08	
				30. 12	
<b>A deducir:</b> Caja de la escalera.	"	4. 00	0. 75	0. 25	0. 75
				29. 37	
29 metros 37 cúbicos á 42 rs. uno.					1,233. 54
Carpintería: ventanas.			1. 80	0. 90	1. 62
7 id iguales.	"	"	"	"	11. 34
pequeñas.	"	"	0. 80	0. 30	0. 24
2 id.	"	"	"	"	0. 48
				13. 68	
13 metros 68 superficiales á 50 rs. metro.					684. 00
Carpintería de puertas.	"	"	0. 90	2. 50	2. 25
Id.	"	"	0. 80	2. 25	1. 80
1 igual.	"	"	"	"	1. 80
Id. interiores.	"	"	0. 75	2. 00	1. 50
8 id. iguales.	"	"	"	"	12. 00
				19. 35	
19 metros 35 á razon de 70 rs. el metro superficial.					1,354. 50
Vidriería: 216 vidrios de 0, 25 x 0.16 á 2 rs. cada uno.					432. 00
Pintura de puertas y ventanas y del salon 80 metros á 6 rs.					480. 00
Postes del zócalo del jardin y alambre.					80. 00
Cerrajería de las 8 ventanas á 35 rs. cada una.					280. 00
Id. de las 3 ventanillas á 15 rs. "					45. 00
Puertas exteriores 3 á 45 rs. una.					135. 00
Id. interiores 10 á 35 rs. "					350. 00
Escalera, 17 escalones á 20 rs uno.					340. 00
Solar, 93 metros 75 á 26 rs. metro superficial.					2,437. 50
<b>TOTAL.</b>					11,960. 94

Figs. 47 Previsões orçamentárias do concurso da residência operária.  
Fonte: Xifré; Lauth, 1863

Pivotando desde o ponto de vista da comissão julgadora ao do autor do projeto, vê-se que em sua memória<sup>153</sup>, Alberto Lauth, arquiteto autor do projeto, começa sua apresentação externando uma visão moralista e higienista da questão, apontando que o problema não apenas reside na tentativa de solucionar a questão econômica do custo da moradia em condições, mas também que essa moradia contribua para que a classe operária coincida ideologicamente e moralmente com a posição ideológica burguesa:

<sup>153</sup> "Presentáronse los adjuntos proyectos al concurso abierto por el Ateneo Catalan de Barcelona en 28 de diciembre de 1861, y á pesar de que ni uno ni el otro merecieron el premio, nos hemos decidido á darles cierta publicidad muy limitada,

...  
como medio de señalar á los que nuevamente se ocupen de igual cuestión, el escollo en que hemos incurrido." (Xifré; Lauth, 1863, p. 7)

Admitir por un instante siquiera que el concurso abierto por el Ateneo Catalan, tenga exclusivamente por objetivo la solución de una simple cuestión de alquiler ... sería en verdad desconocer por completo y lastimosamente ... la importancia y trascendencia de un problema que, según el modo y forma en que se resolviera, determinará fatalmente un progreso mas y mas creciente cada día, la inmutabilidad ó retroceso en la situación física, moral é intelectual de la generación presente y futura, no menos que en la constitución de la familia actual y venidera y en las cuestiones sociales que hoy día se agitan. (Xifré; Lauth, 1863, p. 3)

Para ele, essa posição coincidia igualmente com a do Ateneu. Ou seja, a solução do problema, para além de umas intenções práticas de prover morada economicamente acessível à classe operária, passava pela questão de que essa moradia teria um importante componente de integrar socialmente essa classe. Tal integração nenhuma relação tem com posturas experimentalistas das vanguardas posteriores ou mesmo de Ruskin, Morris ou os socialistas utópicos com seus experimentos sociais. Na verdade, traduziam valores conservadores que "domesticariam" a classe operária.

...el Ateneo Catalan, al pedir por una parte un proyecto arquitectónico de un acasa con jardín para cada familia, modo siempre mas caro, y por otra los medios de facilitarle su adquisición en propiedad, ha establecido claramente que su mira principal no era el logro de un tanto por ciento en metálico, sino de una renta en resultado menos materiales, ó en otros términos, el mejoramiento del individuo y de la familia y la edificación del hogar doméstico por el acceso á la propiedad.

...

Fría, húmeda, sombría, sin espacio, ni ventilación, ni *confort*, la habitación, lejos de brindar al hombre con un sueño reparador y el sosiego del espíritu, le entrega á las enfermedades y á la muerte; el alma misma parece absorber de aquellos muros miasmas perniciosos, y la mente atrofia, solo se agita en las ideas de rebelión, de odio y desesperanza.

...

si á la sequedad del suelo y de los muros, si á unas habitaciones claras, ventiladas, bien asoleadas y suficientemente espaciosas, se añade una separación completa y bien entendida de los diferentes servicios de una casa, condición indispensable de salubridad y aseo de la vivienda, desaparecen á la vez con el abandono. (Xifré; Lauth, 1863, p. 9-10)

Nesse aspecto a família é o centro desse universo doméstico, ao redor do que tudo gravita. A ornamentação aparece como parte desta criação, que busca inculcar valores familiares, através, por exemplo, da lareira/ponto de reunião familiar. O tom paternalista burguês é dado, ademais de por valores sexualmente conservadores - um machismo e patriarcalismo claros - pela fantasia da família obreira nuclear protegida pelo beneplácito do chefe burguês<sup>154</sup>. De fato, esse tom parece tão característico do momento, que a comissão julgadora do concurso achou por bem - como visto

---

<sup>154</sup> "De la disposición de este trazado, con una entrada única en la propiedad, y sin comunicación necesaria con los vecinos, resulta desde luego asegurada la independencia absoluta de la familia, la constitución completa de *su hogar*, de un interior en que puede igualmente aislarse, fraccionarse y permanecer, no obstante, siempre bajo el beneficio y solicitado cuidado de su jefe." (Xifré; Lauth, 1863, p.11)

anteriormente - desclassificar um projeto por levar em consideração a possibilidade de organizar a residência operária não exclusivamente ao redor da família nuclear, mas levando em consideração a possibilidade de habitações para solteiros.

Punto de reunión de los miembros de la familia, todo debe estar calcado para que sea un sitio cómodo y agradable que les atraiga hacia este centro de la vida doméstica y les ofrezca en las horas de descanso el bienestar y solaz que de otro modo irían á buscar en el aislamiento de sus propias habitaciones ó en el bullicio de la vida externa. Un zócalo de 1 metro 50 centímetros con un pequeño friso de colores vivos por remate, quita á las paredes su frialdad, dando sin gran dispendio al aposento un aire alegre y adornado. Como complemento indispensable de este arreglo, se ha añadido una chimenea que les convide á pasar las veladas y las fiestas lluviosas del invierno al amor de la lumbre, agradablemente entretenidos en lecturas instructivas, ó en esas conversaciones, tan amenas como provechosas, que al estrechar los lazos de familia constituyen también la educación doméstica, única que nos acompaña toda la vida. En los días templados y cuando no haya necesidad de calentar el aposento, sirve esta chimenea de ventilador

...

Los otros dos dormitorios son el uno para niños y el otro para niñas, quedando de esta manera separados los dos sexos, cuya reunión ha sido harta frecuencia el primer paso de la degradación femenina, y suprimidas las relaciones ilícitas y prematuras entre ambos sexos. (Xifré; Lauth, 1863, p. 13)

Quanto a orientações de identidade estética, a ideia de uma arquitetura nacional está muito longe das sofisticadas discussões sobre uma linguagem arquitetônica catalã levada a cabo por arquitetos como Domènech ou Puig. De fato, a identidade nacional da arquitetura é vista muito mais desde uma óptica *Beux-Arts*, e é o estilo árabe - e não o românico tão caro aos modernistas - que identifica a nacionalidade. Tão pouco a nacionalidade catalã parece importar, somente a espanhola:

...el estilo propuesto el árabe, por ser arquitectura nacional, y una de las que mas se prestan al ornato con menos costo. Acompañan sin embargo á este proyecto otras dos fachadas, la una del Renacimiento y la otra moderna, no solo como muestra de los diferentes géneros que podrían adoptarse de no gustar el propuesto, sino también como medio de interrumpir la monotonía propia de una calle uniforme, imprimiéndole con la variedad mas movimiento y un aspecto mas pintoresco." Decoração añadida, não concebida com o projeto. (Xifré; Lauth, 1863, p. 13-14)

Contudo, como se deixou entrever anteriormente, nem só aspectos conservadores conformam esse projeto. É no experimentalismo construtivo que permite a viabilização econômica que reside o interesse dessa proposta enquanto elemento moderno<sup>155</sup>. Esse experimentalismo é a ponte mais evidente com o *Modernisme* e suas novidades

---

<sup>155</sup> "¿Excederá de 12,000rs. el coste total del terreno y edificio del presente proyecto? ... lejos de exigir la intervención de artesanos caramente retribuidos, tallistas ó escultores, no requiera mas que el trabajo de simples peones y algunos moldes; siendo una materia de una pasta bastante plástica." (Xifré; Lauth, 1863, p.15)

estruturais que guarda esse projeto. Paradoxalmente é esse aspecto que não permite que a comissão julgadora do Ateneu dê a esse projeto a vitória no concurso da residência operária, mostrando a posição excessivamente conservadora que era hegemônica no Ateneu desses primeiros anos.

Finalmente, sobre a memória econômica associada a esse projeto, cabe uma rápida análise. Inspirado por uma ética profundamente capitalista de acumulação<sup>156</sup>, o mecanismo de aquisição e financiamento dessa promoção seria baseado no autofinanciamento através do crédito possibilitado por um fundo de poupança:

Hallar por un lado los medios mas realizables para reunir el capital necesario á la compra de terrenos y á la edificación de las casas, y facilitar por otro la adquisición de las mismas en propiedad, tal es el doble aspecto del problema que se nos presenta.

Como medio fundamental de resolverlo adoptamos el ahorro, el cual, uno tambien en su esencia y procedencia como problema propuesto, tomará aquí, sin embargo, dos diferentes destinos correlativos á sus dos diversas aspiraciones; el uno, el ahorro que quiere marchar con ciertas condiciones de seguridad, provecho y rapidez hacia la formación de un capital, hallará la satisfacción de sus aspiraciones en su destino á formas la suma necesaria para la compra de los terrenos y la edificación de las casas, y el otro que se dirige á obtener la propiedad de la finca, la hallará en la adquisición paulatina, segura y fácil de la misma. (Xifré; Lauth, 1863, P. 8)

Ao mesmo tempo artifícios de especulação imobiliária<sup>157</sup>, como a reserva de parte do terreno não edificado para urbanização posterior, com venda por valores aumentados pela edificação da área, também são utilizados para financiar o projeto. Artifício esse plenamente conhecido e dominado pelos economistas da época, como mostra sua descrição na memória:

Sabido es el aumento de precio que en un barrio no habitado aun, de la erección de una casa al terreno colindante ó inmediato, y si este beneficio es siempre seguro cuando se trata de un solo edificio aislado, cuánto mas no lo será cuando se trate de barrios por decirlo así ya concluidos y que encierran solares edificables ventajosamente interpolados en los mejores sitios? Y siendo este aumento de valer seguro, real y mas próximamente realizable de lo que tal vez se crea, puesto que procede de la construcción de los mismos barrios, y que la zona del ensanche es bastante grande para suministrar con nuevas construcciones la reproducción de iguales beneficios, ¿por qué no utilizarlo como tercer medio para el acceso á la propiedad; medio que permitiendo aproximar el término del pago completo de su precio, permitiría también ir mas allá del presupuesto prefijado y dar á las habitaciones un carácter mas confortables y mas artístico, condiciones indispensables de la creación del hogar doméstico y de una ciudad verdaderamente nueva? (Xifré; Lauth, 1863, p. 7)

---

<sup>156</sup> “Es escitar al trabajo por la marcha incesante, progresiva y segura hacia la adquisición del capital.” (Xifré; Lauth, 1863, p. 4)

<sup>157</sup> “Efectuada la compra con condiciones tanto mas ventajosas, cuanto la elección no tendría que concretarse á un punto determinado, sino que podría recaer en cualesquiera de los terrenos comprendidos dentro del ensanche, dividiríase cada uno de ellos en dos partes, la primera destinada á la edificación inmediata y la segunda exclusivamente reservada a la venta de solares mas tarde.” (Xifré; Lauth, 1863, p. 0)7

Este concurso mostra como a ideia de um Ateneu indissociavelmente catalanista é falsa, sobretudo durante seus primeiros anos de atividade. De fato, como se verá ao longo deste capítulo, é posteriormente que o alinhamento do Ateneu com um projeto de Catalunha vai ganhando corpo. Efetivamente, se vê de forma clara que as preocupações sociais são o principal motor, tanto do concurso em si, quanto do projeto analisado, com suas claras influências por parte dos projetos residenciais dos socialistas utópicos.

### 5.1.2. Uma primeira aproximação à arte e arquitetura total

Também nessas primeiras décadas de atividade do Ateneu, a visão sobre a arte é bastante mais conservadora que nos anos vindouros. No ano de 1872 tem lugar um Concurso de Arte Contemporânea. Apesar de não contar com vencedores dignos de premiação - segundo a visão da comissão julgadora do Ateneu<sup>158</sup> - a análise desse concurso em seus termos é pertinente para a compreensão da orientação ideológica sobre a arte do Ateneu daqueles momentos.

Esse estudo deve começar por uma análise do título completo dado ao concurso: *Memoria en que se estudiara y determinarán la esencia y el carácter del arte contemporáneo, considerado bajo el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las artes plásticas, y de la representación de la bella forma en las artes suntuarias, y en los productos de la industria, de modo que los resultados que de semejante estudio se obtuvieran, fuesen de inmediata aplicación á los usos de la vida.*

O título mostra uma clara orientação em direção ao uso das artes aplicadas à indústria. Analisado melhor o parecer dado pela comissão julgadora, se pode perceber melhor a intencionalidade do Ateneu a convocar o concurso:

Cierto, dice este en su meditado dictamen, que el tema se presenta á primera vista un tanto confuso; mas á poco que en el mismo se medite, puede comprenderse que su desarrollo exige tres partes completamente determinadas y perfectamente distintas á saber: - 1o. Un Estudio práctico del arte moderno en sus tres ramos de Arquitectura, Escultura y Pintura, con

---

<sup>158</sup> "...la Junta experimentó verdadero pesar viéndose privada de adjudicar en este día el premio que tenia ofrecido á la "Memoria en que se estudiara y determinarán la esencia y el carácter del arte contemporáneo, considerado bajo el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las artes plásticas, y de la representación de la bella forma en las artes suntuarias, y en los productos de la industria, de modo que los resultados que de semejante estudio se obtuvieran, fuesen de inmediata aplicación á los usos de la vida." Y no es, no, que haya quedado desierto el concurso; más en opinión del Jurado, compuesto de personas por todo el extremo competentes, ninguno de los trabajos presentados reúne en absoluto y aún relativamente, las condiciones indispensables para hacerle merecidos de tan señalada distinción. " (Ateneu Barcelonès , 1873, p. 20-21)

sus anexos, extendiéndose, por ejemplo, en la primera, en las elevadas manifestaciones del Monumento, de la Iglesia, del edificio público y de la casa particular, fijándose en su carácter según los países y la diferente índole de las sociedades, y buscando sus relaciones con el sentimiento nacido de la creencia, de las necesidades sociales y de la tradición. - 2o Explicar prácticamente la relación íntima existente entre el arte propiamente dicho y los productos de la industria y de la indumentaria, diciendo cuáles son las causas que han influido en las modificaciones que en los mismos se han experimentado, con los cambios introducidos en el modo de ser de las sociedades, de manera que el sillón por ejemplo, que en la edad media era de madera, y con respaldo completamente vertical, siendo esto solo, elocuente indicio de la energía de carácter y sobriedad de las costumbres de aquella época, haya venido modificándose hasta convertirse en el informe y antiartística bitaca de muelle terciopelo, con sus líneas tan próximas a la horizontal, que basta su aspecto para deducir de él el sibaritismo, la afeminación y la molición que son carácter distintivo de los tiempos presentes.

3o y último: Espersar como consecuencia de semejante estudio las aplicaciones que del arte pueden hacerse a los usos de la vida puramente práctica y real. (Ateneu Barcelonès , 1873, p. 21)

Além de um resgate às artes aplicadas, que vai distanciando a visão do Ateneu do mundo *Beux-Arts* e aproximando da mentalidade *Fin-de-Siècle*, a importância dada à arquitetura como elemento organizador dessas artes aplicadas é explicitada no exemplo dado pela comissão julgadora. Por outro lado, se delineia uma admiração a características práticas medievais, que posteriormente será melhor explicitada por figuras da *Renaissance*, como associadas ao caráter prático e austero catalão. Cabe lembrar que nesse momento ainda não havia os estudos maduros sobre o românico que surgiram posteriormente e serviram para esclarecer melhor diferentes momentos da Idade Média e um suposto românico autóctone versus um gótico exótico importando - como se verá em textos de Bonaventura Bassegoda Amigó (1907). Finalmente, a lauda da comissão julgadora deixa entrever a preocupação com uma arte e arquitetura que respondam a preocupações não apenas estéticas, mas éticas, políticas e funcionais. Mostrando o que será o tom trazido pelo racionalismo francófilo da primeira metade do século XIX, que permanecerá no resgate das artes ditas menores, como se verá no concurso de 1878.

Echánse de menos, añade, semejantes condiciones de desarrollo en las Memorias remitidas, y si bien es cierto que no carecen de otros requisitos, no son estos tales que basten por sí solos para corresponder a los fines que al redactar el tema se propusiera la Sección de Bellas-Artes de este Ateneo. (Ateneu Barcelonès , 1873, p. 22)

No concurso Arte e Indústria de 1878, essa posição cada vez menos socialmente conservadora e esteticamente *beux-arts* vai se explicitando. Associada a uma exposição - no modelo daquelas que o Ateneu vinha organizando durante os últimos

anos<sup>159</sup> - se decide organizar um concurso onde a importância dada às artes aplicadas aparece bastante amadurecida.

La misma Comisión inició la idea, de que con la exposición coincidiese un certamen, con el estímulo de premios de honor á los mejores dibujos de aplicación del arte á la industria, señalando por la vía de ejemplo algunos temas, como: “ al mejor dibujo de mobiliario de comedor, sencillo y al alcance de las modestas fortunas,” “al mejor dibujo para indianas de carácter lo mas español posible,” etc., etc. - Aprobo la Junta en todas sus partes el dictámen de la Comision, acordando, empero, oir á la mayor brevedad posible á las Secciones de Industria y Bellas Artes. (Ateneu Barcelonès , 1877, p. 15-16)

Chama atenção que, no tocante à identidade nacional, o caráter importante segue sendo o que possui a Espanha, e não a Catalunha, ao menos, essa é a ideia expressada em *acta*, quando se fala, por exemplo, em premiar o projeto de "indianas de caráter o mas español posible". Portanto, ainda não chegava a ser hegemônica a ideia catalanista no seio do Ateneu, por mais que essa discussão estivesse presente entre os intelectuais contemporâneos da *Renaixença*, vários deles sócios do Ateneu. Paradoxalmente, ao mesmo tempo, também um resgate da identidade local, de motivações não políticas, mas culturais - a maneira da *Renaixença* - começa a delinear-se com a intensão de fazer com que os *Jocs Florals* sejam fonte de inspiração e exemplo para esse concurso, que aspirava a ocorrer sistematicamente, coisa que terminou por não acontecer. É o momento de transição para a mentalidade *Fi de Segle*.

...creyó la Junta que tal vez el nuevo certamen fuese el primer paso para la fundación de unos Juegos Florales artísticos, que á imitación de lo que sucede con los Juegos Florales de la literatura catalana, los fomentasen con premios las Corporaciones y algunos particulares. (Ateneu Barcelonès , 1877, p. 16)

\*\*\*

Nesse primeiro momento, o que se percebe, antes de uma arte e uma arquitetura com um importante componente de defesa de um projeto idealista de nação e totalidade entre as artes, é uma visão operativa da arte e da arquitetura. Uma visão de mundo ainda positivista guia as intenções e os resultados documentados do concurso da residência operária. E os concursos de arte apenas tocam o tema da totalidade entre os gêneros artísticos e a arte, tratando das artes aplicadas à indústria.

---

<sup>159</sup> “La Comisión de exposiciones trabajó y estudió sin descanso; y teniendo presente la frecuencia con que se habían celebrado las de cuadros al óleo, acuarelas, estatuas, etc., y otros motivos, propuso celebrar una exposición “de objetos así antiguos como modernos, destinados á la decoración y al ajuar de las habitaciones.” (Ateneu Barcelonès , 1877, p14)

No concurso da residência Operária, sobretudo, mas, secundariamente, também nessas primeiras exposições e concursos artísticos, se vê que o Ateneu não está completamente integrado ao processo de resgate e reinterpretações de tradições que Hobsbawm descreve tal como ocorreu na Europa, aproximadamente entre os anos de 1870-1914. Quando o resgate de elementos de aparência autóctone e tradicional servia para justificar projetos políticos - no caso, nacionalistas - frente às populações com poder decisório recentemente concedido pelas reformas liberais democratizantes levadas a cabo na Europa, os elementos de resgate dessa identidade já estão presentes nas ideias de muitos membros, contudo não ganham o destaque que receberão posteriormente. É um período no qual, atendo-se a categorias historiográficas apresentadas anteriormente nesse trabalho, equivaleria ao momento em que o resgate da identidade, através da reinterpretação de tradições está sendo gestado dentro de um grupo intelectual mais restrito.

Dentro do ambiente ateneístico, é no período seguinte, o que se denomina nessa tese, sem excessivo rigor de nomenclatura historiográfica, de *Modernista*, que o rompimento mais claro da fronteira entre os gêneros artísticos e a arte e a sociedade, ganha corpo. É nesse momento em que a arte passa a participar ativamente do projeto catalanista e assume como sua a tarefa de contribuir no resgate/fortalecimento/criação de uma identidade.

## **5.2 A hegemonia do catalanismo em um Ateneu Modernista**

À medida que se aproxima a virada do século, a *Renaixença*, que caracterizou o período anteriormente descrito do ponto de vista artístico, vai perdendo força e sendo substituído como conceito, pelo conceito de modernidade (Molas, 1993, p. 06). O conceito de *Modernisme*, da mesma forma que o abordado anteriormente, Positivismo, é igualmente escorregadio, aplicável a campos tão distintos como política, literatura, pensamento, teatro, pintura, etc. (Marfany, 1990, p.46). A diferença fundamental aqui é que o termo é reconhecido pela historiografia, ainda que sua acepção cobre formas várias. Se a abertura à Europa, propiciada pela *Renaixença*, possibilitou a entrada de elementos do idealismo alemão e a ideia de obra de arte total, o *Modernisme* busca ativamente uma identidade catalã.

Són dos, però, els pols extrems al voltant dels quals gira tota la creació: l'espontaneisme inherent a la teoria de "la paraula viva", de Maragall, en relació al qual hom formula diversos intents d'interpretació del paisatge i del folklore com a expressió profunda dels trets nacionals del país, i l'arbitrarisme, és a dir, aquella teoria que, empeltada en el simbolisme i en el parnassianisme, posava l'artifici - en contra de la naturalitat - com el portador de valors artístics. Sempre, per`p, amb la recerca de l'Art-Total,



expressió íntegra de l'artista, que interpreta sintèticament, intuitivament, la realitat que l'envolta, trencant els límits i les normes dels diferents gèneres i arts, i convertint en art tot allò que toca (revalorant, doncs, aquelles arts que els corrents acadèmics havien considerat menors). (Castellanos, 1981, p. 632)

Joan Lluís Marfany apunta que o primeiro momento em que o termo aparece é em Janeiro de 1884, na revista de vanguarda *L'Avenç* (Marfany, 1990, p. 35-36) - que todavia utilizava a grafia sem Ç - anterior à reforma ortográfica do catalão (Castellanos, 1981, p. 624). Essa revista, radical militante da modernização catalã<sup>160</sup>, que posteriormente foi adotada pela história mais difundida da arte catalã como sendo a oficial do *Modernisme*, passa a adotar o termo regularmente. No princípio da década de 90 do século XIX o *Modernisme* e suas variantes já são presenças regulares na revista<sup>161</sup>.

O ano de 1893 é chave nesse processo. Além da campanha modernizadora da revista *L'Avenç*, se realiza a segunda *Festa Modernista* de Sitges (Molas, 1993, p. 07). Além de contar com a revista *L'Avenç* (Castellanos, 1981, p.624) como órgão veicular das ideias Modernistas iniciais, as *Festes Modernistes* de Sitges também assumem papel fundamental no movimento (Marfany, 1990, p.44), equivalente àquele exercido pelos *Jocs Florals* para a *Renaixença*. De fato, os Jogos Florais de 1893 foram um fracasso em termos de inscritos e prêmios, mas entre os membros de sua mesa estão os elementos de transição entre a mentalidade da *Reinaxença* (como Morgades) e do *Modernisme* (Puig, entre outros).

Não sendo um movimento estabelecido, no sentido de um grupo monolítico organizado em torno de uma ideia unitária, o *Modernisme* conta com numerosas contradições internas, e mesmo conflitos de visões entre seus membros<sup>162</sup>. O biênio 1892-1893 vai ser um momento fundamental de mudanças na opinião pública. A

---

<sup>160</sup> “L'Avenç” Lluità, doncs, per enrutar, per derruir, tot allò que hi havia darrera d'aquella mentalitat conformista i alienada: un sistema polític i social estancador - el de la Restauració borbònica -, una cultura oficial castellana, plena de mites falsificadors i imposada a Catalunya com a arma d'assimilació i de desnaturalització, i, també, lluità contra la concepció localista, regionalista, de la cultura catalana, caracteritzada pel folklore semioficial dels Jocs Florals, conformada amb la situació d'estancament i de retardament ideològic i consolada a fer l'elegia d'un passat gloriós.” (Castellanos, 1981, p. 625)

<sup>161</sup> "l'any 1892, i encara més el 1893, "modernisme" i els seus derivats apareixen amb una sorprenent freqüència a les pàgines de "L'Avenç" - ara amb l'ortografia modificada -, en la redacció del qual interveuen alguns elements nous - Joaquim Casas-Carbó, Pompeu Fabra i, sobretot, Alexandre Cortada i Jaume Brossa - que aviant controlen completament la revista i li donen un aire molt més agressiu i extremista." (Marfany, 1990, p. 36)

<sup>162</sup> “Òbviamment: d'aquesta problemàtica generadora del Modernisme en surten actituds diverses. El grup de “L'avenç”, el 1893, mostra clarament que uns mateixos problemes i uns mateixos objectius poden derivar en diferents pràctiques ideològiques, culturals u estètiques. Així, de la ruptura artista-societat surten dos grups ... els defensors de l'Art per l'art i els regeneracionistes.

Els primers, els que donen suport a les idees de l'art per l'art, identifiquen la misson de l'artista amb un areligió: la religió de l'art. Ell, l'artista, n'és el sacerdot. Converteixen l'art en el refugi contra l'hostilitat d'una societat prosaica i materialista, en consol suprem als mals de la civilització moderna.” (Castellanos, 1981, p.629)

segunda *Festa Modernista* de Sitges, a campanya *modernista* da revista *L'Avenç* e a sèrie de artigos publicats en *La Vanguardia* per Ramon Casellas sobre a exposició de Casas Clarassó i Rusiñol e a primera exposició del *Cercle Artístic de Sant Lluc* són alguns dels factors que suscitaron aquesta canvi (Molas, 1993, p. 08). 1892 és també l'any en què la polèmica (Jardí, 1993, p.15) entre vanguardistes i catòlics dóna lloc a la primera exposició del conservador *Cercle Artístic de Sant LLuc* (Jardí, 1993, p. 15) - que seguia els mateixos patrons de altres associacions d'artistes catòlics europeus<sup>163</sup>. El *Cercle*, dins d'un esperit d'època, està lluny de no militar políticament. I de fet, té gran afinitat amb la conservadora *Lliga Regionalista*, fins i tot comptant amb membres militants com l'arquitecte Joan Rubió i Bellver. A més d'això, la vinculació amb els *Estudis Universitaris Catalans* - molt afí amb la *Lliga* - també se fa sentir, una vegada que l'arquitecte Puig i Cadafalch utilitza les instal·lacions del Cercle per oferir un curs sobre arquitectura cristiana<sup>164</sup>, que de fet és una de les bases de la seva obra sobre el romànic i presumiblement tindrà similituds amb les conferències de Puig sobre l'arquitectura Espanyola i Catalana i el Romànic, oferides a l'Ateneu als respectius anys de 1896 i 1897. De fet, és interessant notar les fronteres incertes entre el conservadorisme, representat pel catòlic *Cercle* i pels futurs membres de la socialment conservadora *Lliga*, i la vanguardia, representada pels artistes agrupats al voltant de *L'Avenç* i per persones radicalment romàntics i de pensament Hegelià no Marxista agrupats al voltant de Valentí Almirall.

Mentre, d'una banda, els uns intentaven de canalitzar-lo en una política cultural que passava a través de la potenciació del catalanisme d'esquerra (la revista "Joventut" i el diari "El Poble Caralà"), els altres (des de "La Veu de Catalunya") anaven preparant una versió assimilada i no incòmoda de les bases ideològiques del moviment, una versió que, a l'entorn del 1906, es concretarà en les formulacions teòriques del Noucentisme. (Castellanos, 1981, p. 631)

---

<sup>163</sup> "En aquest sentit cal recordar que des de les acaballes del segle XVI funcionava una *Accademia di San Luca* a Roma, on també un nucli d'artistes alemanys convertits del protestantisme visqueren, a mitjà del dinovè, en un amena de comunitat o confraria anomenada "natzarena", un exemple que, més o menys, volgueren seguir a Londres, a la mateixa època, els components de la germania dels qui s'autoqualificaven de "pre-rafaelites"

... és cert que la majoria dels afiliats al Cercle, pel seu tarannà conservador i per les seves conviccions religioses, sintonitzaven amb la política de la Lliga Regionalista. És més, aquest partit va incloure alguns "lluquets" distingits en les seves candidatures electorals. Això ho féu amb l'arquitecte Joan Rubió i Bellver, president de l'entitat pel període 1912-14, que resultà elegit regidor de Barcelona el novembre de 1905." (Jardí, 1993, p.15-17)

<sup>164</sup> "Val dir, però, que l'agrupació dels "lluquets" també obrí les portes del seu estatge corporatiu als Estudis Universitaris Catalans per tal que un soci, l'eminent arquitecte i arqueòleg, Josep Puig i Cadafalch, professés uns cursos sobre l'arquitectura cristiana que constituïren el germen de la seva obra capital, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, que li va donar un considerable prestigi." (Jardí, 1993, p. 18)

Apesar da importância do *Cercle*, a área do *Modernisme* que cobrou maior importância para a historiografia posterior era assumidamente vanguardista<sup>165</sup>, o termo comportava em si o conceito de revolução e mudança estética, ao gosto da moda, permanente. Contudo, Marfany - ignorando outros casos inseridos em um contexto de projeto político modernizador, como o austríaco - aponta que há um componente de vanguarda ética e política no *Modernisme* catalão, diferentemente de outras variantes *Art Nouveau* europeias (lembrando que também aqui o *Art Nouveau* é um conceito abstrato e forçado para identificar um período multifacetado). Portanto, o termo *Modernisme* ganha, na Catalunha, um sentido mais amplo que apenas o de movimento artístico. Um dos pontos centrais desse *Modernisme* politizado é o resgate da identidade catalã, dentro de um contexto europeu caracterizado por Hobsbawm e particularizado por Delgado, na Catalunha. Diferentemente da *Renaixença*, que buscava contextualizar a Catalunha dentro da Europa, o *Modernisme* busca, segundo Catellanos (Castellanos, 1981, p. 622), fortalecer a identidade nacional da Catalunha.

O *Modernisme* mais militante de um Domènech, por exemplo, é o paralelo desse fenômeno literário na arquitetura. Apesar disso, esse modernismo tão transgressor corresponde mais à literatura e as artes plásticas, por sua natureza. No âmbito de estudos desse trabalho, a arquitetura dentro do Ateneu, ele chega bastante pasteurizado, seja pela natureza da arquitetura, que demanda dinheiro da burguesia para se materializar, seja pelo ambiente institucional burguês do ateneu. A partir de princípios do século XX<sup>166</sup>, o termo *Modernista* começa a aparecer de forma muito mais comedida, em virtude da resistência dos próprios membros do "movimento" em serem identificados com tantas possíveis correntes ao mesmo tempo - as mais artísticas e as mais militantes. Para esse grupo vanguardista, segundo Marfany, o termo *Modernista* cobra sentido denegritivo, pela associação a uma estética arcaica, romântica, decadente e heterodoxa que foi ganhando. Por outro lado, também a aceitação da estética *Modernista* por parte da burguesia, uma vez esvaziado de seu sentido reivindicativo e progressista incomodou os primeiros modernistas que renegaram o termo. A posição de arte da vanguarda perde prestígio frente à de uma arte estilizada, própria do gosto da burguesia mais conservadora, que abandona o rechaço inicial.

---

<sup>165</sup> "El Modernisme és un moviment que respon exactament a l'actitud que el terme tradueix: la voluntat de posar al dia la cultura catalana, de configurar-la en relació a la "modernitat" i, per tant, d'incorporar Catalunya a l'avantguarda cultural de l'Europa del moment. Això mateix, de fet, significa Noucentisme." (Castellanos, 1981, p. 622)

<sup>166</sup> "...a partir del canvi de segle ... es produí una relativa acceptació del moviment per part de la burguesia catalana (recorden tota la industrialització de les formes artístiques del modernisme)." (Castellanos, 1981, p. 631)

Apesar de que Marfany associa essa assimilação do *Modernisme* pela burguesia menos vanguardista e conservadora com o abandono de gêneros mais literários e sua migração à arquitetura e artes plásticas, a Arquitetura *Modernista* catalã, está longe de não ser uma ativa militante do projeto Político Catalanista. De fato, prescinde de elementos plásticos abertamente vanguardistas, muitas vezes preferindo uma estratégia de resgate semântico de uma arquitetura medieval, catalão. Mas tão pouco é anacrônica, no sentido em que adota alegremente tecnologias construtivas e sintaxes espaciais abertamente modernas.

Há de se ter claro que o *modernisme* reformador, progressista radical, apresentado por Marfany, parece coincidir com o que seria o modernismo nas artes plásticas e, sobretudo, na literatura. Na arquitetura e sua forma de recorrer ao passado, tal como se verá claramente nos textos e obras dos arquitetos *modernistas* dentro do ambiente do Ateneu, isso não funciona da mesma forma. Talvez, portanto, ao final o termo modernista não seja o mais adequado para designar a arquitetura *fin-de-siècle* catalã. Possivelmente o *fi de segle* seja mais adequado para analisar esse fenômeno, frente ao caso geral europeu - diferenciando-o. O *Modernisme* arquitetônico é menos radical que o literário, por sua natureza menos vanguardista e que demanda fundos financeiros, burgueses, para existir. Contudo não é menos reivindicativo.

Nesse projeto reivindicativo de catalanidade o estudo da história cobra especial importância. De origem romântica, essa historiografia dá especial importância à Idade Média, também por encontrar aí um período rico em variedade cultural e linguística entre os povos, frente ao cosmopolitanismo clássico. E dentro do romanticismo, é a historiografia romântica que resgata o Românico. De fato, segundo Folch i Torres, esse apreço ao Românico parte de um mero instinto estético, nos tempos de Rogent e da *Renaixença* e do Positivismo, a um verdadeiro estudo arqueológico aprofundado com personagens como Puig i Cadafalch durante o *Modernisme*. De fato, Rogent usa as medidas métricas, pós-revolução francesa, na restauração de Ripoll, enquanto Puig preocupa-se em consultar fontes arqueologicamente rigorosas. Efetivamente é Puig um dos motores criadores da base do estudo da arte catalã românica. Em 1902, com a *Exposició d'Art Antic*, lança o embrião do Museu Nacional de Arte da Catalunha e sua preciosa coleção românica, sendo ainda o autor de um dos principais textos sobre o Românico da transição entre o século XIX para o XX. Folch aponta que esse amor pela história do românico é uma das principais características do *Modernisme*, posteriormente substituído pelo interesse pelo Clássico e o popular/vernáculo no *Noucentisme*.

La nostra historiografia artística, en general, és d'origen romàntic, i el romanticisme català, principalment literari, va tenir el mateix sentiment medievalista que predominà a l'Europa del moment, i per reacció als

universalismes del classicisme estimà allò que era particularment propi, on li semblà que trobava els accents que concordaven amb les varietats vives de cada poble, de cada llengua i de cada paosatge.

...

Per els romàntics(poetes i poètics), "gòtic" volia dir "medieval". El "romànic" menys conegut llavors que ara, no va ser, com el "gòtic", cantat en vers, sinó estudiat més tard amb compàs i el metre i els vells documents emmarcats, i descrit en prosa pels arqueòlegs.

...

En canvi, Rogent, quan restaurà Ripoll, que és "romànic", utilitzà el compàs i el metre, i Puig i Cadafalch, que pertanyer a la generació que succeí Rogent, estudià el romànic que van utilitzar els historiadors d'art i de l'arqueologia en els centres d'estudi de l'Europa del seu temps

...

Però Puig i Cadafalch, a més d'estudiar l'arquitectura romànica catalana, posà les bases dels estudis de l'art de la nostra terra i, actuant en les corporacions públiques barcelonines, organitzà el 1902 la magna Exposició d'Art Antic ... Exposició que va ser una mena d'avançada del que havia de ser el futur Museu d'Art de Catalunya. (Folch i Torres, 1959, p. 133-134 (19 no original))

Como dito antes, dar sentido ao termo *Modernisme* é uma tarefa bastante complicada, tanto conceitualmente quanto cronologicamente. Havendo sido adotado pelo próprio movimento com muitos sentidos, e depois abandonado, esse termo começa a recobrar vida com as revisões históricas feitas nos últimos momentos do *Noucentisme*. Essa recuperação *noucentista* é multifacetada, e nela intervêm inclusive personagens que participaram de formas variadas do *Modernisme*. Castellanos alerta para as limitações do termo Modernismo espanhol ou anglo-saxão para conceituar historiograficamente o *Modernisme* catalão, e sugere buscar em Marfany uma terminologia mais precisa para conceituar o termo:

Qualsevol explicació del Modernisme ha de començar per establir un dels punts més problemàtics del moviment: la seva definició i, amb ella, els seus límits cronològics.

...

Un concepte que és utilitzat en iniciar-se el moviment, que és després rebutjat i que, finalment, comença a reparèixer com a concepte històric, lligat als processos de revisió del passat que es realitzen a partir del 1923-25, en els moments de fallida del Noucentisme.

...

En la creació del concepte intervenen grups intel.lectuals diversos, entre ells, alguns que havien participat activament en la vida cultural del tombament de segle i que ara dirigeixen el seu esforç a la recuperació més o menys crítica del període

...

El concepte del "Modernismo" espanyol no era útil, ni tampoc l'excessivament ampli de "Modernism" que utilitzava la crítica anglosaxona.

...

és bo recollir la distinció dels tres usos actuals del terme Modernisme aportada per Marfany quan distingeix entre "actitud", "moviment" i "període". (Castellanos, 1993, p.12-15)

A evolução do sentido dado ao termo *Modernista* ganha força na historiografia pós-noucentista dos anos 50 do século XX. É Josep Francesc Ràfols que retoma essa

evolução, agora já desde o ponto de vista distanciando do historiador, caracterizando esse conceito como pertencente ao espírito de sua época. Segundo Juan José Lahuerta, Rafols lança as bases da identidade construída sobre o *Modernisme* pelos historiadores posteriores sobre às bases conceituais deixadas, ainda na primeira década do século XX, por Xènius. Esse continuísmo conceitual é referendado por Cirici, que, assim como Rafòls, ignora deliberadamente o aspecto multifacetado do *Modernisme* e tenta estudá-lo de forma monolítica.

Pot dir-se que, quan l'any 1949, J. R. Ràfols publicà *Modernisme i Modernistes* no feia sinó satisfèr el desig que Xènius havia manifestat exactament quaranta anys abans(1909)... escriure ... la memòria d'una època caracteritzada per personatges tan grotescs com ell, però que també tenia, a la seva manera, el seu esperit ... "Zeitgeist"

...  
Ràfols ja está suggerint la "identitat" que altres, menys "delicats", construiran.

...  
Quan Ràfols escriu a la primera pàgina del seu llibre ... està repetint explícitament la tesi de Xènius, o sigui, que, encara no ho sembli, encara que costi de cerure, gents, actituds i projectes molt diferents van tenir algun dia quelcom a veure

...  
Dos anys després del llibre de Ràfols, Alexandre Cirici publica *El arte modernista catalán*. El títol mateix indica que ja no es tracta de "modernistes" sinó d'un art que des del començament es declara com a cert

...  
El modernisme, així ja és una "ideologia", un argument intel·lectual de gran pes a l'interior del projecte d'"identitat" civil que aquella "intelligentsia" - tan continuista - elaborava. (Lahuerta, 1993, p. 20-24)

O ápice desse processo é atingido por Bohigas, que dando continuidade à visão de Cirici de que a arquitetura seria o maior logro artístico do *Modernisme*, se dedica monograficamente a esse gênero artístico - contextualizando-o no ambiente *fin-de-siècle* europeu. Lahuerta alerta para o fato de que Bohigas pertence a um grupo de arquitetos bastante característico da Catalunha, uma linhagem de profissionais intelectuais militantes politicamente - da qual, aliás, fazia parte Domènech i Montaner e Puig i Cadafalch -, portanto, é natural que ele aplique ao *Modernisme* os mesmos esquemas historiográficos aplicados ao Movimento Moderno, com o qual ele se identifica mais diretamente. Se para Rafols a cumplicidade entre o *Modernisme* e o Movimento moderno era apenas sugerida, para Bohigas essa relação é explorada a fundo. A desvantagem dessa abordagem está no fato de que toda uma linhagem de arquitetos não militantes - como Gaudí, em certo aspecto - fica orfã de categorias historiográficas que os identifique dentro do *Modernisme*. Por outro lado, esse método histórico se aplica perfeitamente ao objeto desse trabalho, que, à luz dos objetivos traçados, encontra maior interesse em compreender justamente essa faceta política do *Modernisme*.

El 1968 Oriol Bohigas publicà *Arquitectura modernista*, seguit poc després, el 1973, de *Catálogo y reseña de la arquitectura modernista*. Sembla que ha arribat el moment de concentrar l'atenció de manera monogràfica em alló que el mateix Cirici considerava la manifestació més important de l'art modernista català: la seva arquitectura

...

L'arquitectura modernista serà catalana, és clar, però ensem tan europea com qualsevol altra

...

Bohigas ... no oblida que partany a un subgrup específic d'intel·lectuals, els arquitectes, que "de del Modernisme"(Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Rubio i Bellver...) han gaudit d'una influència i d'un poder de pressió polític considerablement important a la nostra societat

...

Bohigas està aplicant a l'arquitectura modernista el més tronat dels esquemes de la historiografia del Moviment Modern, i ho està fent amb la mateixa intenció política que tenia en aquells manuals: és dir, amb la intenció d'"incloure-hi" Domènech i d'"excloure'n" Gaudí

...

Si en el capítol que el llibre de Ràfols dedicava a l'arquitectura quedava lleugerament suggerida una "complicitat" entre el Modernisme i el Gatpac, Bohigas no tindrà cap problema per escriure en el seu que els arquitectes modernistes "*integrats en corrents europeus(...) assenyalen la fidelitat als moviments universals*" i, amb la seva actitud "avantguardista", dibuixen "*la migrada continuïtat de la línia progressista de l'arquitectura catalana*". El segon pas en aquesta "línea progressista" és el Gatpac, tal com el mateix Bohigas establirà el 1970 ... i el tercer, no cal dir-ho, és el Grup R, fundat, entre altres, per ell mateix.

...

Bohigas va ser el promotor d'una "arquitectura realista" que pretenia estar fonamentada no en qüestions formals o estètiques, sinó en compromisos morals i ètics, i en la qual el maó és "sincer", la lògica distributiva "alliberadora", la minuciositat artesana, "desalienant" ...: l'"Escika de Barcelona", que tants arquitectes "integrava". (Lahuerta, 1993, p. 24-27)

Como visto, o *Modernisme*, mais que um movimento monolítico, é um termo utilizado tanto pela história quanto por intelectuais *Fi de Segle* para definir um conjunto de planteamentos estéticos complexos, eventualmente discordantes. O que se pretende nesse tramo é analisar como esses planteamentos são postos e discutidos no ambiente do Ateneu. Lembrando que aqui o termo *Modernisme* é uma abstração forçada, utilizada exclusivamente para nomear determinado período, e não um movimento unitário como propôs certa historiografia inicialmente.

## 5.2.1 Identidade como valor estético da arte e da arquitetura

### 5.2.1.1 Exposição artística de 1883

A raiz dos concursos de Arte Contemporânea de 1872 e o de Arte e Indústria de 1878 exposições artísticas passaram a ser um hábito entre os eventos do Ateneu. Em

setembro de 1872, em paralelo ao concurso descrito anteriormente, se realizou uma exposição de belas artes, que contemplava desde artes mais clássicas até novidades tecnológicas como a fotografia, sem mencionar que a arquitetura estava considerada no programa, segundo mostram documentos associados a exposição contidos nos arquivos do Ateneu<sup>167</sup>. Essa exposição, contudo, parece ter, todavia, um caráter mais comercial e divulgativo que propriamente vanguardista, político ou operativo, como poderiam ser eventos organizados posteriormente pelos *modernistas* ou por membros da *La Renaixença*, nessa mesma época. Como se pode aferir pelo modo como se referiam as obras de arte como lotes nos documentos internos do Ateneu:

La remisión de las obras, á mas de continuar el domicilio, acompañarán relación del asunto que contiene, si se entrega por mera exposición, y el valor de ellas en pesetas para el caso de desear su enageracion. Cuyos datos se continuaran en el catálogo de la exposición, para conocimiento del público.

La Junta sorteará lotes del resultado de los fondos que tiene adquiridos y de los que pueda adquirir por medio de suscripciones, cuyos lotes deberán emplearse y servir en la compra de las obras expuestas per el precio marcado por el expositor. (Ateneu Catalán, 1872)

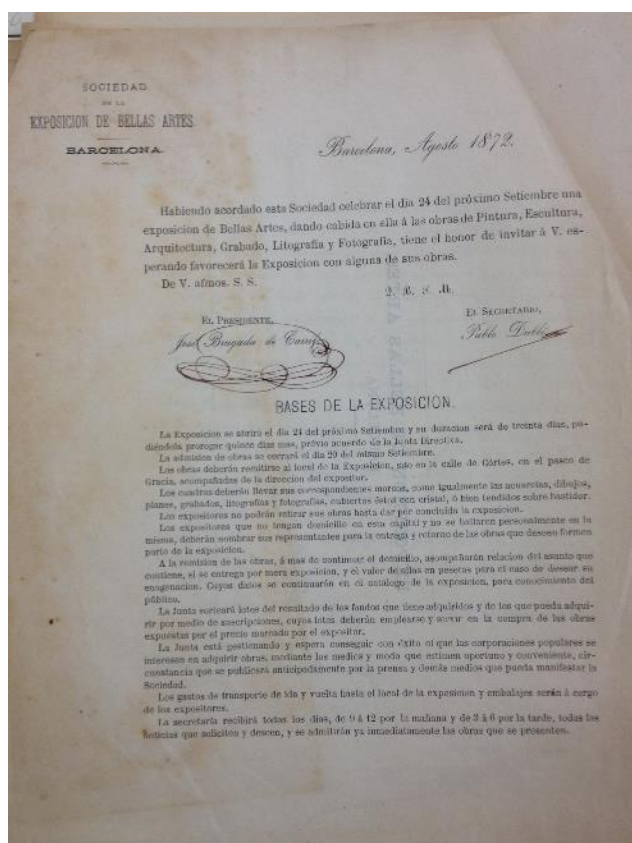


Fig. 48 Edital da exposição de 1872.  
Fonte: Ateneu Catalán, 1872

<sup>167</sup> “día 24 del próximo Setiembre una exposición de Bellas Artes, dando cabida en ella á las obras de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, Litografía y Fotografía, tiene el honor de invitar á V. esperando favorecerá la Exposición con alguna de sus obras.” (Ateneu Catalán, 1872)



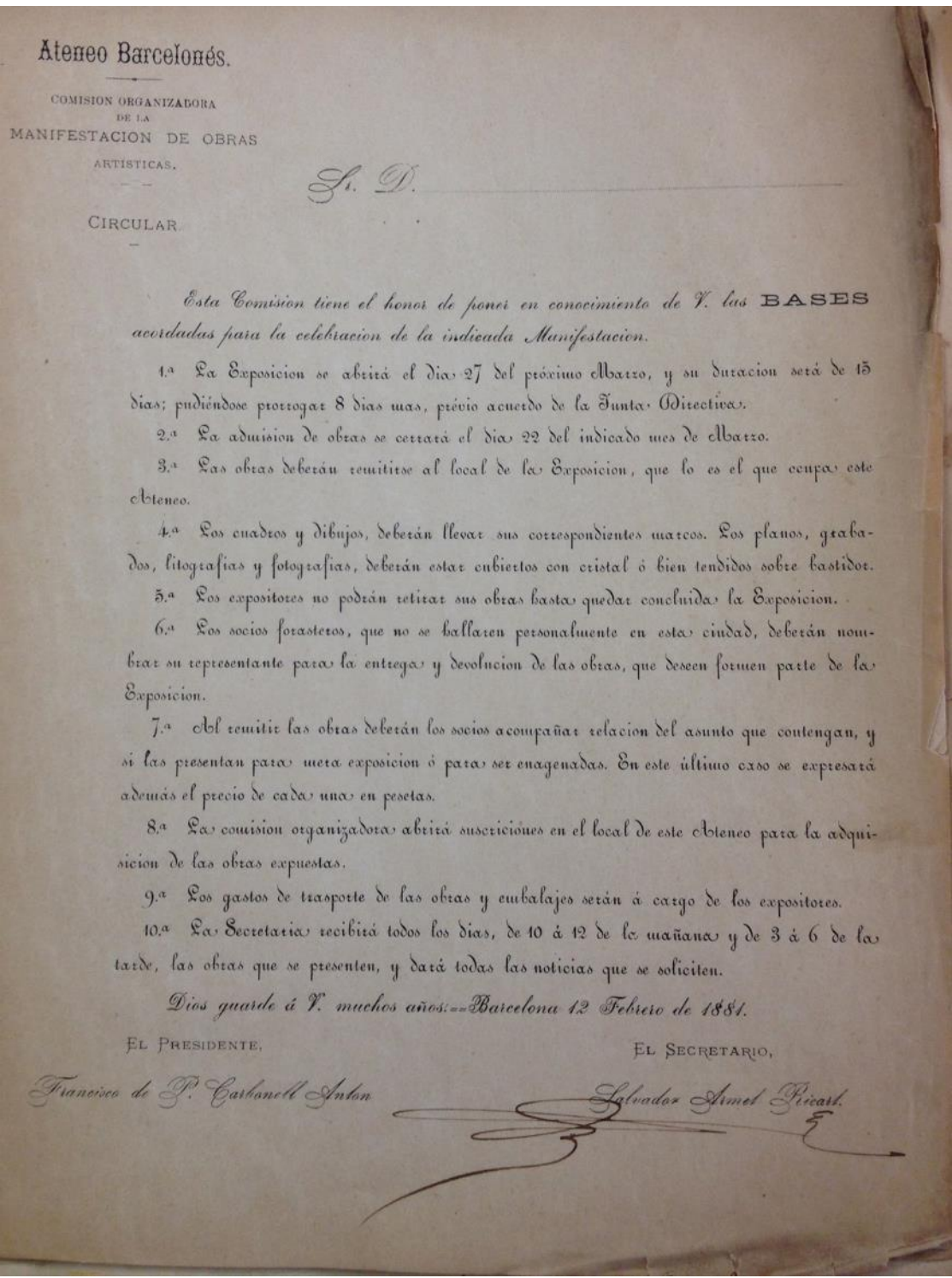


Fig. 49 Acta das Bases para a Exposição de 1881.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1881

# Ateneo Barcelonés

COMISION ORGANIZADORA  
DE LA  
MANIFESTACION DE OBRAS ARTÍSTICAS

S. D.

CIRCULAR.

Aprobado por la Junta Directiva de este Ateneo en sesion de 25 de los corrientes el acuerdo tomado por la seccion de Bellas Artes de exponer en los salones de la Sociedad y á tenor del artículo 68 del Reglamento interior de la misma, las obras artísticas ejecutadas y presentadas por los señores socios del propio Ateneo, la Comision organizadora nombrada al efecto tiene el honor de participar á Vd. que en la segunda quincena del próximo mes de Marzo tendrá lugar la aludida exposicion de objetos pertenecientes á los ramos de pintura, escultura, arquitectura, dibujo, grabado, litografía y fotografía; á cual objeto invita á Vd. en su calidad de artista dentro de aquellas especialidades, á que se sirva, para mayor lustre de este Ateneo, tomar parte en la referida exposicion, y le ruega en su virtud si digno poner dentro de quince dias contaderos desde la fecha de la presente circular, en conocimiento de esta Comision, que tiene establecido su despacho en el local de la Secretaría de este Ateneo, el número de obras inéditas pertenecientes á alguno de los indicados ramos, que desea Vd. exponer, como tambien el número de metros superficiales que hayan aproximadamente de ocupar tales obras, para poder proceder oportunamente al arreglo del local necesario.

Dios guarde á Vd. muchos años.—Barcelona 31 de Enero de 1881

EL PRESIDENTE.

Francisco de P. Carbouell Autou



EL SECRETARIO,

Salvador Arriet

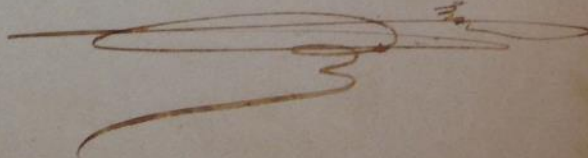


Fig. 50 Aprovação da exposição de 1881, por parte da junta directiva do Ateneu.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1881

## COMISION ORGANIZADORA DE LA MANIFESTACION DE OBRAS ARTISTICAS.

*Acordado por esta Comision el reparto á domicilio de la circular que contiene las "bases" para celebrar la indicada Manifestacion, se pone en conocimiento de los Sres. Sócios de este Ateneo, que no hayan recibido la expresada circular, que las "bases" aludidas son las siguientes:*

- 1.ª La Exposicion se abrirá el dia 7 del próximo *abril*, y su duracion será de 15 dias; pudiéndose prorogar 8 dias mas, previo acuerdo de la Junta Directiva.
- 2.ª La admision de obras se cerrará el dia 3 del indicado mes de *abril*.
- 3.ª Las obras deberán remitirse al local de la Exposicion, que lo es el que ocupa este Ateneo.
- 4.ª Los cuadros y dibujos deberán llevar sus correspondientes marcos. Los planos, grabados, litografias y fotografias, deberán estar cubiertos con cristal ó bien tendidos sobre bastidor.
- 5.ª Los expositores no podrán retirar sus obras hasta quedar concluida la Exposicion.
- 6.ª Los sócios forasteros que no se hallaren personalmente en esta ciudad, deberán nombrar su representante para la entrega y devolucion de las obras que deseen formen parte de la Exposicion.
- 7.ª Al remitir las obras deberán los sócios acompañar relacion del asunto que contengan, y si las presentan para mera exposicion ó para ser enagenadas. En este último caso se expresará además el precio de cada una en pesetas.
- 8.ª La comision organizadora abrirá suscripciones en el local de este Ateneo para la adquisicion de las obras expuestas.
- 9.ª Los gastos de transporte de las obras y embalajes seran á cargo de los expositores.
- 10.ª La Secretaria recibirá todos los dias, de 10 á 12 de la mañana y de 3 á 6 de la tarde, las obras que se presenten, y dará todas las noticias que se soliciten.- Barcelona 14 de Febrero de 1881.- P. A. de la C. O.-El secretario, *Salvador Armet y Ricart*.

Fig. 51 Publicação das bases da exposiçào de 1881.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1881

PINTURA (1)		Precios en Pesetas	
1 Una Madre. AGUILAR (José) <b>100 pesetas+</b>	41 Un momento de alarma (Bosch) <b>200</b>	80 Recuerdos de Viareggio. <b>100</b>	100
2 AMELL Y JORDA (Manuel)	42 El Bardo. <b>150</b>	81 Boscage de la tormenta, en el mar. <b>100</b>	100
3 Vista al santuario. <b>4000</b>	43 Retrato. <b>150</b>	82 Fondo de Calabaza, guerra. <b>100</b>	100
4 Un Fauno y Margarita. <b>1000</b>	44 Paisaje. <b>50+</b>	83 Marina. <b>100</b>	100
5 Brevete de a cuatro. <b>800</b>	45 Id. <b>50+</b>	84 Paisaje de Vercina. <b>100</b>	100
6 BAIXERAS Y VERDAGUER (Dionisio)	46 Id. <b>50+</b>	85 Estudio del natural, paisaje. <b>100</b>	100
7 Portada de la obra «La Civilizacion». <b>200</b>	47 Grupo de toreros. R. (P.)	86 Id. <b>100</b>	100
8 Narciso. <b>100</b>	48 Id. <b>50</b>	87 Paisaje. <b>100</b>	100
9 Chopista. <b>100</b>	49 ROIG Y BOFILL (Juan)	88 VAYREDA (Joaquín)	100
10 Paisaje Egipcio. <b>100</b>	50 Camión del Llobregat. <b>750</b>	89 Boscage de las torres. <b>100</b>	100
11 Boscage de Llobregat. <b>100</b>	51 Turiá. <b>150+</b>	90 Paisaje con Chelva en el mar. <b>100</b>	100
12 Hombre primitivo. <b>100</b>	52 ROIG Y SOLER (Juan)	91 Estudio del G. <b>100+</b>	100
13 BENAVENT (Cayetano)	53 Playas de Vilages. <b>700+</b>	92 ANÓNIMO	100
14 Paisaje. <b>300</b>	54 Calle de la Iglesia Vieja. <b>400+</b>	93 Muerte de S. Nicolás de Bari. <b>100</b>	100
15 Id. <b>300</b>	55 BOJAS (Francisco de Paula)	94 ACUARELA, DIBUJO Y GRABADO	100
16 ESCOLA (Salvador)	56 Cabeza de estudio. <b>100</b>	95 IMBERT DE JANER (Joaquín)	100
17 La Duxeria. <b>1000</b>	57 BOJAS, hijo (Francisco de Paula)	96 Estudio del natural, anatomía. <b>100</b>	100
18 FLUXINENCH (Miguel)	58 Cabeza de estudio. <b>100</b>	97 Id. <b>100</b>	100
19 Fiesta popular del campo de Tarragona. <b>500</b>	59 RUSIÑOL (Santiago)	98 MUSTON (Alberto)	100
20 S. Luis Rey de Francia. <b>500</b>	60 S. Hilario, paisaje. <b>400+</b>	99 Boscage, Francia, vista desde Ginebrat, anatomía. <b>100</b>	100
21 LLOVERA (José)	61 SERRA Y POISSON (José)	100 El Mar Negro, paisaje del mar. <b>100</b>	100
22 Principio de la vida. <b>1000</b>	62 Delida y alegro escorpión. <b>100</b>	101 FELIU (Joaquín)	100
23 MARTI Y ALSINA (Ramón)	63 Boscage antes de la tormenta. <b>100</b>	102 Proyecto de Arquitectura y Platería, dibujo. <b>100</b>	100
24 El niño. <b>3000+</b>	64 Cabeza de estudio. <b>100</b>	103 GRANELL (Gerónimo)	100
25 Primavera de la vida. <b>875</b>	65 Paisaje de Vercina. <b>100</b>	104 Hospital del Sagrado Corazon, dibujo. <b>100</b>	100
26 Lanza. <b>375</b>	66 La estructura posterior. Boscage temprano. <b>100</b>	105 Id. <b>100</b>	100
27 MARTI Y AGUILA (Ricardo)	67 La Torca. <b>100</b>	106 LLOVERA (José)	100
28 Retrato. <b>100</b>	68 La escuela. <b>100</b>	107 Agosto del natural, dibujo. <b>100+</b>	100
29 MAS (Arcadio)	69 Unos Pajaros, naturaleza muerta. <b>750</b>	108 Paisaje de un boscage temprano, estudio del natural. <b>100</b>	100
30 MASRIERA (José)	70 Camión Catalán. <b>1000</b>	109 La herrillería. <b>100</b>	100
31 Paisaje. <b>100</b>	71 TEXIDOR (Modesto)	110 La Boscage temprana. <b>100</b>	100
32 Id. <b>100</b>	72 Montserrat. <b>700+</b>	111 El Molino. <b>100</b>	100
33 Id. <b>100</b>	73 La Torre Moncau. Paisaje. <b>100+</b>	112 ROMERO (José)	100
34 Id. <b>100</b>	74 Vercina. <b>100+</b>	113 Varios paisajes y una anatomía. Boscage temprano. <b>100</b>	100
35 Id. <b>100</b>	75 Unos Pajaros. <b>100+</b>	114 RUSIÑOL (Santiago)	100
36 Id. <b>100</b>	76 Tormenta, mar. <b>100+</b>	115 Detalles de las sillas del Coro de la Catedral de Barcelona, dibujo. <b>100</b>	100
37 Id. <b>100</b>	77 Cabeza de estudio. <b>100</b>	116 Detalles de las sillas del Coro de la Catedral de Barcelona, dibujo. <b>100</b>	100
38 Id. <b>100</b>	78 Un niño en el estudio. <b>100</b>	117 GOMEZ (Enrique)	100
39 Id. <b>100</b>	79 Id. <b>100</b>	118 Paisaje y una Cabeza, estudio. <b>100</b>	100
40 Id. <b>100</b>	80 Torca en Sarria. Deserto. <b>100+</b>	119 ESCULTURA	100
41 MIRAVENT (José)	81 Estudio del natural. <b>100</b>	120 ARNAU (Eusebio)	100
42 La Caridad. <b>1000</b>	82 Paisaje. <b>100</b>	121 Busto, retrato de caballero. <b>100</b>	100
43 Pescador. <b>1000</b>	83 Retrato. <b>100</b>	122 Id. <b>100</b>	100
44 Joven en la Fuente. <b>1000</b>	84 Estudio del natural. <b>100</b>	123 Busto de niño. <b>100</b>	100
45 Paisaje. <b>1000</b>	85 Id. <b>100</b>	124 Monasterio. <b>100</b>	100
46 Grupo de toreros. <b>100+</b>	86 TORRES PARDO (Rafael)	125 Busto, retrato de caballero. <b>100</b>	100
47 MIRA (Joaquín)	87 Marina. <b>100</b>	126 Busto. <b>100</b>	100
48 Marina. <b>100</b>	88 URGELL (Modesto)	127 GALLARD (Arturo)	100
49 PLANELLA (Juan)	89 Grupo. <b>1000+</b>	128 DE VICENTIS MISCELLI (Enrique)	100
50 La Vanidad. <b>1000+</b>	90 Primavera. <b>1000+</b>	129 Farcion de Roma, petra, mosaico. <b>100</b>	100
51 Costurero. <b>1000+</b>	91 Calle de S. Antonio en Francia. <b>1000+</b>	130	100
	92 Cerámica de Girona. <b>100</b>		100

Fig. 52 Catálogo de obras expostas.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1881

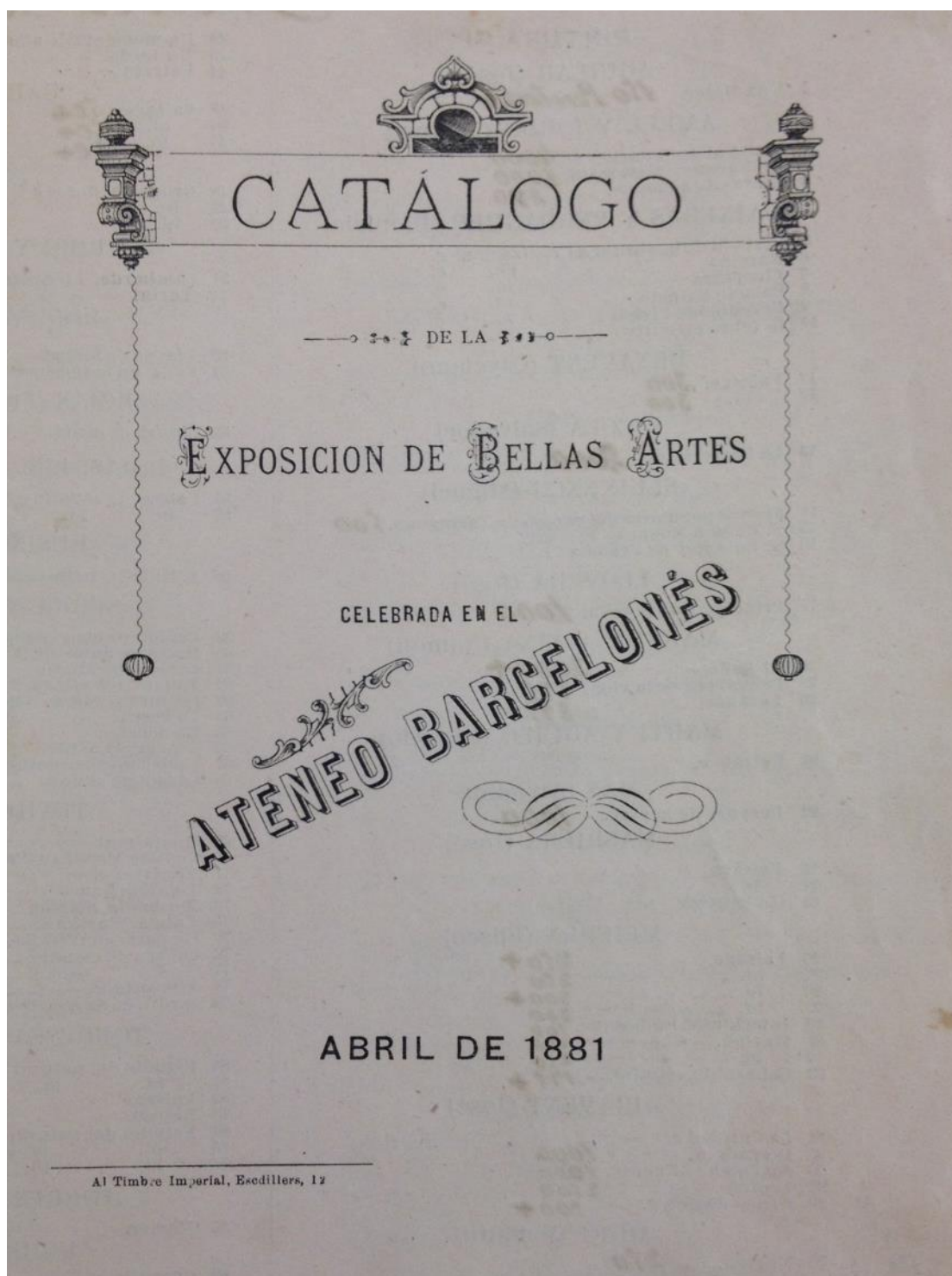


Fig. 53 Capa do catálogo da exposição de 1881.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1881

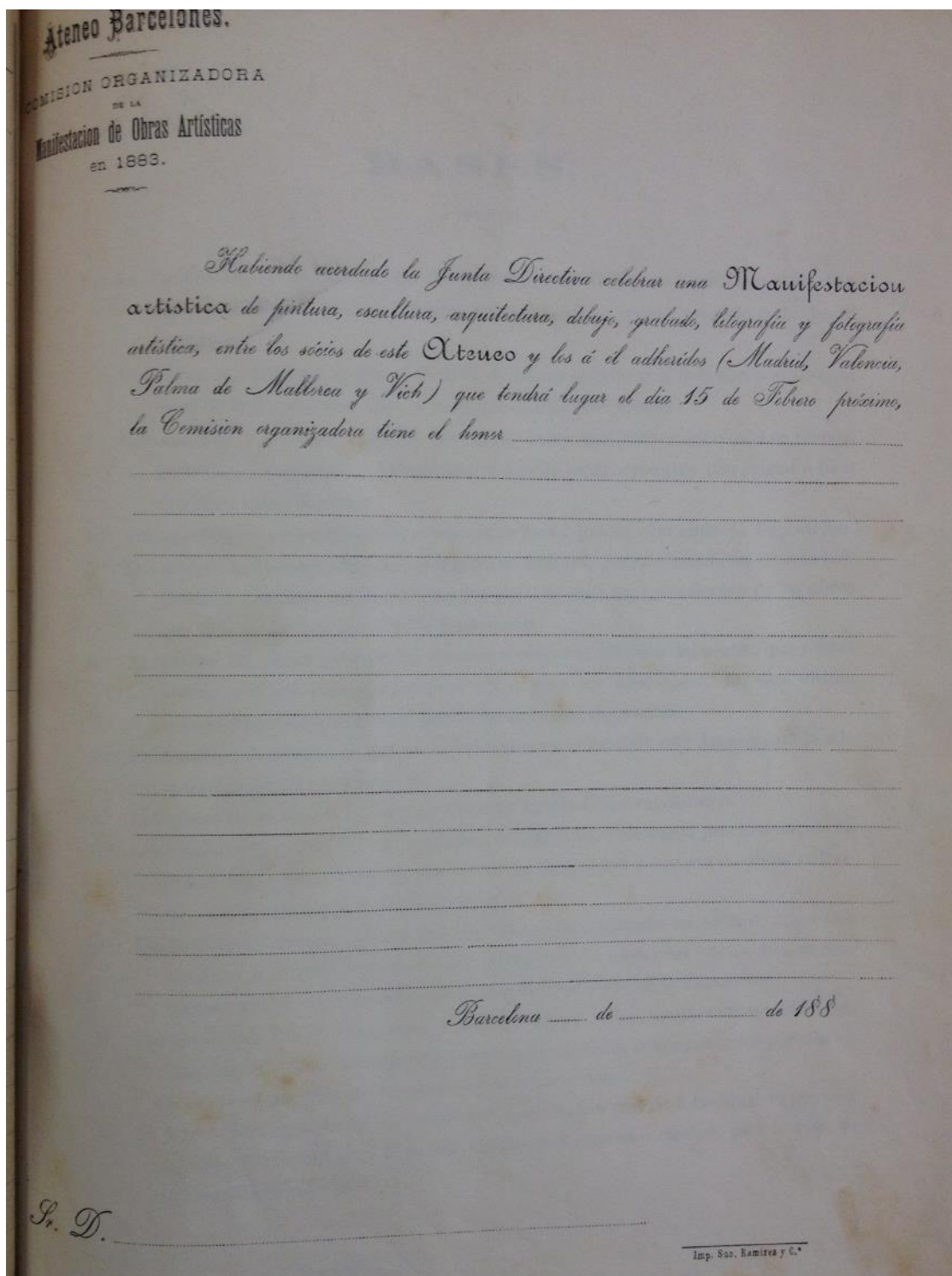


Fig. 54 Fragmento da convocatória relativa a reunião de aprovação da exposição artística de 1883.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1883

## BASES.

- 1.<sup>a</sup> La Exposicion se abrirá el dia 15 de Febrero de 1883 y su duracion será de diez dias, pudiéndose prorogar hasta ocho dias más, previo acuerdo de la Junta Directiva.
- 2.<sup>a</sup> Las obras se admitirán desde el 15 al 31 de Enero próximo, y deberán remitirse al local de la Exposicion, que lo es el que ocupa este Ateneo.
3. Los cuadros y dibujos deberán llevar sus correspondientes marcos. Los planos, grabados, litografias y fotografias, deberán estar cubiertos con cristal ó bien tendidos sobre bastidor.
- 4.<sup>a</sup> Los expositores no podrán retirar sus obras hasta quedar concluida la Exposicion.
- 5.<sup>a</sup> Los socios de Ateneos convenidos que no se hallaren personalmente en esta ciudad, deberán nombrar su representante para la entrega y devolucion de las obras que deseen formen parte de la Exposicion.
- 6.<sup>a</sup> Al remitir las obras deberán los autores acompañar relacion del asunto que representen, y si son para mera exposicion ó para ser enajenadas. En este último caso se expresará además el precio de cada una en pesetas.
- 7.<sup>a</sup> La Comision organizadora abrirá suscripciones en el local de este Ateneo para la adquisicion de obras expuestas.
- 8.<sup>a</sup> Los gastos de transporte y embalajes serán á cargo de los expositores.
- 9.<sup>a</sup> Los expositores ceden el 10 p.º del importe de las ventas segun precio señalado en el Catálogo, para mayor lucimiento de la Exposicion y compra de obras artisticas, á disposicion de la Junta Directiva.
10. La Secretaria de este Ateneo recibirá en el plazo indicado en la base 2.<sup>a</sup>, todos los dias, de 10 á 12 de la mañana y de 3 á 6 de la tarde, las obras que se presenten, y dará cuantas noticias se soliciten referentes á la Exposicion.
11. Las obras deberán ser originales y que no hayan sido expuestas públicamente en esta capital. Sólo se admitirán copias cuando hayan sido ejecutadas por distintos procedimientos del original que se reproduzca.
12. El Ateneo no responde de los deterioros que puedan ocurrir á las obras expuestas: procurará sin embargo la debida vigilancia y esquisito cuidado para la conservacion de las mismas.

Fig. 55 Fragmento da convocatória relativa a reunião de aprovaçãoda exposição artística de 1883.

Fonte: Ateneu Barcelonès, 1883

# Manifestacion Artistica

1883

## CATÁLOGO.

PINTURA.		N. <sup>o</sup>	PRECIO.	PINTURA.		N. <sup>o</sup>	PRECIO.	PINTURA.		N. <sup>o</sup>	PRECIO.	
			Pesetas.				Pesetas.				Pesetas.	
<b>ALFARO, NICOLÁS.</b>				<b>FERNANDEZ DE CEBALLOS, CARMEN</b>				<b>ROIG Y SOLER, JUAN.</b>				
Paisaje..	1	200	Cabeza de estudio..	47	200	Descarga de un vapor..	93	1000				
Id..	2	300	Recuerdo de Suiza..	48	300	Mercado de frutas. (Villanueva)..	94	350				
Id..	3	750	Vista del castillo de Burriach..	49	750	Playa de Villanueva..	95	1000				
Id..	4	1000	Recuerdo de Caldas..	50	1000	Detalle del puerto..	96	800				
<b>ARMET, JOSÉ.</b>				<b>FONT, ANA.</b>				<b>RUSIÑOL, SANTIAGO.</b>				
Bueyes..	5	350	Un corral..	51	40	Una gitana..	97	400				
Una pareja de bueyes..	6	300				Una gitana..	98	400				
Recuerdo de Err..	7	750	<b>GONZALEZ MASDEU, JOSÉ.</b>									
Unos chopos..	8	1000	Retrato..	52	200	<b>SOLÁ Y VIDAL, ANDRÉS.</b>						
<b>BAIXERAS, DIONISIO.</b>				<b>GAY, SEBASTIAN.</b>				<b>TOMÁS Y ESTRUCH, F.</b>				
Día de niebla..	9	1400	Paisaje..	53	200	Paisaje..	99	125				
Crepúsculo..	10	700				Paisaje..	100	125				
Estudio..	11	350	<b>LORENZALE, RAMIRO.</b>				<b>TAMBURINI, M. J.</b>					
Id..	12	350	Estudio..	54	500	Paño de Comunion, estilo gótico..	101	—				
<b>BENAVENT, CAYETANO.</b>				<b>LLIMONA.</b>				<b>TOLOSA, AURELIO.</b>				
Apunte de las ruinas del Palacio Real de Barcelona, 1878..	13	300	Cabeza de estudio..	138	—	Marina..	106	350				
Cercanías de Barcelona..	14	250	<b>LLOVERA, JOSÉ.</b>				Paisaje..	107	250			
Marina..	15	200	Ayer..	55	1250	La vuelta de las golondrinas..	108	125				
Melancolía..	16	150	Coquetaría..	56	1250							
Retrato de D. Pablo Milá en su lecho de muerte..	17	—	Estudio..	57	1000	<b>URGELL, MODESTO.</b>						
Frutas..	18	100	Estudio..	58	750	Recuerdo de Tarrasa..	109	100				
Cercanías de Barcelona, vista tomada desde la quinta de D. Federico Llinás, on Sarriá..	19	125	Orillas del Sena..	59	1800	Calla. Efecto de luna..	110	400				
	20	1500	Primogenitus..	60	3000	Fiesta de un villorrio..	111	750				
<b>CAMPANY, PEDRO.</b>				<b>MARTÍ, RICARDO.</b>				La Roca (Cataluña)..	112	3000		
Font puntas, costum catalana..	21	500	País. Sol de la tarde..	61	500	Últimos momentos de un día de otoño..	113	3000				
En el jardín..	22	500	Jardín rústico..	62	375	Monsada..	114	300				
Paisaje..	23	750	La cunya dels masovers..	63	1000	Noviembre..	115	1750				
<b>CUSÍ, MANUEL.</b>				<b>MARQUÉS, JOSÉ M.</b>				Marina..	116	125		
Estudio..	24	300	Estany de Banyolas (pequeño)..	66	500	Crepúsculo..	117	100				
Id..	25	350	Patos (Arbuñes)..	67	400	Playa..	118	1500				
Id..	26	400	Estudio del natural (Arbuñes)..	68	250	Cementerio..	119	200				
<b>CHAVES (DOLORES DE).</b>				<b>MIRAVENT, JOSÉ.</b>				Días tristes..	120	—		
Sta. Matilde.—Recordando una persona que ya no existe..	27	200	Id..	69	250	Rogativas..	121	600				
Acuarela..	28	—	Id..	70	1500	Lluvia..	122	100				
<b>DURÁN, JOSÉ.</b>				<b>MIRAVENT, JOSÉ.</b>				De tejas arriba..	123	200		
En verano..	29	125	Grupo de ciruelas..	71	500	Una idea..	124	200				
En el Parque..	30	200	Id..	72	500	Invierno..	125	200				
La mans..	31	150	Id..	73	450							
Juanita, estudio del natural..	32	225	Id..	74	450	<b>VAYREDA VILA, MARIANO.</b>						
Llenyataire..	33	225	<b>MEIPREN, ELÍSEO.</b>				... era un valiente..	126	1250			
El sueño..	34	250	Paisaje. Puesta de sol..	75	625	Asalto por sorpresa..	127	1000				
<b>DORIA, PEDRO.</b>				<b>MIRAVENT, JOSÉ.</b>				<b>VAYREDA M. J., HERMANOS.</b>				
Palau de Graells (Cardona)..	35	75	Marina. Cadaqués..	76	625	Pluja batent..	128	2000				
Calles de Graells (id.)..	36	75	Marina. Cadaqués..	77	300	Flors d' Abril..	129	2500				
Pedralbes..	37	40	Invierno..	78	625	<b>VAYREDA, JOAQUIN.</b>						
Castillo de Cardona..	38	40	Paisaje. Rivas..	79	1500	Después de plujas (Crepúsculo, Olot)..	130	4000				
Portada de la Iglesia de Talamanca..	39	40	Tras muralla (Barcelona)..	80	300	Lluña plena..	131	2000				
El Segre, cercanías de Puigcerdá..	40	40	Fachada del convento, Burriana..	81	300	Sotembre a la moxa terra..	132	2500				
	41	—	Carretera de Villareal (Valencia)..	82	1500							
Cercanías de Barcelona, 4 vistas..	42	—	Estany de Benicasi..	83	400	<b>ESCULTURA.</b>						
<b>FERRER, ANTONIO.</b>				<b>PELLICER, JOSÉ.</b>				<b>ARNAU, EUSEBIO.</b>				
L' emigració..	43	400	En lo jardí d' aclimatació..	85	300	La primavera..	134	100				
Lo bon raball..	44	400	Retrato..	86	200	El guitarrista..	135	200				
<b>FERRER, FRANCISCO.</b>				<b>ROUZE, FERNANDO.</b>				Amor satisfecho..	136	—		
Marina..	45	200	Retrato de D. Isabel II..	87	800							
Marina..	46	200	Retrato..	88	200	<b>CLARASÓ, ENRIQUE.</b>						
			<b>ROCA, ANTONIO.</b>				Un busto..	137	200			
			Paseo por Venecia..	89	200							
			Los celos..	90	300							
			Arrabales de Venecia..	91	250							
			Paysa..	92	350							

Figs. 56 Catálogo da exposição de 1883.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1883

Em 1881, outra exposição voltada sobretudo aos sócios e com semelhante orientação, e proposta de venda de obras de arte, é organizada<sup>168</sup>. Contudo, a exposição de maior interesse para essa investigação é a de 1883, não apenas pela exposição em si, como pela reação que despertou, e que de certa forma é uma das bases do *Modernisme*, o discurso “*El Arte, El público y la Crítica Artística en Bercelona*”, que J. Fontanals del Castillo pronunciou na noite de 28 de fevereiro de 1883, véspera do encerramento de referida exposição. A temática geral dessas exposições é academicista, e entre as obras expostas não há propriamente obras de arquitetura, se não que obras de caráter arquitetônico, como pinturas e gravuras com essa temática. Essa exposição de 1883 contém pequenas diferenças frente à de 1881. No catálogo, por exemplo, se registram mais obras de arquitetura. O Ateneu conta com um conjunto manuscrito bastante completo sobre os preparativos da exposição, ao modelo do que passa posteriormente com a exposição de 1893. Entre documentos desse material pode-se encontrar:

Documentos
Bases de convocatória da Exposição
Lista de obras expostas
Coleção de recortes de jornal e notas críticas de imprensa
Quadro 4: Documentos relativos à Exposição de 1883

A temática geral é academicista. Ao final nenhum projeto arquitetônico, mas sim obras de cunho arquitetônico. Ainda que nessa exposição, a arquitetura em teoria deveria ser contemplada, sendo tratada, como na dos anos 70 do século XIX, como um ramo das belas artes, como mostra o seguinte tramo do programa expositivo:

en la segunda quincena del próximo mes de Marzo tendrá lugar la aludida esposicion de objetos pertinentes á los ramos de pintura, escultura, arquitectura, dibujo, grabado, litografia y fotografía. (Ateneu Barcelonès, 1883)

---

<sup>168</sup> “1. La exposición se abrirá el día 27 del próximo Marzo, y su duración será de 15 días; pudiendose prorrogar 8 días mas, previo acuerdo de la Junta Directiva.

....

6. Los socios forasteros...

...

7.... En este último casi se expresará además el precio de cada una en pesetas.

....

12 de febrero de 1881.” (Ateneu Barcelonès, 1881)



Essa exposição ao final será a base fundamental que leva Fontanals del Castillo a escrever um texto crítico à essa postura *Beaux-arts*, que presumivelmente foi fundamental para o desenvolvimento posterior das posturas *Modernistas*. Fontanals del Castillo foi membro da academia de Sant Jordi em Barcelona e correspondente da Academia de San Fernando de Madrid. Historiador da arte, publica estudos sobre a conservação de monumentos durante as revoluções francesas dos séculos XVIII e XIX e colabora mais tarde com publicações de Domènech i Montaner. Atua em várias oportunidades como conservador do Ateneu.

O discurso de Fontanals del Castillo, ainda em Castelhana, uma vez que o Ateneu não havia passado pelo processo descrito no capítulo anterior de adoção do Catalão como língua veicular, começa com uma defesa da arte local como expressão de patriotismo, claramente influenciada pela *Renaixença* e que presumivelmente influenciará o *Modernisme*. Deixando claro que não trata da arquitetura, o autor traça uma crítica ao estado atual da arte, demasiado acadêmica e pouco representativa do espírito local. Sobre a arquitetura, Fontanals não é tão crítico, de fato se refere a ela como a arte por excelência que vem representando as peculiaridades locais. Citando obras construídas de diferentes naturezas e escalas, ele não deixa de incluir as artes decorativas no todo da arquitetura que ele elogia. Para Fontanals, tanto os arquitetos como os mecenas catalães criam um ambiente favorável a uma arquitetura que fala de sua época e seu lugar, uma arquitetura autenticamente local. Presumivelmente, trata-se de uma defesa da Arte Total, em que a arquitetura rompa fronteiras e abarque outros gêneros artísticos, fazendo com que eles sejam tão locais como ela mesma. O autor reitera que seu texto busca tratar de todos os gêneros artísticos.

Me encariña, señores, el arte local, como todo lo que expresa amor de patria

...

prescindiendo del arte que lava la vivienda humana, y modifica la pública, y eleva templos al culto; del arte de decorar y de sus afines artes; del grabado, la litografía, y de otros procedimientos y múltiples aplicaciones que utiliza la industria, podemos apuntar concisamente, algunas observaciones de los puntos interesantes que ofresco á juicio de ustedes

...

Nuestra arquitectura local, y más que la arquitectura su ornato, presta á un vivero de juicios e de chispeantes críticas; porque ofrece bellas prendas, que pasan desapercibidas hasta á las más cultas gentes, y presenta rasgos marcados y tendencias peculiares á la localidad y al tiempo. Porque el arte de decorar vive en nuestro país con la industria y con el lujo, y en el contacto más íntimo con la cultura doméstica; y porque las otras prácticas y empleos del ingenio, están abonando el terreno de gusto é ilustración que han menester nuestras artes

...

Y no han de merecer olvido las piezas y objetos que miro conmigo en íntimo y familiar contacto

...

cuanto habla á una vez de la época, la tierra, la cultura, las aficiones el ingenio, el capricho, la erudición de arquitectos y propietarios, en alineadas viviendas urbanas, y en las rústicas, pintorescas y más libres; en templos y

conventos de imitación antigua; en talleres, quioscos, pabellones, jardines, mercados; en cuanto produce é inventa la fantasía, la cultura, la fe, la ciencia, la necesidad, el lujo; en piedra, en ladrillo, asfaltos, hierro, metales, esmaltes, y cubre la policromía más sobria ó atrevida, me interesa vivamente

...

porqué interesa hoy como arte y decoración, desde el suntuoso techo y el artesón magnífico del monumento público, hasta el tiraje perfecto de una hoja de ilustración, con que por ampliación de título, adquiere nombre de artista el oficial tipógrafo, que en unas cuantas lecciones sabe sentar un *recorte* en la prensa editorial. (Fontanals del Castillo, 1883, p. 75-77)

Lembrando que ele mesmo faz parte de um movimento que há década e meia realiza uma campanha de defesa a uma arte autenticamente nacional, Fontanals recorda como ao longo das últimas décadas essa forma de arte sofreu altos e baixos<sup>169</sup>, possivelmente em virtude do confronto entre membros da *Renaixença* e artistas mais academicistas e classicistas. Ele tece uma crítica à arte anterior a esses momentos de redescobrimiento de uma moderna arte nacional.

O que defende Fontanals afinal é uma arte produzida por um movimento artístico organizado, que tenha projeto e objetivos claramente definidos, como mostra o seguinte trecho de seu discurso:

Ni la patria, ni la creencia, ni el aura de libertad, ni el apego á la historia, ni la lumbre de la tradicion, que fecundan el ingenio, dieron á su amor vuelo al arte con alguna duracion, ni abrieron anchas sus álas para levantar su vuelo; ni siquiera un sostenido apego en favor de más secundarios objetos, como el sentimiento ó la espresion, el dibujo, el color, el purismo ó la realidad, el predominio de la forma ó del espíritu, permiten nombrar sus obras con nombres que las distinguan, ni trazar su filiacion por rasgos determinados. El arte marchando así, fluctuó de uno á otro extremo, entre uno u otro principio; acogió cien ideales sin apegarse á ninguno; dió acceso á todos los influjos y operó todos los cambios que el arte europeo ofrecia, con las obras de más boga y los maestros de más nombre, y nos legó, en vez de historia y sello de nacionalidad, un cúmulo desordenado de recuerdos algo confusos, y un vivero de accidentes tan numerosos como efímeros. Culpa del continuo plagio y de la falta de independecia, y aun más, de personalidad, fue aquella inconstante vida que tuvieron nuestras artes desde el año 45, y aquella carencia de cuerpo que ofrecerán en la historia por falta de fe en algo grande, por carencia de un ideal, por buscar mil ideales á veces contradictorios, por impresionabilidad continua, por no tener formas patrias ni espíritu nacional, cabe la tradición, y por carecer de alas en que cernir su poesía. Cuando se le nombre la historia, si se llega á nombrar, se le dirá el arte de los plagios - á pesar de sus buenas obras y de sus obras selectas - el arte de las imitaciones, el arte de los arreglos y por remedos de eclecticismo. (Fontanals del Castillo, 1883, p. 79-80)

Fazendo um repasso histórico, o autor lembra como até a metade do século XIX, ou seja, antes da *Renaixença*, a arte catalã havia desaparecido, sendo relegada a

---

<sup>169</sup> “Desde hace veinticuatro años en que por primera vez me cupo la honra de comenzar en esta casa, al lado del maestro eminente, que por desgracia hemos perdido, una modestísima aunque entusiasta campaña en favor del arte patrio, le he visto ascender pausadamente al través de los recuerdos del año cuarenta y cinco, y sortear, con marcha incierta, innumerables vías, muchas veces contradictorias.” (Fontanals del Castillo, 1883, p. 77-78)

memórias do passado. A inventividade havia sido substituída por tradicionalismo, e os artistas mais experimentais tinham que deixar o país em busca de uma arte menos monótona. De fato, a maior parte dos artistas que permaneciam na Catalunha careciam de talento, a seu ver. Esse ciclo vicioso só foi rompido graças à revolução industrial - com o capital que introduzia e a facilidade de locomoção que proporcionava, por um lado - e a possibilidade de apreciar massivamente a produção artística do restante moderno da Europa, graças à publicação de gravuras em periódicos e da fotografia - por outro.

Antes del año 50 nuestro arte provincial vivía solo de recuerdos

...

Los maestros de más nota vivían en plácida calma, vegetaban á combrio, olvidando el barroquismo, trasnochado en Cataluña, y sin darse cuenta casi del *neo clasicismo*, que finía, ni del *romanticismo*, aun en boga en todos los países de Europa. Partían los más osados á Italia en busca de atmósfera de arte que restaurara su espíritu. Los más jóvenes desertaban, cansados de monotonía. Y los que aquí quedaron, trazaban con mano mecánica los últimos é insulsos *grafitos*; pintaban los últimos frescos en los salones y las fachadas, y embadurnaban pesados lienzos con impericia modelo; pintarrajaban retablos y esculpían sendas imágenes sin estímulo ni aliciente, y daban el arte vulgar, al prosaísmo gráfico la última etapa en decadencia

...

¡Fortuna fué que por entonces silbó la primer locomotora con asombro popular; giró la hélice de vapor en el *Paquete* velero; apuntó la electricidad, símbolo de nuestra época, y nos enseñó el telégrafo cómo se enlazan los pueblos y se achican las distancias! La cuenta estrecha de nuestros lares iba á salir de un largo sueño, y á sentir nuevos influjos é inaudito movimiento. - ¡Y, casualidad asaz rara, casi providencial para al arte! - comenzaba la fotografía, comprobante del arte real, tras los ensayos de Daguerre; se popularizaba el periódico con imágenes de *Ilustración*, y aparecía el anuncio del primer Concurso Universal en la metrópoli inglesa, la populosa Londres!... ¡Qué de impresiones nuevas iban á venir á luz !Cuánto influjo transcendente par la expansión del arte! (Fontanals del Castillo, 1883, p. 80-82)

Um ambiente de significativa atividade se instala durante a década de 50 do século XIX, para imediatamente depois cair outra vez na inatividade. Contudo a semente já estava plantada, e, com a *Renaixença*, as artes, entre elas textualmente a arquitetura, voltam a recobrar vida e identidade. Partindo de modelos como a arte religiosa prévia ao renascimento italiano, e passando pelos *Pré-Rafaelitas* ingleses, a arte catalã termina por seguir outras tendências europeias e tomar como referência maior a Idade Média - idealizada pela historiografia do século XIX -, sem esquecer o classicismo e o ecletismo, tido pelo autor como portadores de qualidades.

De 1850 á 1860, año más, año menos, data el movimiento más activo que podemos ecomiar

...

Fue, en fin, un asombro un pasmo, aquel pasar de un breve salto, de la postración mayor á la mayor actividad

...

Entonces renació nuestro arte, desde la arquitectura y el ornato hasta el arte decorativo, y más que todo, de la escultura... y la pintura

...

Entre los modelos preferidos eran los del arte religioso, del Peruggino y del Angélico, de Owerbek, Weit y Muller, los que tenían privilegio; y para todas las imágenes se daba por mejor guía la de los *pré-rafaelitas*, que en Alemania é Italia, en Inglaterra y Francia tenían serios entusiastas.

...

Lo que sobre todo privaba era el espíritu intenso é íntimo á la vez que reflexivo; era la Edad media con su historia, sus poesías y sus leyendas; la historia de Cataluña hasta el periodo renaciente; ... sin olvidar por esto, ni el admirable antiguo, ni el eclecticismo moderno con sus múltiples bellezas. (Fontanals del Castillo, 1883, p. 82-83)

Também um vivo realismo que retrata a identidade da terra catalã toma corpo, trazido pela mão do despertar de um sentimento nacional, que se estende a vários ramos da atividade humana na Catalunha. Como mostra o extrato a seguir do discurso de Fontanals:

Y, á la vez que el arte grave y de prolijo estudio, aparecía otra escuela, que tenía ciertos adeptos, basada e la ardua copia de la realidad viviente. El hombre, y la campiña rústica de las comarcas catalanas

...

El despertamiento público del sentimiento nacional servio de escabel al arte, como á otros elementos de las letras y las industrias. (Fontanals del Castillo, 1883, p.83-85)

Essa etapa foi superada na década de 60 do século XIX por um estrangeirismo crescente criticado por Fontanals. Para Fontanals, apenas Barcelona conserva algo de sua identidade no *Eixample* em processo de construção. Ele chega a defender uma maior mescla de elementos castelhanos à arte, antes de importar modelos externos. Espanholismo esse que depois, pela via do *Modernisme*, vira Catalanismo. Isso mostra a presença de uma discussão estética antes de uma ideia catalanista, em seu texto. Ou seja, que recorrer ao regional, muito antes que uma forma de propagar uma ideia catalanista, é um mecanismo de criação de identidade e busca de qualidade na obra de arte, independentemente de qualquer projeto político. Nesse caso, recorrendo a um conceito apresentado anteriormente, a arte estaria influenciando nas ideias nacionalistas, não o contrário.

En breve se marcó bien la nueva etapa empezada sobre 1860, y que podemos terminar otros diez años más tarde: sobre 1870

...

Ya no fue el acento patrio el que le dio nuevo sello; fue el extranjerismo importado con variedad sin fin

...

No seré quien lo censure, pero ¿no hubiera sido mejor mezclar como á equilibrio algo más de españolismo?

...

El movimiento constante de la nueva Barcelona, constructora de rectas calles y de irregulares plazas, fue quien guardó únicamente algunos rasgos ingénitos de ornamentación local. (Fontanals del Castillo, 1883, p 85-86)

Se num primeiro momento foi a francofilia que moveu essa importação artística, seguida por um afã classicista italianizante, Fontanals mostra como o germanismo vai substituindo essa tendência. É de se supor que esse germanismo terá encontrado reflexo na aportação de ideias idealistas. A arte vai se tornando popular, e passa a prestar-se como veículo de propaganda. E esse é o quadro da arte catalã - e conseqüentemente da arquitetura, tratada como um continuum - no princípio da década de 1880, segundo Fontanals.

Algunos años después de 1870, vacilante el entusiasmo por todos los productos de Francia, - ¡que trae olvidos la desgracia!...; - sorprendidos del prestigio del potente germanismo, que antes se menospreciaba; por aquella propensión de admirar siempre al que vence, de llamar grande al más fuerte y de adorar al que oprime, - había mermado mucho la imitación francesa, tomaba tierra la romana, y se creía que el germanismo iba á engrandecer nuestras artes

...

Con tanta fermentación se inauguraba aquí la Exposición permanente; crecía el estímulo crítico; se hacia el público aficionado, y se extendía las profecías del arte por moda y lujo, por vanidad ó por cultura. Se estaba al fin de la tercera etapa, que dividía los espíritus por mil corrientes distintas; que trituraba en átomos el aliento provincial. Creábase, por otro lado, la veleidad de juicio, y la imposición del público. ¿Eran prendas de esperanza?... Con esas prendas llegábamos á 1880. (Fontanals del Castillo, 1883, p. 87-90)

Se até este ponto o discurso de Fontanals tratou da evolução da arte na Catalunha até aquele momento. A partir de agora se começa a especular sobre o futuro (Fontanals del Castillo, 1883, p. 92). O autor teme a queda na vulgaridade da arte (Fontanals del Castillo, 1883, p.93). A saída apontada é a de uma arte de ideias e conceitos. O autor aponta textualmente como o homem, a sociedade, o corpo humano, a política, o universo e a história oferecem uma quantidade de conceitos que podem ser usados para gerar uma arte pensada, em contraposição à arte conceitualmente vazia que ele critica. A arte seria, segundo esse ponto de vista, a favorecida esteticamente pelo patriotismo, portanto não estaria o patriotismo usando a arte como peça de propaganda. A arte perde no momento em que deixa o campo da cultura (*Kultur*) para entrar no campo do cosmopolitanismo. É no território e na história que se encontraria a verdadeira fonte de inspiração da arte.

Sentir e pensar, he dicho: de ello ha menester nuestro arte para aumentar su importancia y para tener larga vida; y lo ha menester también para no caer en lo frívolo. Sin sentimiento y conceptos no será arte del siglo

...

Hay otros bellos ideales en el hombre y la sociedad. El alma humana y sus luchas, la frágil carne y sus angustias, la vida y sus agujones, la familia, sus dramas múltiples, la humana fisiología, la sociedad y sus vuelcos, la política y sus cuadros...; el Vasto Cosmos... Y el tiempo, la historia, ... son puntos de apoyo que aceptar, para solidar principios y los conceptos de arte

...

¡Qué bello ideal es la pátria! ¡Qué sólido! ¡Qué durable! Y sin embargo, el arte nuestro no ha respirado nunca general amor de patria

...

Yo creo que es pecado ese olvido de la patria en el arte catalán

...

Así se crearía nuestro arte rasgos de nacionalidad; tuviera fisonomía marcada, hallara simpatía pública, y fuera planta natural, verdadera espontánea é ingénita á la localid. (Fontanals del Castillo, 1883, p. 95-97)

Contudo, essa visão da arte regional ainda não está contaminada por um projeto político que começa posteriormente a relacionar-se com os *Modernistas* e termina por criar uma relação orgânica com os *Noucentistas*. De fato, o autor vê o quadro no restante da Espanha como modelo, não Catalunha como vanguarda no tocante à arte nacional. A arte é tratada não como parte de um projeto maior, se não que como elemento mesmo que, através da estética, forma os espíritos, e a nacionalidade é um meio que confere identidade à arte, não um fim a ser atingido.

¿Se quiere dar vuelo al arte? ¿Criar sus obras populares? Pues hacedlas catalanas. Dadles forma nacional. Esto parecen entender, por amor á su país, los artistas valencianos que tienen rasgos comunes; algunos pintores gallegos, y las agrupaciones várias del resto de la península, que dan á todas sus obras castizo y genuino sello de inspiración castellana

...

Y, no se crea nadie, que me engañe la ilusión, de que llegue á ser el arte un aliciente culto de todos los individuos. ¿Acaso lo es el saber?... ¿Lo es el patriotismo?

...

La nacionalidad dará al arte fisionomía peculiar. (Fontanals del Castillo, 1883, p. 97-111)

A partir daqui, o autor fala da formação do público e sua importância para a sobrevivência da boa arte (Fontanals del Castillo, 1883, p. 107). E defende a liberdade estética da arte frente ao moralismo, provavelmente como reflexo da polêmica levantada entorno à exposição (Fontanals del Castillo, 1883, p. 110), defendendo a importância da crítica na divulgação da arte (Fontanals del Castillo, 1883, p. 111).

No texto, a arte deve ser objeto de domínio apaixonado por parte de seus autores. Usando o exemplo direto da arquitetura como arte que, nesse momento, é a que apresenta mais desenvolvido esse domínio, para Fontanals - que aponta a importância da erudição e domínio crítico sobre a arte, para uma produção efetivamente pensada e de valor artístico:

...el arquitecto mismo, conciben é imaginan, sienten y representan, con variadas impresiones, - con imagen vaga ó detallada - las formas gráficas que conciben, y hasta las materiales que ven; que el artista por su ser afecto á un ideal, apasionado de un tipo formado en su fantasía, y á veces apasionado con parcialidad que choca

...

Hittorf y Viollet-le-Duc; Etxe, Soldi ó Carlos Perkins han hecho más técnicas críticas de várias especialidades, que cuantos le han imitado viniendo de otras enseñanzas; y Ruskin ha dado pruebas, entre los críticos de arte ingleses, de que hay más doctrina en sus apuntes, -aunque á veces sea parcial -, que en cuantos literatos le emulan en las británicas Islas. Así le expresan sus compatriotas; probándonos unos y otros, que para hacer crítica seria, correctiva y especialista, técnica por todos conceptos, hay que tener dominio entero, habitual penetración, de impresión y de detalle, y fuerte ya arraigada experiencia.

...

Mas, si no es posible escribir hoy técnicas críticas en serio, que hay que dejar al porvenir, es posible continuar una crítica más modesta, para un público no iniciado, y dar con ella ilustración y fama, y apoyo notorio al arte. (Fontanals del Castillo, 1883, P. 116-117)

Para finalizar seu texto, o autor defende que, ainda que a crítica desses momentos não esteja suficientemente madura, é melhor exercitá-la que permanecer no quadro acríptico do qual a arte catalã estava saindo, ilustrando o público para que possa reconhecer a autêntica arte. O futuro da esteticamente boa arte na Catalunha passa, portanto, por uma produção com identidade nacional e por um público bem-educado para reconhecê-la. Essa identidade nacional, contudo, é um meio para atingir uma produção artística de qualidade, não um fim em si - dentro de um contexto maior de resgate de identidade nacional -, como será cada vez mais na arte dos anos 90 do século XIX. Neste aspecto, o texto de Fontanals dialoga com o texto escrito em 1878, por Lluís Domènech I Montaner, "*En Busca de Una Arquitectura Nacional*", como se verá mais adiante. Portanto, é pertinente a hipótese de que o texto de Domènech chega a influenciar além do mundo da arquitetura, ao mundo da crítica de arte, como mostra a coincidência de argumentos entre os textos de Domènech e Fontanalls.

#### 5.2.1.2 Exposição Artística de 1893

Como resultado em parte das críticas do texto de Fontanals del Castillo, em parte da mudança de paradigma que esse texto representa, a *Exposición Artística de 1893* dá mostras de que uma visão *Beux-Arts* vai dando lugar a uma visão mais militante onde a arte começa a estar a serviço de projetos não autônomos, no caso, de resgate de identidade nacional catalã. O Ateneu publicou um álbum gráfico das obras presentes na exposição.

Os arquivos do ateneu conservam um conjunto de documentos relativos a essa exposição, entre os quais se encontram: a ficha de inscrição com as bases da mostra; um conjunto de correspondências e manuscritos relativos à exposição e seus elementos burocráticos, orçamento, projeto eléctrico e expositivo, etecetera; e a cópia dos *Règlement d'Exposition -8me exposition d'Ouvres d'Art da Sociéte des Artistes*

*Independants* de Paris, mostrando que estavam muito atentos ao que se passava na França.

Entre os gêneros diretamente apontados pelo edital estão a Arquitetura e as Industrias Artísticas (arte aplicada). Arquitetura aparece em primeiro plano e o tema das artes aplicadas ganha importância, como mostra o Edital a seguir:

#### Bases

....

1.... tendrán derecho á concurrir á ella, en calidad de expositores, los señores socios residentes e transeuntes do mismo.

2. La manifestación comprenderá obras de Arquitectura... y en general, todas aquellas industrias artísticas que puedan contribuir à decorar el local destinado á la Exposición

3... 11 de mayo próximo

...

en este último caso, se expresará además el precio de las mismas en la casilla correspondiente

(se podem vender às obras)

...

8. El número de obras que podrá presentar cada expositor será eñ de cuatro en cada una de las secciones enumeradas en la base 2a.

(o que presentou Buigas)

...

13. El Ateneo publicará un Cataálogo que se entregará gratuitamente a los señores socios.

14. Completará la Manifestación Artística, la publicación de un album ilustrado con reproducciones de las obras expuestas y apuntes ó croquis, originales de los expositores.

Los ejemplares de dicha publicación, se expenderán á los precios de 5 pesetas los en rústica y de 25 pesetas los encuadernados. (Ateneu Barcelonès, 1893)



ATENEO BARCELONÉS  
COMISIÓN EJECUTIVA  
DE LA  
MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA  
de 1893

---

✠

Habiéndose acordado en Junta extraordinaria, y á instancia de la Sección de Bellas Artes, celebrar en este Ateneo una MANIFESTACIÓN de ARQUITECTURA, ESCULTURA, PINTURA, DIBUJO, GRABADO, LITOGRAFÍA, FOTOGRAFÍA é INDUSTRIAS ARTÍSTICAS, con arreglo á las adjuntas bases, esta Comisión ejecutiva tiene el honor de invitar á V. á que coopere con el valioso concurso de sus obras, á la expresada MANIFESTACIÓN.

Dios guarde á V. muchos años.

Barcelona ..... de ..... de 1893 .

*El Presidente de la Sección de Bellas Artes,*

*C. Buigas Maurava*

Fig. 57 Convocatória relativa à exposição de 1893.  
Fonte: Ateneu Barcelones 1893

## BASES

1.<sup>a</sup> La MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA se celebrará en el local del Ateneo Barcelonés y tendrán derecho á concurrir á ella, en calidad de expositores, los señores socios residentes y transeúntes del mismo.

2.<sup>a</sup> La MANIFESTACIÓN comprenderá obras de ARQUITECTURA, ESCULTURA, PINTURA, DIBUJO, GRABADO, LITOGRAFÍA, y FOTOGRAFÍA de carácter señaladamente artístico, y en general, todas aquellas industrias artísticas que puedan contribuir á decorar el local destinado á la Exposición.

3.<sup>a</sup> La Exposición se abrirá el día 11 de Mayo próximo, y permanecerá abierta durante tres semanas.

4.<sup>a</sup> Las obras se admitirán en Secretaría desde el 1.<sup>o</sup> al 6 de Mayo (ambos inclusivo), de 4 á 7 de la tarde, previa presentación del Boletín adjunto. En el acto de la presentación, se librárá al expositor el correspondiente resguardo.

5.<sup>a</sup> En el Boletín deberá constar imprescindiblemente el nombre y domicilio del expositor, el título y clasificación de la obra ú obras presentadas, sus dimensiones, y las observaciones que el expositor juzgue oportunas.

Igualmente se hará constar en esta última casilla, si las obras son para mera exposición ó para ser enajenadas.

En este último caso, se expresará además el precio de las mismas en la casilla correspondiente.

Dicho precio se inscribirá en un libro-registro que obrará en poder de la Secretaría.

6.<sup>a</sup> Las obras deberán presentarse en las mejores condiciones para ser colocadas: los cuadros y dibujos, con sus correspondientes marcos: los planos, grabados, litografías y fotografías, cubiertos con un cristal ó bien tendidos sobre un bastidor: las esculturas, con su pedestal ó sustentáculo correspondiente.

7.<sup>a</sup> Para la aplicación é interpretación de las anteriores bases, así en lo referente al carácter artístico de las fotografías y al modo de presentar las obras, como en cualquiera otra duda que pudiera suscitar su admisión, se nombrará una Comisión compuesta de dos individuos de la ejecutiva y otros de la Junta directiva con el Presidente de la misma, quienes resolverán las cuestiones suscitadas.

8.<sup>a</sup> El número de obras que podrá presentar cada expositor será el de cuatro en cada una de las secciones enumeradas en la base 2.<sup>a</sup>

9.<sup>a</sup> Las obras deberán ser depositadas y retiradas á cargo de los señores expositores.

10.<sup>a</sup> Estos no podrán retirar sus obras hasta terminada la Exposición. Una vez celebrada su clausura, estarán obligados á ello en el término de cuatro días y en las horas que oportunamente se anunciarán.

11.<sup>a</sup> Las obras deberán ser originales y no expuestas anteriormente en esta capital.

Sólo se admitirán copias cuando hayan sido ejecutadas por procedimientos distintos del original que reproduzcan.

Queda prohibida en absoluto la reproducción de obra alguna, sin consentimiento expreso de su autor.

12.<sup>a</sup> El Ateneo no responde de los deterioros que puedan experimentar las obras expuestas. Procurará, sin embargo, la debida vigilancia y exquisito cuidado para su conservación.

13.<sup>a</sup> El Ateneo publicará un Catálogo que se entregará gratuitamente á los señores socios.

14.<sup>a</sup> Completará la MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA, la publicación de un album ilustrado con reproducciones de las obras expuestas y apuntes ó croquis, originales de los expositores.

Los ejemplares de dicha publicación, se expendirán á los precios de 5 pesetas los en rústica y de 25 pesetas los encuadernados.

Los primeros contendrán un número y cinco los segundos, que optarán al premio de 1,000 pesetas, ofrecido por el Ateneo, para la adquisición de una ó varias obras expuestas, á elección del agraciado, y á otros premios, equivalentes á la mitad del producto íntegro de la venta de los albums ilustrados, que el Ateneo cede igualmente para la adquisición de una ó varias obras, en las mismas condiciones del premio anterior.

La otra mitad de dicho producto íntegro, se aplicará á la compra de otras obras que con destino al Ateneo, la Junta Directiva se reserva el derecho de elegir entre las expuestas.

15.<sup>a</sup> Los expositores cederán el 10 por 100 del importe de las ventas, para adquisición de obras con destino al Ateneo, en las mismas condiciones antes dichas.

16.<sup>a</sup> La Exposición estará abierta al público los miércoles y sábados, y, mediante invitación de los señores socios, los días que se juzgue oportuno.

Fig. 58 Bases da convocatória da exposição de 1893.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1893

Esses mesmo arquivos conservam também um catálogo manuscrito de obras recebidas, e o anteriormente citado catálogo publicado da mostra. Com capa de linhas modernistas, mesclando imagem fotográfica e gravura, aponta para um rompimento da fronteira estética entre os gêneros artísticos.



Fig. 59 Capa de catálogo da exposição de 1893.  
Fonte: Ateneu Barecelonès, 1893



## ÍNDICE DEL ALBUM

	<u>Págs.</u>
Casa de recreo. — Masnou . . .	C. BUIGAS. . . . . 7
Mástil. . . . .	C. BUIGAS. . . . . 8
Proyecto de desembarcadero. . .	C. BUIGAS. . . . . 9
Detalle del candelabro. . . . .	C. BUIGAS. . . . . 10
Fascinación. . . . .	J. CAMPENY. . . . . 11
Estudio. . . . .	R. MARTÍ Y ALSINA. . . . 12
Estudio . . . . .	R. MARTÍ Y ALSINA. . . . 13
Vida apacible. . . . .	J. SERRA Y PORSONS. . . . 14
La pesca (Época Luis XV) . . .	J. SERRA Y PORSONS. . . . 15
Un pescador de cangrejos. — <i>Di-</i> <i>bujo á la pluma</i> ). . . . .	J. SERRA Y PORSONS. . . . 16
Aficionada . . . . .	R. RIBERA. . . . . 17
Apuntes. . . . .	T. MORAGAS . . . . . 18
Academia. . . . .	T. MORAGAS. . . . . 19
<i>La Morra</i> . — Apuntes. . . . .	T. MORAGAS. . . . . 20
Moli antich. . . . .	T. MORAGAS. . . . . 21
«La Redoma encantada». — De- coración. . . . .	F. SOLER Y ROVIROSA. . . . 22
«El testamento de un brujo». — Decoración. . . . .	F. SOLER Y ROVIROSA. . . . 23

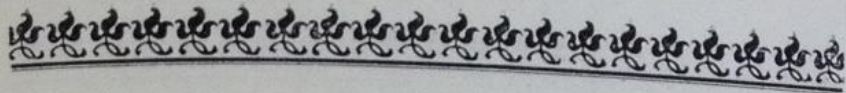
Fig. 60 Índice do catálogo da Exposição de 1893.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1893

Este álbum conta com um catálogo que mostra a presença dos seguintes gêneros artísticos:

Gênero artístico	Número de Obras
Arquitetura	1 obra
Escultura	7 obras
Pintura	96 obras
Desenho	10 obras
Gravura	2 obras
Fotografia	5 obras
Quadro 5: Documentos relativos à Exposição de 1893	

Dentre as obras apresentadas destacam-se as quatro obras de arquitetura de um certo C. Buigoas, Cayetano Buigas Monravá. Esse arquiteto, pai do engenheiro Carlos Buigas, chega a presidir a sessão de belas artes do Ateneu. Tendo sua formação paralela a de arquitetos como Gaudí, primeiro em Madrid e logo em Barcelona, é o autor do Monumento a Colombo nas Ramblas, da Escadaria ao pé da igreja e do Mercado de Sitges, dirigiu ainda as obras do manicômio de Sant Boi e assumiu cargos públicos em cidades litorâneas como Sitges e Masnou – justamente localização da casa de recreio apresentada nessa exposição. Em 1903 emigra a América do Sul, primeiro a Buenos Aires e logo ao Uruguai, onde construiu o Banco Popular e ganhou o concurso para o Jockey Club. E por isso desaparece das atividades da instituição, para só retornar em 1913 (Bassegoda Nonell, 1972).

Ainda que as obras e projetos de arquitetura apresentados guardem muito mais relação com o neoclassicismo e o ecletismo anteriores ao *modernisme* característico desse período, chama a atenção, no projeto de poste de iluminação, a aparição de um elemento tão característico da Catalunha e do catalanismo militante, como são as quatro barras – uma espécie de *leitmotiv* Wagneriano da identidade catalã. Mais adiante, no apartado destinado a estudar o texto de Domènech sobre as bandeiras nacionais, se analisará melhor a importância da inclusão desse elemento ornamental, dentro de uma longa lista de gestos identificadores de identidade nacional.



# Arquitectura



BUIGAS MONRABÁ, CAYETANO

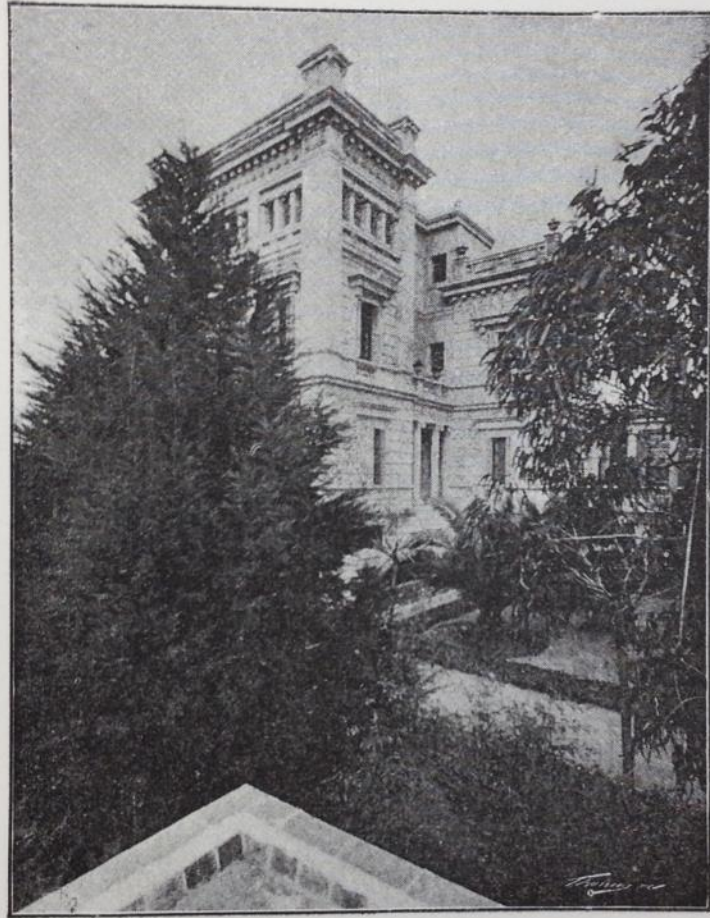
Escudillers, 76, 3.º

1 Anteproyecto de Desembarcadero.



Fig. 61 Extrato de arquitetura no catálogo da exposição de 1893.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1893

C. BUIGAS



7

Casa de recreo — Masnou

Fig. 62 Casa em Masnou de Caietano Buigas.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1893

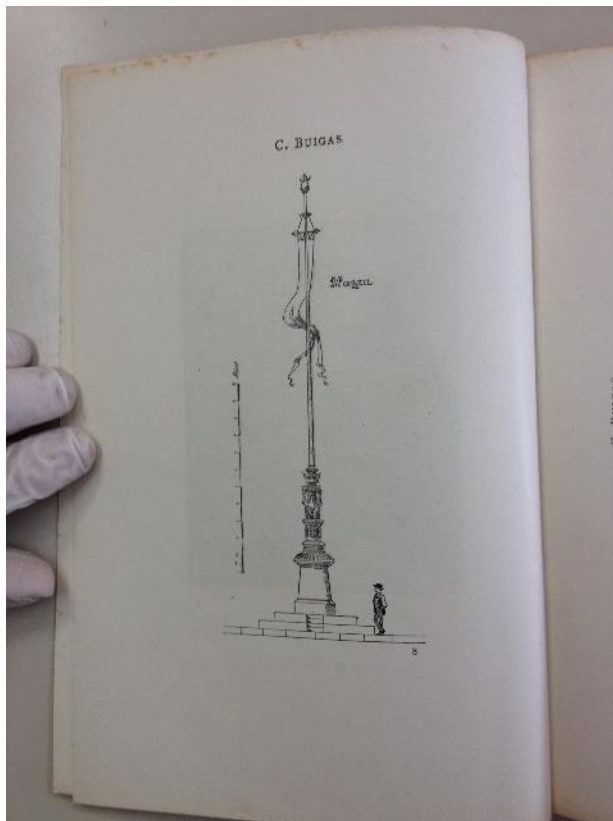


Fig. 63 Desenho de poste de Caietano Buigas.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1893.

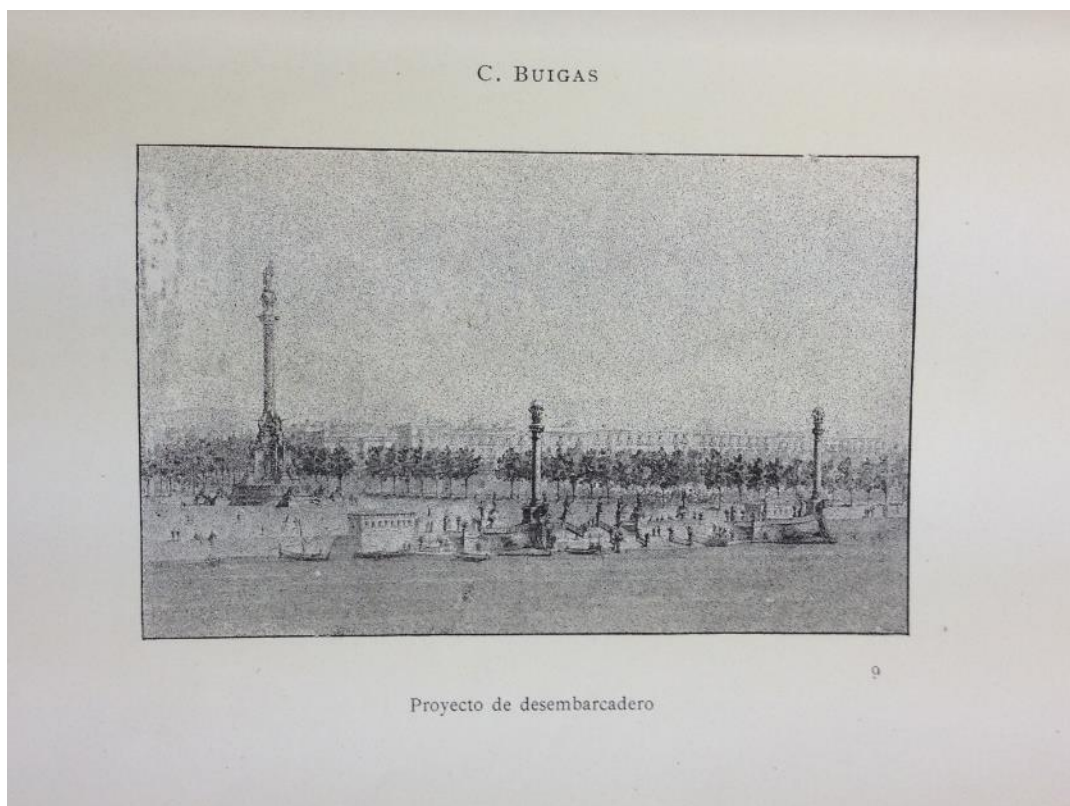


Fig. 64 Projeto de embarcadero de Caietano Buigas.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1893



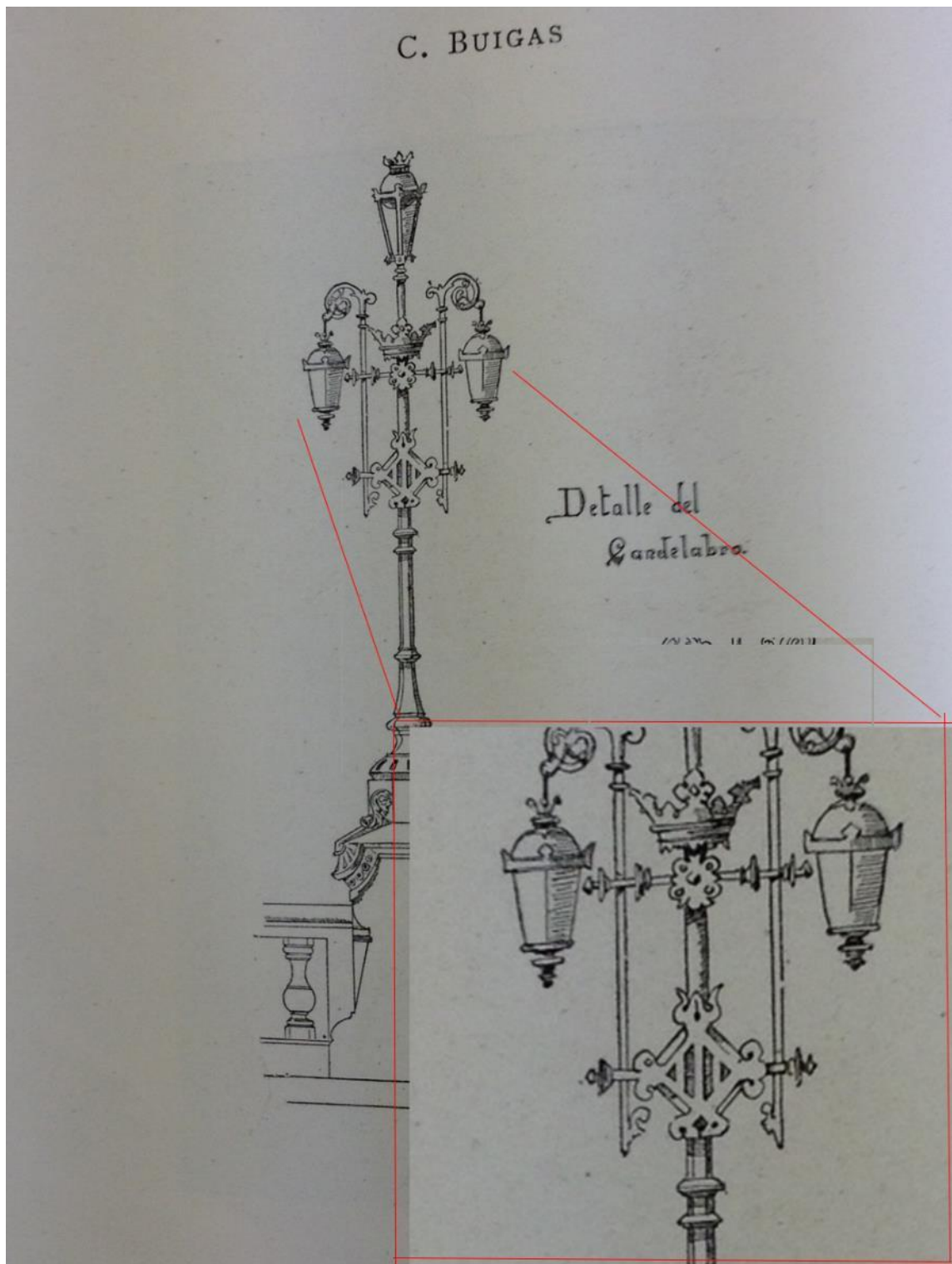


Fig. 65 Detalhe das quatro barras catalãs em luminária de Caiyetano Buigas.  
Fonte: Ateneu Barcelonès, 1893

Como nos casos das exposições anteriores, esta se destina sobretudo a que possam expor os sócios do Ateneu. Isso, aliado ao fato de que o material relativo à exposição está em castelhano, mostra que essa exposição ainda trata a arte como um elemento *Beaux-arts*. Como nas anteriores, ainda não é tão clara, mesmo que se entreveja agora, a virada ao catalanismo operativo no tratamento da questão artística no interior do Ateneu. Como se verá, as exposições artísticas podem ser utilizadas como índice,

mas não como elemento de investigação claro da mudança de postura a uma visão operativa de uma arte que contribui a uma recuperação/criação de uma identidade nacional. Esses elementos serão muito mais visíveis e claramente assumidos em eventos como discursos e lições inaugurais - como o anteriormente visto de Fontanalls del Castillo ou o de arquitetos como Domènech, Puig ou Bassegoda.

### 5.2.1.3 Personalidade da Catalunya de Domènech 1900

O texto “Personalidade da Catalunya”, de Lluís Domènech i Montaner, é um exemplo de texto não conservado. Contudo há pistas de seu conteúdo, já que a *acta* do Ateneu que se refere a ele aponta para o fato de que o arquiteto defendeu a arte como meio de expressão da personalidade nacional da Catalunha. Tendo em conta o posto em *acta*, e na falta de outro texto, surge uma boa oportunidade para se revisar o texto “Em Busca de Uma Arquitetura Nacional”, escrito anteriormente pelo mesmo arquiteto, que discute o conceito de uma arquitetura autenticamente nacional. Publicado pela primeira vez em 28 de fevereiro de 1878 em *La Renaixença* (Valetí i Fiol, 1973), contextualiza-se em um momento no qual o resgate de tradições não chegou a hegemonia dentro do meio político, contudo já é esboçado pelo meio artístico e intelectual. Portanto, ainda que esse texto dê pistas sobre as ideias apresentadas no Ateneu, ele equivale a um período distinto, segundo as categorias historiográficas de Honsbawm (1990). De fato, foi escrito seis anos antes do discurso anteriormente analisado de Fontanalls del Castillo (1883) e, como dito antes, provavelmente o influenciou.

Partindo do questionamento sobre a real possibilidade de existir uma arquitetura nacional, ou tê-la num futuro próximo<sup>170</sup>, Domènech aclara sua posição de que - seguindo uma mentalidade hegeliana - uma nova arte, que marca uma época, está diretamente relacionada ao desenvolvimento e mudanças em uma cultura, relegando às sociedades sem um estilo característico o papel de sociedades de personalidade e identidade mais fraca. De fato, as épocas de transição também são apontadas como épocas onde uma arquitetura nacional forte tão pouco pode desenvolver-se. Para Domènech a maior missão da arte e da arquitetura de seu momento era a definição de um estilo, uma personalidade, que ajudassem a moldar o espírito de época de uma moderna sociedade.

---

<sup>170</sup> “¿És que podem tenir-la, una verdadera arquitectura nacional? ¿És que podem tenir-la en un pròxim pervindre?” (Domènech i Montaner, 1991, p. 17)

Sempre que una idea organitzadora domina a un poble, sempre que esclata una nova civilització apareix una nova època artística.

...

Solament les societats sense idees fermes, sense idees fixes, que viuen fluctuant entre lo pensament d'avui i lo d'ahir sense fe en lo de demà, solament aquestes societats no escriuen en monuments durables sa historia

...

En una època de transició, quan se combaten les idees sens treva, enmig de les discordants notes dades per la passió de tots, impossible és trobar la grandiosa harmonia de què han estat imatge les verdaderes èpoques arquitectòniques

...

La civilització moderna si no estés treballada per la lluita interior, si lo públic pogués guiar amb son parer i amb sos aplausos a l'artista daria indubtablement origen a una verdadera època arquitectònica, i ho farà amb lo temps si bé de la manera lenta en què se ve observant lo moviment artístic. Mai com ara s'havien reunit tants elements. Les justes i emancipadores idees iniciades pel cristianisme són portades de l'esperit a l'esperit del règim dels estats; en uns pràcticament, en altres com aspiracions encara no realitzables. Les qüestions de forma i personals més que les idees són les que produeixen aquesta contínua lluita en què consum ses millors forces la societat moderna. Mes les necessitats que aquelles idees originen en l'administració de les nacions civilitzades, la creació dels edificis que a les mateixes deuen satisfer són admeses per tota classe de pensadors. (Domènech i Montaner, 1991, p.17-19)

O passado histórico é parte integrante dessa personalidade, e ainda que se busque uma arte e arquitetura características da sociedade moderna, não se deve menosprezar as lições do passado<sup>171</sup>. Chama a atenção o fato de que, até aqui, o texto não se refere explicitamente à Catalunha e seu passado, mas cabe lembrar que foi escrito fora do ambiente de projeto de resgate de identidade catalã, anteriormente a outros textos apresentados aqui, e por um jovem Domènech, ainda desligado da vida política. Ao mesmo tempo, se podem ver quais seriam as bases teóricas das discussões sobre arquitetura e identidade local Catalã.

Domènech aponta para a necessidade de um público educado, tal como fez Fontanals del Castillo, como condição para o surgimento de uma autêntica arte local adaptada a seu tempo<sup>172</sup>. Sem um público instruído, o artista-arquiteto seria mais um refém das inúmeras influências do mundo industrial, que um autêntico artífice da sua matéria estética - o espaço e o edifício. Nessas condições, e sob tantos estímulos não domados - tanto dos avanços tecnológicos como da intromissão de elementos culturais cosmopolitas estrangeiros -, não seria possível encontrar uma arquitetura autenticamente nacional, que efetivamente representasse os logros de uma geração.

---

<sup>171</sup> "Al mateix temps les antigues civilitzacions nos entreguen sos tresors de coneixments i de formes artístiques." (Domènech i Montaner, 1991, p. 19)

<sup>172</sup> "Tot anuncia l'aparició d'una nova era per a l'arquitectura, mes precis és confessar-ho, nos falta encara un públic d'un gust i idees ben afermades." (Domènech i Montaner, 1991, p. 19)

L'arquitecto d'avui se troba en lo comp de la complicada civilització moderna amb un sens fi de necessitats artístiques i materials a què satisfer i amb infinits medis per a resoldre-les, mes unes voltes per no haver rebut en l'època en què se formà la instrucció suficient, altres per a no tenir encara prou tino en aplicar nos complements adquirits, l'artista modern se sent dominat més que dominador en la matèria que treballa i solament després d'una època que no nos atrevim a fixar podrà reunir en ses creacions tots los materials que la civilització lo va entregant de moment en momento

...

L'expansió contínua dels coneixements a través de les fronteres, la poderosa força d'assimilació de la instrucció moderna, la semblança d'organització de la instrucció moderna, la semblança d'organització dels pobles anul.laran tots los esforços per a crear una arquitectura nacional

...

una arquitectura de tal manera adquirida serà com toes les que fins aquí han existit, l'art d'una generació, representarà una civilització mes no una encontrada. En una paraula, l'arquitectura, dades les condicions actuals de la societat moderna, no pot conservar un caràter verament nacional. L'esperit propi d'una nació podrà modificar lo tipo general modern, podrà constituir una escola, una gradació, mes no un art distint amb ses condicions necessàries, és a dir, amb un sistema propi ornamental. (Domènech i Montaner, 1991, p. 19-20)

De fato, Domènech contempla a possibilidade de encontrar uma arquitetura que represente o espírito de época sem representar o espírito de lugar. Contudo, essa arquitetura, apesar de representar bem a época em que está inserida, é incompleta, por não representar o povo que a produz. Falando concretamente do caso catalão, o autor aponta as peculiaridades dessa cultura frente à cultura do restante da península ibérica, apontando para a necessidade de uma arquitetura peculiar, que represente a personalidade da Catalunha. Nesse aspecto o texto coincide com o que fontes secundárias e a *acta* apontam como argumento digno de nota no discurso realizado pelo arquiteto no Ateneu, anos depois da publicação do texto aqui analisado.

Si se pogués crear una nova arquitectura en una nació responent a les necessitats del dia, ben prompte s'entendria a los demás països civilitzats que professen idees i posseixen medis semblants. Seria una arquitectura moderna, mes no nacional

...

Quines són nostres tradicions artístiques comuns? Quin nostre comú caràcter? Quin medi físic el que devem considerar com a nacional?

...

Ni una mateixa història, ni una mateixa llengua, ni iguals lleis, costums i inclinacions han format lo divers caràcter espanyol. (Domènech i Montaner, [1878]1991, p. 20)

Pondo ênfase na questão da identidade catalã versus a identidade espanhola, Domènech defende que apropriar-se de elementos castelhanos ou de outras regiões espanholas seria tão impropriedade e tão contraproducente quanto apropriar-se de

elementos estrangeiros. A arquitetura produzida num caso seria tão pouco representativa da sociedade catalã quanto no outro<sup>173</sup>.

Isso posto, Domènech aponta aos artistas e críticos que, segundo seu ponto de vista, são quatro as tendências para construir uma arquitetura autenticamente moderna, e autenticamente nacional. A primeira é ir buscar na arquitetura clássica as raízes da personalidade local. As limitações dessa tendência são as de que essa arquitetura representa um passado comum esquecido da Europa - sobretudo mediterrâneo - excessivamente cosmopolita. Outra das tendências apontadas por Domènech é a do ecletismo, que apresenta para o autor a vantagem do real interesse arqueológico pelo clássico e pelo medieval, mas apresenta a limitação de recorrer exclusivamente às formas passadas e não legar à sua geração uma arquitetura com estilo próprio. Finalmente as últimas duas tendências apontadas pelo autor são as que recorrem a uma inspiração medieval. Uma delas remetendo a tradições plásticas e construtivas árabes, pouco afins à história da Catalunha. E outra, a formas românicas e ogivais, essa sim, realmente relevante como contribuição ao tema de uma arquitetura autenticamente catalã. Essa posição claramente encontra eco na de outros arquitetos catalães que serão vistos aqui, como Puig e Bassegoda, e suas discussões ateneísticas. Também encontra eco na tendência, apontada por Prats (1988), de resgate folclórico da terra ancestral catalã.

Després d'aquest conjunt de circumstàncies exteriors ressalten entre los artistes, i encara més entre los crítics, per a constituir una arquitectura moderna i nacional quatre tendències

...

La primera i més antiga, que fou a principis del segle general en Europa, és la que se dóna orgullosament lo nom de clàssica o greco romana

...

Completament abandonada de tots los pobles, aquesta arquitectura, que destruí sens consciència excel.lentes obres de les etats mitjanes, que mal copiava la forma sens comprendre lo sentiment clàssic, avui é ja un cadavre o més ben dit la mòmia repugnant, per sa desfigurada forma i per sa falta de raó de ser i de vida, de l'arquitectura clàssica

...

Una altra escola, eclètica, més resectable, és la que pretén conservar les tradicions clàssiques aplicant-les a los edificis a què donaren vida i a los que naturalment s'emmotllen. Aquesta escola, com l'anterior, no és precisament nacional i parteix d'un estudi verdader de l'art clàssic antic o de l'Etat Mitjana que li és perfectament conegut. Lo principal centre d'aquesta escola és alemany

...

considerem ben trist per la generació actual que, quan sia cridada a judici per les següents, puguen les anteriors despullar-la de tots sos monuments sens deixar-li una forma propia

...

Per fi, dos altres tendències enraonades, que per nosaltres responen a un origen digníssim d'apreci, són les que pretenen continuar les tradicions de l'Etat Mitjana, en mal hora interrompudes en arquitectura pel Renaixment

...

---

<sup>173</sup> "D'aquests elements artístics difícil és formar una unitat arquitectònica que sigui més espanyola que la d'una altra nació qualsevol i que per un igual sia grata a tots nosaltres." (Domènech i Montaner, 1991, p 21)

La segona prefereix l'arquitectura àrabe o la modificació de la mateixa que los alarifes de procedència musulmana importaren a la societat cristiana i que se coneix generalment amb lo nom de "mudèjar" i de la que se troben principalment abundants mostres en Toledo

...

La primera de les dos escoles prefereix los monuments romàntics i ogivals i de consegüent com a tradició pàtria la de l'escola aragonesa que tan ben representada tenim en Catalunya. (Domènech i Montaner, [1878]1991, p. 22-23)

Concluindo, como apontou Ramon (2006) Domènech defende o estudo das formas passadas, de um passado local românico, para trilhar caminho seguro a uma nova arquitetura. Só assim se assumiria a missão clara de sair da situação inerte de não ter uma arquitetura própria nem do seu tempo, nem do seu país. São muitas as dificuldades vistas por Domènech em criar um estilo arquitetônico efetivamente do nada, contudo sua posição não é a de recorrer a formas antigas ecleticamente, como uma espécie de catálogo onde buscar elementos, se não que utilizá-las como base para uma arquitetura nova, com efetiva identidade. No ponto analisado a seguir, sobre a intervenção ateneística de 1905 sobre o Românico, no Ateneu, se verá como um Domènech mais maduro e politicamente ativo desenvolve o tema.

En una paraula, venerem i estudiem assíduament lo passat, busquem am ferva convicció lo que avui devem fer i tinguem fe i valor per dur-ho a cap

...

Admetem los principis que en arquitectura nos ensenyen les edats passades totes, que de totes ben guiats necessitem

...

Per què no complir francament amb nostra missió? ¿Per què no preparar, ja que no puguem formar-la, una nova arquitectura? Inspirem-nos en les tradicions pàtries; en bona hora, mes que aquestes no nos serveixin per a faltar a los coneixements que tenim o podem adquirir.

...

No acabariem si volguéssem indicar totes les dificultats que en la pràctica s'oposen i que obliquen a recórrer a noves formes que, per disfressar de gòtiques o mudèjars, deuriem enflocar amb quatre fullaraques de l'època posant encara més de manifest la pobresa de nostra força de creació

...

Se nos dirà potser que això és una nova forma d'eclecticisme. ... si creure que totes les generacions nos han deixat alguna cosa bona que aprendre i voler-ho estudiar i aplicar-ho és caure en aquesta falta, nos declarem convictes d'eclecticisme. (Domènech i Montaner, [1878]1991, p. 24-25)

Também cabe lembrar uma intervenção, feita no Ateneu, por parte de Domènech, em 1912. Ainda que posterior, essa intervenção conserva presumíveis semelhanças com a de 1900, começando pelo título. Trata-se de um discurso que elogia as qualidades catalãs e como essas levam à recuperação de Barcelona durante os 200 anos posteriores ao cerco de 1714, ao mesmo tempo em que alerta contra as intenções centralistas madrilenhas em fazer com que a personalidade de Catalunha regrida (Domènech, 1912). Cabe alertar para que, ainda que haja coincidência de títulos, a abordagem do texto de 1912 tem elementos que remetem ao quadro das

elites intelectuais do *Noucentisme* – como se verá mais adiante -, portanto, as conclusões que se podem depreender do texto de 1912 para a análise do texto de 1900 são limitadas. Esse texto será melhor analisado adiante

\*\*\*

Neste aspecto, o resgate de valores de identidade locais é visto como elemento de aperfeiçoamento estético, não como meio para chegar a um fim político específico. A identidade conferiria qualidades estéticas à obra de arte, e de arquitetura, à maneira da crítica de Viollet-le-Duc à estagnação *Beaux-arts* e ao resgate da Arte Total wagneriana. Em alguns aspectos, essa posição se relaciona com as críticas éticas e estéticas de Ruskin (1910) e Morris (1880) às relações entre trabalho, indústria e arte/arquitetura.

É um claro caso de ideia influenciando a matéria, onde o resgate de identidade proposto na crítica de Fontanalls del Castillo à exposição de 1883, insinuado em obras como a de Buigas na exposição de 1893 e concretizado no texto de Domènech – anterior e possivelmente influenciador dos dois fatos anteriores –, serve para superar a crise do ecletismo em direção a uma arquitetura e arte menos engessada. Ao mesmo tempo, é uma forma de abandonar uma arte desconectada da realidade social, que perde valor estético por suas supostas qualidades antiéticas, em direção a uma arte/arquitetura totais.

De fato, a hipotética relação casuística e influência do texto de Domènech e a arquitetura catalã sobre o de Fontanalls e a crítica artística catalã fica pendente de uma maior investigação. Potencialmente, essa relação daria espaço o todo um estudo monograficamente centrado, e é uma relação praticamente ignorada pela historiografia da arte e arquitetura catalã.

Em seguida se analisará como essas relações estéticas se aproximam da política, ao mesmo tempo em que a matéria também passa a influenciar a ideia, na medida em que o resgate da identidade sai da esfera puramente estética/intelectual, entrando na esfera política. Os arquitetos do *Modernisme* e suas preocupações de resgate da identidade deixam a esfera puramente artística para aproximar-se cada vez mais da esfera política. Esse processo se dá através do reconhecimento hegeliano da história como meio de identidade, da identificação do Românico como raiz da identidade catalã, e, finalmente, da recuperação da língua como meio de resgate de identidade, proposta por Fichte ([1808]2002).

## 5.2.2 A história da arte como identidade

### 5.2.2.1 Ano Comemorativo dos descobrimentos 1893

Como dito anteriormente, o ano acadêmico de 1892-1893 foi marcado pela celebração do quarto centenário do descobrimento das Américas. Durante as atividades daquele ano, uma série de conferências intituladas “*Sobre el Estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*” foram lidas no Ateneu. Dessas, as que despertam maior interesse são a 6ª, sobre “*La pintura Gótico-Catalana en el Siglo XV*”, lida por Raimundo Casellas em 31 de Outubro de 1892, e as 8ª, 9ª e 10ª, lidas por Salvador Sanpere y Miquel em 8, 11 e 15 de novembro de 1892, sobre “*Barcelona en 1492*”. O mesmo Sanpere y Miquel enviado pela *Dipoutacion* à Inglaterra, Alemanha e França para estudar as relações entre arte e indústria, como mostrado no capítulo 3 (Ramon, 1995, p. 200).

Crítico de arte progressista e colaborador habitual de *L’Avenç* e *La Vanguardia*, Casellas se alinha com o *Modernisme* mais político e catalanista e chega a ser redator chefe de *La Veu de Catalunya* (Castellanos, 1983). Em sua conferência, começa com uma posição muito próxima à de Fontanals del Castillo, defendendo que a qualidade artística é diretamente proporcional à sua identidade nacional<sup>174</sup>. De fato, ele aponta para o fato de que o Renascimento artístico do século XV - com seu universalismo de valores - marca um momento de decadência da arte catalã. A diferença de Fontanals, contudo, é que ele não aponta apenas para a decadência da arte catalã, se não que já desenvolve um discurso mais operativamente político, apontando a decadência da nacionalidade catalã. Portanto, por associação, Casellas aponta a arte medieval, anterior ao universalismo cosmopolita do renascimento, como sendo a autêntica arte que representa a identidade da Catalunha como país.

Una frase universal ha consagrado el siglo XV como un siglo de resurrección ó de renacimiento, pero tal renacimiento no debe de rezar con nosotros, pues precisamente en aquel tiempo sintió la nacionalidad catalana sus primeros tambaleos, precursores de un derrumbamiento definitivo. No busquemos, pues, el arte catalán en el renacimiento italiano, que coincidió con su muerte; busquémosle en los siglos anteriores, en que lo tuvo abundante y próspero, aunque naturalmente informado en los ideales y caracteres de aquellos tiempos que para Cataluña lo fueron de poderío y esplendor. (Casellas, 1892, p 12)

---

<sup>174</sup> “Si, como se ha dicho, el estilo es el hombre y el Arte es la Nación, bien cabe deducir que donde no hay personalidad no hay estilo, y que allí donde la Nación acaba, en aquel punto termina el Arte.” (Casellas, 1892, p. 12)



Num discurso que contém reminiscências do que seria a crítica europeia *Fin-de-Siecle* à anulação da cultura (*Kultur*) local pela civilização (*Civilization*) cosmopolita, Casellas se dedica a analisar a pintura gótica, contudo, o tramo de seu texto que mais interessa a essa tese é o introdutório, que o contextualiza no quadro da arte medieval catalã. Sem os conceitos sólidos e claros que posteriormente arquitetos como Domènech e Puig darão às fronteiras entre o Gótico e o Românico, o autor aponta como a arquitetura românica catalã logra uma renovação autenticamente local da arte, que outros gêneros artísticos seguiriam entre o auge do século XIII e a decadência do século XV.

Cohibidas por un dogma inmutable, en la primera mitad de la Edad media, buscaban las artes gráficas desde el siglo XIII el aliento generador que las trajera á la vida de la naturaleza; pues hasta entonces el único escape expansivo á estos pruritos de renovación había sido la arquitectura, que floreció en granito con todas las majestades del arte románico, con todas las soberbias del estilo ojival. (Casellas, 1892, p. 12)

Contudo, cabe alertar que o conceito de gêneros autônomos não é muito claro para ele. Ele aponta como no românico é a arquitetura que articula as artes de uma forma geral, e é com o gótico que a pintura e a escultura vão ganhando sua autonomia<sup>175</sup>. Feito esse alerta, o texto de Casellas perde o interesse pela arquitetura depois dos momentos introdutórios iniciais. Apesar de curta, essa intervenção dá uma pista da orientação que tomará a teoria arquitetônica de arquitetos como Domènech, Puig e Bassegoda, que será explicitada dentro das discussões ateneísticas da virada do século XIX para o XX.

Sobre o tema do processo de autonomização da arquitetura frente a outros gêneros artísticos na modernidade, não existiam grêmios de construtores (arquitetos) na Idade Média, o que sim existiam eram os grêmios dos canteiros, onde se reuniam pedreiros, talhadores, escultores e construtores. Ainda não existia uma autonomia definida entre essas disciplinas. A transição profissional da ordem gremial a das academias de Belas Artes, ao longo da segunda metade do referido século VIII, foi uma importante transformação na produção da arquitetura. Analisando o caso espanhol<sup>176</sup>, foi um grupo de ilustrados que, protegidos pela coroa da Casa dos Bourbons, totalitários, recém saídos de uma guerra civil contra a Casa dos Áustrias, mais liberais, fundou a

---

<sup>175</sup> “En aquella edad de la piedra labrada, la escultura y sobre todo la pintura, hermanas cenicientas del gran arte, viven como encadenadas en las formas rígidas y dimétricas de la hermana mayor, que todo lo absorbe y acapara. Mas, paulatinamente van reclamando las antiguas siervas su derecho á la vida individual.” (Casellas, 1892, p. 12)

<sup>176</sup> O caso espanhol aporta maior interesse a esse trabalho que o francês - vanguarda da extinção dos Grêmios -, devido a proximidade geográfica com o objeto de estudo. O isolamento que a Espanha sofreu após a decadência do Império Mercantilista provocou um atraso na modernização do país, que se reflete, por exemplo, no abandono tardio das estruturas gremiais.

Academia de San Fernando, logo convertida em único tribunal competente no que referia à pintura, escultura e arquitetura. Assim, ao mesmo tempo em que se atende o desejo da coroa em diminuir o poder dos grêmios, se altera os tradicionais sistemas de aprendizagem, de exercício profissional e de gosto estético. Desta forma se consuma a transição entre artesão e artista liberal, suscitada pela modernidade, frente ao sistema gremial medieval.

Durante a Idade Média, os grêmios de canteiros, que abarcavam entre os seus filiados o que hoje entendemos como arquitetos, participaram da construção das obras primas do românico e do gótico civil, religioso e militar. Apesar de suas tentativas de adaptarem-se ao mundo moderno, os grêmios acabam por ser suplantados por processos degenerativos como a acumulação de capital, colonialismo e mudanças demográficas. O golpe definitivo no movimento gremial foi dado pelos absolutismos modernos. Segundo Milá (1994, p.109), desejoso de retalhar o poder dos grêmios e fortalecer seu próprio poder, Felipe o Belo, rei da França, os proibiu por primeira vez, mais tarde foi a vez da Revolução Francesa fazê-lo. Uma vez mais reabilitados, as crises oriundas da industrialização os eliminou em definitivo no século XIX.

Erwin Panofsky ([1951] 2001, pg. 02) identifica uma tendência de *Renascimento* nas artes do período Carolíngio, que coincide com a época de produção dos textos do filósofo João Escoto, ou seja, entre os anos 810 e 877. Esse primeiro renascimento já continha a semente de muito do aristotelismo autonômico identificado por Durand(2007). Mais tarde, no apogeu Gótico, ainda segundo Panofsky, seguindo essa tendência autonomizante aristotélica da postura artística, o gótico internacional vai cada vez mais incrementando o realismo de suas figuras, consequentemente impedindo qualquer postura de simbolismo platônico e interpretação subjetiva da obra<sup>177</sup>. O Objeto artístico tende à autonomia na medida em que aquilo que ele representa permanece confinado à primeira camada significativa.

Rapidamente os escultores e arquitetos desse período se deram conta de que não criavam volumes isolados<sup>178</sup>, mas sim volumes a serem percebidos dentro de um

---

<sup>177</sup> “As esculturas incomparavelmente mais cheias de vida, ainda que não semelhantes a retratos, do apogeu gótico, em Reims, Amiens, Estrasburgo e Naumburgo e a flora e fauna ornamentais do apogeu gótico, de aparência natural, embora ainda não-naturalista, anuncia a vitória do aristotelismo. Acreditava-se agora que a alma do homem, embora imortal, representasse também o princípio organizador e unificador do corpo mortal, não existindo independente dele. Uma planta florescia enquanto planta, não enquanto imagem da idéia de uma planta. Dominava a concepção de que a existência de Deus podia ser provada a partir de suas criações, não precisando ser postulada a priori.” (Panofsky, [1951] 2001, pg. 4)

<sup>178</sup> “Os escultores e os arquitetos também começaram a conceber as formas que criavam não tanto do ponto de vista de volumes isolados e sim como um “espaço imagético” abrangente, embora nesse caso o “espaço imagético” se constituísse no olho do observador, em vez de ser representado sob forma de projeção pré-fabricada.” (Panofsky, [1951] 2001, p. 12)

contexto. Isso os fez assumir para si a responsabilidade nessa contextualização, e o que antes era deixado a cargo das experiências subjetivas do observador agora deveria ser induzido pelo artista, afrouxando ainda mais o laço que conecta a obra de arte ao espectador - tornando-se a obra cada vez mais autônoma em relação a este.

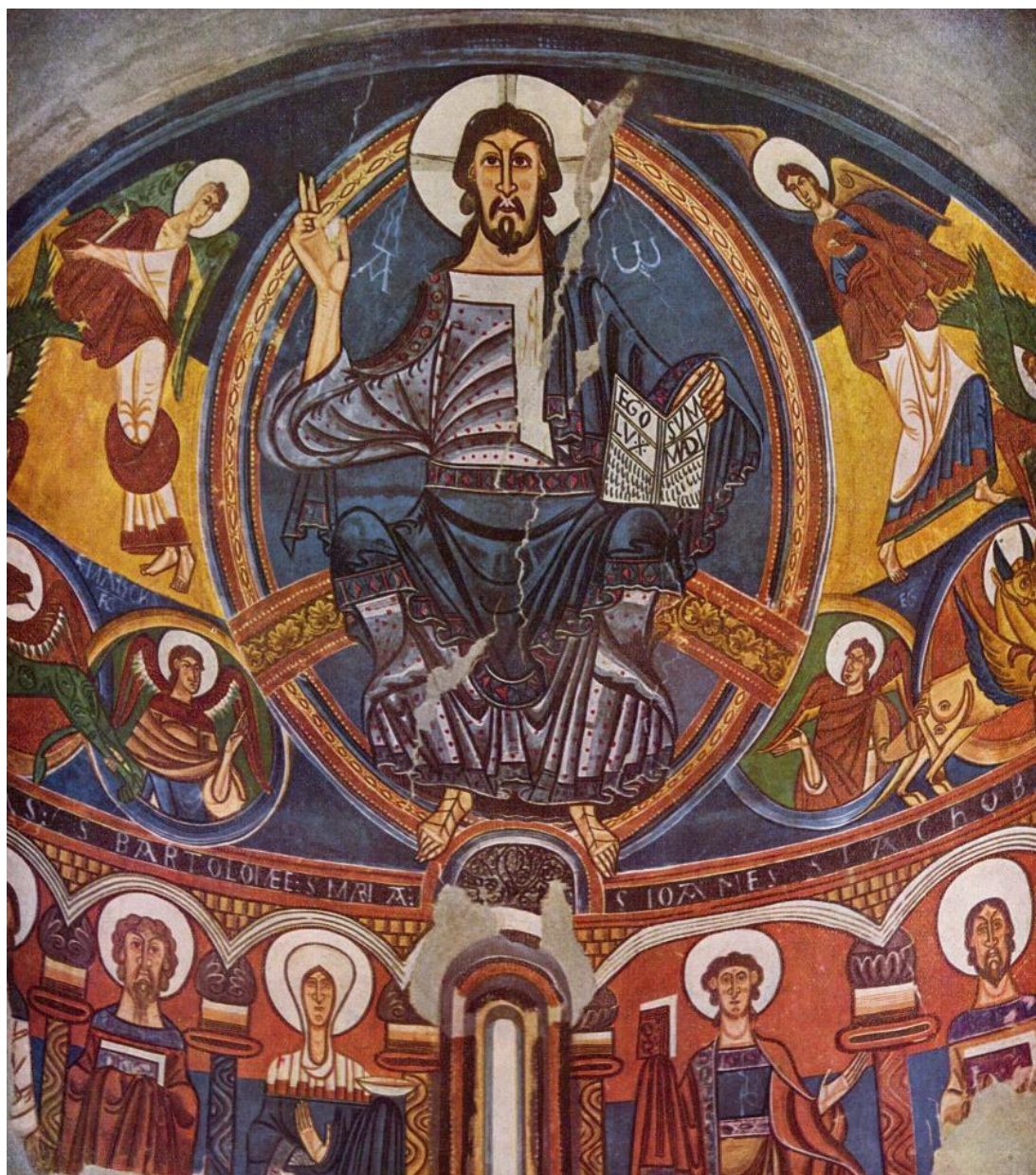


Fig. 66 Ornamentação Românica integrada como pintura à arquitetura.  
Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Meister\\_aus\\_Tahull\\_001.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Meister_aus_Tahull_001.jpg)>

Paralelamente a essa nova abordagem da representação na arte, Panofsky ([1951] 2001, p.16) mostra que a organização do sistema social ainda não tão rígida quanto a surgida nos séculos XIII e XIV permitia o intercâmbio intelectual quase de igual para igual entre qualquer erudito, fosse ele leigo ou sacerdote, jurista ou artista, nobre, plebeu ou membro do clero. Portanto, as ideias esquematizadas provenientes da escolástica e o aristotelismo cada vez mais em uso pelo clero podiam rapidamente

infiltrar-se na arte. O arquiteto<sup>179</sup> - construtor de catedrais - desse período gozava de grande prestígio, era viajado para os padrões do momento e frequentemente era bastante letrado, desfrutando de um prestígio social inédito, e seguramente não estava imune a essas influências, que contaminavam seu método intelectual e, por suposto, aqueles que com ele trabalhavam na *Bauhaus*, a casa medieval do construtor de catedrais.

Esse método intelectual seria o da articulação escolástica. Uma separação hierárquica que resulta numa subdivisão autônoma facilmente extrapolável às funções do artista como construtor, escultor ou pintor. O que antes estava abarcado sob o guarda-chuva conceitual de *catedral* e seu construtor, agora se subdivide entre o edifício, seus vitrais, a estatuária, etc. e o arquiteto, o pintor de vitrais, o escultor, entre outros.

Para nós é perfeitamente normal que obras científicas relevantes, em especial tratados e dissertações filosóficas sistemáticas, sejam estruturadas de acordo com determinado esquema e divididas em seções que possam ser resumidos num índice ou sumário. As subdivisões são identificadas por números e letras de uma mesma família, de modo que se estabelece a mesma relação entre parágrafo (a), seção (1), Capítulo (I) e tomo (A) que entre parágrafo (b), seção (5), capítulo (IV) e tomo (C). Entretanto, antes da escolástica, desconhecia-se esse tipo de ordenamento sistemático.

...

Sobre as artes, esse modo de pensar exerceu influência direta. Da mesma forma como a música passou a ser articulada por uma divisão sistemática do tempo (a noção musical usada até hoje e que ainda emprega – pelo menos na Inglaterra – os termos originais como “breve”, “semi-breve”, “mínima”, etc., foi introduzida no século XIII pela escola de Paris), as artes plásticas foram articuladas por meio de uma divisão sistemática e exata do espaço, o que conduziu a “uma clareza em nome da clareza” no contexto narrativo das artes plásticas e no contexto funcional da arquitetura. (Panofsky, [1951] 2001, p. 22-28)

O pensamento escolástico foi o que propiciou tal primeira esquematização da arte, e sua primeira separação de elementos místicos e simbólicos. Esse movimento cria um vetor que aponta para uma tendência de simples relação de significado e significante, automaticamente estabelecida de cima para baixo, que impede interpretações

---

<sup>179</sup> “Tal arquiteto profissional – o termo “profissional” objetiva aqui uma distinção em relação ao arquiteto monástico que, segundo o uso lingüístico moderno, certamente classificado antes como amador (*gentleman architect*) – aprendia seu ofício desde o início e supervisionava suas obras pessoalmente. Nesse processo progredia até o ponto de se tornar um homem do mundo, muito viajado e com frequência bastante letrado, que gozava de um prestígio social nunca antes visto e que jamais foi superado.” (Panofsky, [1951] 2001, p. 17)

subjetivas e múltiplas da arte. Panofsky chega a identificar nessa articulação um claro esboço racionalista<sup>180</sup>.



Fig. 67 Ornamentação Gótica, separada da arquitetura fisicamente.

Fonte: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Esculturas\\_de\\_Chartres\\_3.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Esculturas_de_Chartres_3.JPG)>

---

<sup>180</sup> “Isso é “racionalismo”. Não o mesmo racionalismo esboçado por Choisy y Viollet-le-Duc, ... (Contudo) o esqueleto de “nervuras livremente construído”, que são muito mais robustas e estáveis que fazem crer seus graciosos perfis, apresentava vantagens técnicas consideráveis, visto que propiciava a fixação livre do cimbrio da abóboda.” (Panofsky, [1951] 2001, p. 38)

Esse processo poderia ser facilmente extrapolável. Da mesma forma que Panofsky descreve como a *Escolástica* cria fissuras e articulações dentro do grande objeto artístico *catedral*, a racionalização introduzida cria fissuras dentro da disciplina *construtor de catedral*. Se antes o seu construtor era um artista que caminhava entre diferentes gêneros - abusando de um termo da crítica moderna - agora ele se alberga sobre uma atividade, a de arquiteto, a de escultor, etc., para adequar-se a essa nova realidade.

Aos processos metodológicos e filosóficos de articulação e representação evidenciados pela *Escolástica* e pelo *Aristotelismo*, vem a somar-se um processo político de dissolução dos grêmios, espaços que - ainda que não da mesma forma que nos séculos anteriores ao XIII - ainda conservavam algo de interdisciplinar. Segundo Milá (1994, p.112), na Espanha o processo de perda de poder dos Grêmios se deu em fins do século XVIII, com uma legislação restritiva que visava obstacularizar a vida gremial, dificultar a sua independência e recortar suas competências, facilitando a centralização posterior à primeira guerra civil entre os partidários dos Áustria e dos Bourbon<sup>181</sup>. Se implementa a liberdade de comércio e já não é obrigatório pertencer a um grêmio para exercer um ofício. Em 1813, as Cortes de Cadíz generalizam essa tendência, seguindo o modelo Francês de 1789, reduzindo o grêmio a uma instituição essencialmente burocrática, administrativa e de beneficência. A despeito de que essa nova arquitetura tenha se difundido por toda a Espanha, chegando às Canárias e ao País Basco, na Catalunha a pujança do grêmio de *Mestres de Cases, arquitectos i molers de Barcelona*, e da *Escuela de La Lonja* impediu uma maior influência da arquitetura classicista.

Se o *Aristotelismo* descrito por Gilbert Durand (2007) é o responsável pelo afastamento autônomo da arte de uma postura mística de representação, é a *Escolástica* descrita por Panofsky (2001) a responsável primeira pela separação de funções artísticas do construtor de catedrais. Paradoxalmente, essa *Escolástica* beneficia-se da permeabilidade propiciada por uma sociedade pré-moderna, ainda não tão sistematizada, para infiltrar-se nos meios artísticos desde os meios eruditos e filosóficos. O golpe final nessa forma de organização medieval da arte é dado pelo absolutismo, que tendo em vista o poder representado pelos grêmios, os dissolve, propiciando o surgimento de disciplinas de ofício isoladas.

Assim, um primeiro movimento de articulação autônoma das funções artísticas tomou corpo a partir do aristotelismo e da revolução científica da baixa Idade Média.

---

<sup>181</sup> A principios do século XVIII

A arte passou a permitir menos deslizamentos do significado em relação ao significante - impedindo interpretações simbólicas do público - autonomizando a arte em relação à sociedade. Esse processo vai chegar a sua maturidade na arquitetura renascentista e maneirista.

A mesma problemática que posteriormente interessou a Panofsky (2001) é onde se pode localizar a tomada de posição estética da teoria arquitetônica *Fi de Segle* e do *Modernisme* e, em parte, na intervenção ateneística de Casellas. Se pelo lado do uso instrumental da arte com finalidades políticas, a representação do medieval é assumida como elemento de idealização de um passado autenticamente catalão, do ponto de vista estético, a arte medieval representa uma boa resposta ao problema da autonomia dos gêneros. A Idade Média, sobretudo através do românico, é vista como um momento de representações simbólicas que transcendem a estanqueidade dos gêneros artísticos e da própria arte frente à sociedade trazida com a idade moderna.

O segundo conjunto de conferências dentro do ciclo sobre “*Sobre el Estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*” são as três conferências de Salvador Sanpere y Miquel sobre Barcelona em 1492, realizadas na primeira quinzena de novembro de 1892. Arquiteto que nunca chegou a exercer o ofício, Sanpere atuou como historiador da arte alinhado com o catalanismo mais conservador e suas monografias históricas foram premiadas mais de uma vez durante os *Jocs Florals*.

Ele começa sua intervenção alertando para o fato de que a Barcelona desses anos não é a grande cidade pintada pelos historiadores do momento, se não que uma cidade submetida pelas coroas de Aragón e Castilla. Numa crítica ativa à política centralista levada a cabo pelos reis católicos, e mantida, a seu ver, pelo Estado Espanhol contemporâneo, Sanpere opina sobre como estava o quadro e que linha seguiriam as discussões políticas da Catalunha *Fi de Segle*. Deve-se notar que, assim como a conferência de Casellas, sua conferência foi dada em Castelhana, e a polêmica que deu lugar a hegemonia do catalão como língua veicular do Ateneu ainda não havia tido lugar. O texto começa se dedicando a analisar as ingerências dos reis Católicos sobre as instituições catalãs (*Consell de Cent*, por exemplo), os valores locais e parte da população (os judeus, por exemplo).

Culpa nuestra no es, si al hablar de la Barcelona del año 1492, de la Barcelona de los días del hallazgo de América, aparece una Barcelona muy diferente de la que nos han pintado todos nuestros historiadores antiguos y modernos, á quienes de seguro fascinó de un lado el movimiento político del reinado de los Reyes Católicos y la gloria que alcanzaron muchos de los hombres de su tiempo, y de otro un patriotismo estrecho, de campanario, como suele decirse, pero que tan grandes cosas hace en ocasiones

...

podremos comprender lo que pasa en Barcelona en los dias de Fernando é Isabel, y ver claro la responsabilidad de estos monarcas en la gran miseria y ruina que sufría Barcelona al llegar á ella Colón de vuelta de su primer viaje á las Indias

...

Éste era el programa y Fernando é Isabel lo llevaron á cabo con gusto de unos y sentimiento de otros. Hoy mismo, aquí mismo, no estamos todos de acuerdo con tal programa.

...

Aquí, al advenimiento de Fernando, había muchos reyes que se llamaban Concelleres y Consejo de Ciento, Diputados y Diputación y aun Cabildo y Clero parroquial á Beneficiario, á todos estos reyes, en poco tiempo, en el transcurrido desde al advenimiento de Fernando al trono de Aragón(1479), al primer día del cuarto centenario que celebramos hoy, les había usurpado sus coronas. (Sanpere y Miquel, 1892, p 232-234)

Por certo que entre as instituições atacadas pelos Reis Católicos estavam os Grêmios profissionais de construtores e carpinteiros, incluídos nos quais estavam os arquitetos. O autor, numa abordagem bastante comum às vanguardas *Fin-de-Siècle* europeias, defende a qualidade da arquitetura produzida por esse tipo de mentalidade, onde fronteiras artísticas e profissionais, estabelecidas com o Iluminismo, todavia ainda não se haviam estabelecido.

Debemos tener por cierto que nuestros ignorados arquitectos formaron parte de los gremios de albañiles y carpinteros, y esto es tan cierto que hasta nuestros días el gremio de carpinteros ha continuado expidiendo diplomas de arquitecto. No podemos creer, por ejemplo, cuando vamos á albañiles y carpinteros dar, en los dias de que hablamos, dictámenes y mas dictámenes sobre la solidez y obras necesarias de reparo del campanario de la Catedral, ó sobre la construcción del suntuoso catafalco que se levantó en la Catedral para celebrar al aniversario del fallecimiento de la madre del Infante Enrique, que se trate de simples albañiles y carpinteros y no de verdaderos arquitectos

...

Los primeros datos estadísticos que conocemos, son de año 1368, á los cuales se agregan otros de 1398 que completan los datos del siglo XIV. Para el siglo XV tenemos gran deficiencia, pues el padrón de dicho siglo no se ha conservado, sólo existen los padrones militares. Data el siglo XVI, y año 1516, tenemos un padrón que, por fortuna, reemplaza ó suple el silencio del siglo XV.

Pues bien, ábranse estos cuadernos conservados en el archivo municipal, complétense unos con otros y tendremos en seguida la imagen que aquí presentamos. (Sanpere y Miquel, 1892, p.333-337)

A partir dessa introdução, o autor se dedica a analisar a cidade de Barcelona e seu tecido urbano. Tomando como base dados estatísticos de 1298, 1368 e do século XIV, além de alguns escassos dados do XVI, dos quais se destaca um de 1516, que supre com relativa precisão a falta de dados do século XV - já que, segundo ele aponta, pouco dados se conservam deste - Sanpere gera um mapa do que seria do tecido urbano de Barcelona em 1492.





Fig. 68 Mapa de Barcelona de Sanpere y Miquel.  
Fonte: Sanpere y Miquel, 1892

Esse mapa, posteriormente doado ao acervo do Ateneu, mostra a seriedade das reconstituições histórico-arqueológicas urbanas na Catalunha do momento. Base científica essa que proverá de instrumentos o catalanismo mais operativo. Baseando-se nele, de fato, Sanpere ilustra a sua denúncia do estancamento da cidade de Barcelona durante o reinado dos Reis Católicos.

El plano de Barcelona que presentamos, casi no tiene nada de invención ó arreglo, pues lo casi que tiene es siempre insignificante no viniendo jamás á alterar las líneas generales. Débese esto precisamente, á lo fatal que fue para Barcelona el siglo XV, al poco ó ningún crecimiento que tuvo durante el mismo, y esto resulta de datos tan positivos, que permiten presentar el Plano cierto de Barcelona 1492. (Sanpere y Miquel, 1892, p. 337)

De fato, esse estancamento permanece até o século XVIII, quando Sanpere localiza o primeiro mapa de Barcelona - cronologicamente falando - de que se tem notícia naquele momento. Contudo, esse estancamento ocorre puramente desde o setor urbano, já que esteticamente o autor aponta que há um grande movimento no sentido

de reformar e remodelar edifícios, sobretudo religiosos, seguindo um novo estilo renascentista, que substituía o antigo gótico e românico.

El más antiguo plano del casco de la ciudad de Barcelona que á nuestro conocimiento ha llegado es del año 1679. Este plano podemos decir que está íntegro en el que presentamos, cabiendo asegurar que responde casi por entero al orden de cosas del siglo XIV; ¡cuánto más no concordará, pues, con el estado de cosas del siglo XV!

Prueba esta concordancia de una manera positiva, gráfica, lo que hemos dicho de la decadencia de Barcelona en el siglo XV, y sin embargo, Barcelona como ciudad, ganó mucho en el siglo XV; nos referimos á su estética, pues de un lado grandes huertos se convirtieron en conventos, y muchas iglesias vieton, ora terminar sus trabajos de siglo XIV, ora renováronse más ó menos. (Sanpere y Miquel, 1892, p.338)

Ainda que não seja argumento de sua intervenção - que de fato parece favorável ao estilo renascentista -, essa substituição descrita dialoga com a crítica feita por Casellas à destruição de um estilo autóctono, a seu ver, mais autenticamente catalão. A partir daí Sanpere se dedica a analisar minuciosamente edifícios construídos e desconstruídos desde essa época. Compara Barcelona com cidades como Nápoles e Florença, através de documentos de Barceloneses e estrangeiros da época. E finaliza analisando as medidas higiênicas e saneadoras da cidade, como pode ser a construção do Carrer Ferran (Sanpere y Miquel, 1892, p.340).

Mesmo que não se trate de uma intervenção panfletária e política, a insatisfação com a dominação central de Madri fica clara na associação realizada pelo autor entre ela e a estagnação e decadência da Barcelona durante o período apresentado. Se o texto de Casellas aponta para uma crítica à estagnação artística provocada pela perda da identidade local, as intervenções de Sanpere são uma crítica à estagnação urbana, provocada pela mesma perda de identidade e a ingerência externa sobre Barcelona.

#### 5.2.2.2 Domènech e as Bandeiras 1897

No dia 1 de maio de 1897, como mostra tanto a *acta* do Ateneu da abertura do curso acadêmico seguinte, quanto aos recortes de imprensa da época, Domènech se dedica à questão da evolução dos símbolos contidos na bandeira na conferência “*Las Banderas Nacionales á Espanya*”. Esse estudo se situa dentro de operações historiográficas da época, que buscavam resgatar e reinterpretar elementos da história - sobretudo medieval - na Catalunha.

Apesar do título, mais que o tema da bandeira espanhola, os recortes de imprensa mostram que é sobre a questão dos símbolos nacionais da bandeira catalã que Domènech se debruça mais. Essa conferência mostra a transdisciplinaridade e totalidade na obra do arquiteto. Paralelamente, se pode traçar relação entre esses

estudos da bandeira e o uso de elementos ornamentais de caráter catalão em sua obra, por exemplo, as quatro barras, tema recorrente não só para ele como para outros arquitetos contemporâneos, como Puig ou o anteriormente referido Cayetano Buigas, que são destacadas pelas notas de imprensa.

El sábado último el reputado arquitecto D. Luis Domènech y Montaner dio una interesante conferencia en el Ateneo Barcelonés "Sobre Banderas Nacionales á Espanya". Atribuyó el origen de las banderas a la leyenda, poética, pero falsa en el sentido de la verdad histórica

...

De las cuatro barras dijo que no se encuentran representadas hasta el siglo XIII y que em tempo de Jaime I se usaban ... dos ó cuatro barras

...

Dijo que los signos heráldicos no aparecieron hasta el siglo XIII, á la vuelta de los cruzados. (Retalls de Prens Activitats Ateneu 1885-1895, AB/CF3)

Apesar de não haver documentos da intervenção no Ateneu, um livro editado posteriormente guarda grande parte das ideias apresentadas aí. "*Ensenyes Nacionals de Catalunya*", editado postumamente no ano 1936, trata de analisar a evolução dos símbolos, insígnias, selos e bandeiras nacionais da Catalunha.

O estudo dos símbolos nacionais catalães de Domènech pode ser perfeitamente considerado um estudo destinado a sistematizar um apoio à linguagem ornamental/arquitetônica de edifícios como o *Palau de la Música Catalana*. De fato, como aponta o prólogo da obra, é o resultado de um longo estudo de campo e em arquivo que ocorre paralelamente à produção arquitetônica construída e teórica de Domènech<sup>182</sup>. Ele é visto pelos editores – o próprio Lluís Domènech i Montaner e seu filho, Fèlix Domènech i Roura, que leva a cabo sua publicação definitiva – como grande impulsionador da política catalã, e, efetivamente, esse livro é resultado de longos estudos de Domènech sobre a iconografia catalã, e, presumivelmente, esses estudos guardam grande relação com suas ideias sobre arquitetura e sua arquitetura construída. Ou seja, esse livro póstumo é resultado de um trabalho de pesquisa de toda uma vida, por parte de Domènech, e, presumivelmente, muitos de seus resultados teóricos foram aplicados a edifícios como o *Palau del la Música Catalana*, construído muitos anos antes de sua publicação.

---

<sup>182</sup> "Esta obra..."fou començada i escrita de primera intenció per En Lluís Domènech i Montaner i ara l'ha acabada el seu fill En Fèlix Domènech i Roura, que ja havia estat col.laborador del seu pare, sobretot en la recerca d'arxius i monuments i en la part ornamental.

En Domènech i Montaner havia sentat els principis fonamentals fruit de llargues converses i de converses i de contínues excursions amb motiu d'aquella renaixença política de Catalunya, que ha portat l'autonomia després d'una companya de cinquanta anys; Domènech i Montaner va ésser el principal impulsor i podríem dir iniciador de la política veritablement catalana. " (Domènech, 1936, p.3)



Fig. 69 Foto de detalhe das quatro barras catalãs no Palau de la Musica Catalana.  
Fonte: <[https://farm7.staticflickr.com/6010/6009087341\\_84876f4ee9\\_o.jpg](https://farm7.staticflickr.com/6010/6009087341_84876f4ee9_o.jpg)>

Ainda que a obra seja centrada na bandeira nacional da Catalunha, toda uma iconografia ao redor dela é citada, e essa iconografia - para permanecer num exemplo fácil, as quatro barras, utilizada desde detalhes ornamentais até as quatro colunas de Puig para a exposição de 1929 - é amplamente utilizada em arquitetura.

La nostra ensenya nacional dels pals apareix en temps de Ramon Berenguer IV(11312-1162), sense colors originals per no tenir altres documents que la pedra dels edificis, el bronze de les monedes i la cera dels segells. Els colors els veiem per primera vegada en dos còdex no catalans del temps de d'Alfons X, el Savi, de Catella, ...

Els pals o ratlles verticals del nostre escut es convertien en faixes quan l'asta de la bandera es posava en sentid horitzontal...

Amb la unió d'Aragó i Castella, l'escut dels pals d'Aragó pasà en el dels nostres reis a una situació secundària, contra els costums feudals i les regles heràldiques de l'època, que feia que anessin en primer lloc les armes del marit. (Domènech, 1936, p. 4)



Fig. 70 Quatro colunas de Puig i Cadafalch para a Exposição de 1929.  
Fonte: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Catalonia-Barcelona-QuatreColumnesMontjuich.jpg>>

Essa discussão das bandeiras encontra eco no texto da invenção das tradições de Eric Hobsbawm (1984) e sua discussão sobre os escudos e bandeiras nacionais<sup>183</sup>. De fato, a discussão levantada por Domènech guarda grande semelhança com o tema da consolidação de símbolos nacionais com base em tradições nacionais, reais ou imaginárias, levantado por Hobsbawm<sup>184</sup>. A seguir, se verá como esses elementos são encontrados na obra escrita, e também construída por Domenèch e arquitetos congêneres do período.

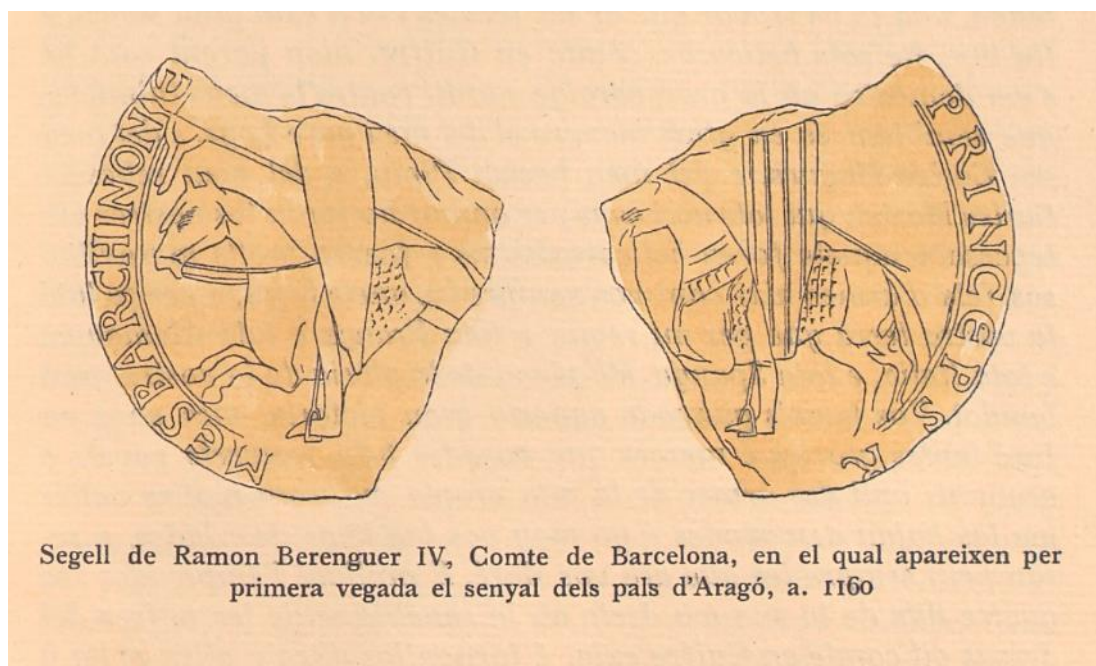


Fig. 71 Selo de Ramon Berenguer IV, conde de Barcelona, com mitològic escudo das quatro barras ilustrado na obra de Domènech.  
Fonte: Domènech, 1936



Fig. 72 Exemplo de ornamentação temática das quatro barras na obra de Domènech.  
Fonte: Domènech, 1936

<sup>183</sup> "En tots els vells països les armes dels sobirans han estat simple les armes del seu estat i així Castella i Lleó organizen el seu quarterant el castell amb el lleó. Els Reis catòlics quarteraren el castell i el lleó amb els pals de Catalunya." (Domènech, 1936, p.5)

<sup>184</sup> "Els pobles, no són sempre dels reis quals prenen el seu escut d'armes; de vegades les prenen dels seus herois nacionals; la gran República Nord-Americana té per escut el del seu primer President Washington." (Domènech, 1936, p.5)

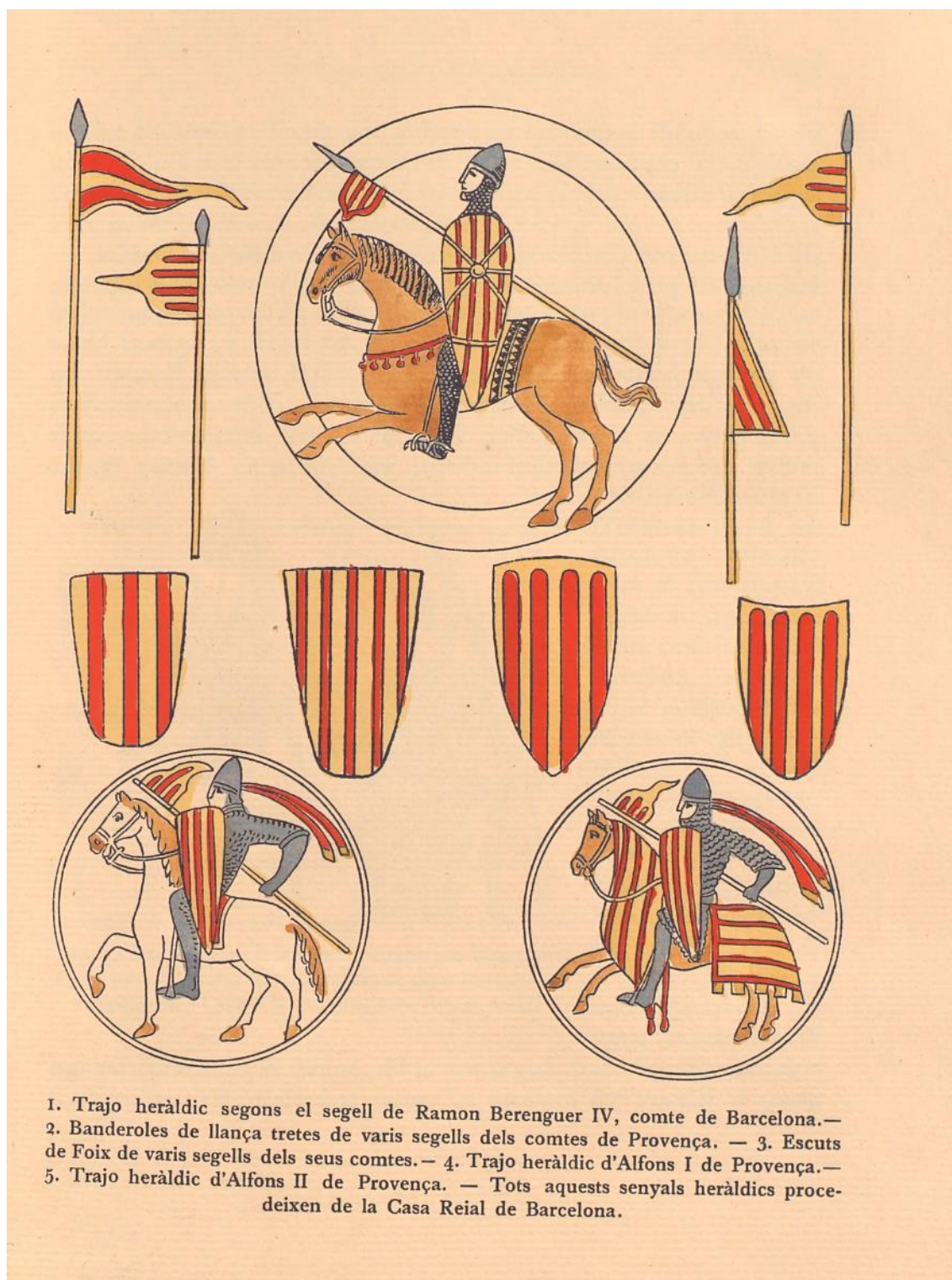


Fig. 73 Diferents elements heràldics relacionats às quatre barras.  
 Fonte: Domènech, 1936

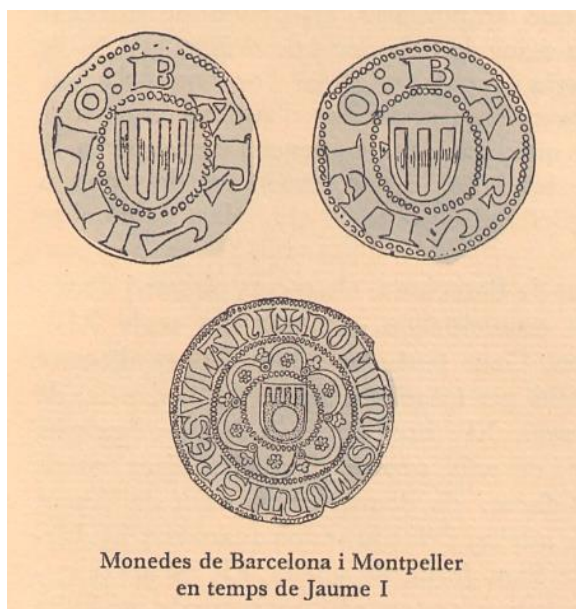


Segell de la Ciutat de València, any 1493.  
Arx. Cor. Aragó. Barfía.



Segell de la Vegueria de Barcelona,  
any 1340 - Arx. Mun. Barfía.

Figs. 74 e 75 Selo da cidade de Barcelona com 4 barras e da *Vegueria* Barcelona com cruz de São Jorge e quatro barras.  
Fonte: Domènech, 1936



Monedes de Barcelona i Montpelier  
en temps de Jaume I



Monedes de València i Sicília en temps  
d'Alfons V i de la seva muller la reina Maria

Fig. 76 e 77 Moedas de Barcelona, Montpelier, València e Sicília com as quatro barras.  
Fonte: Domènech, 1936



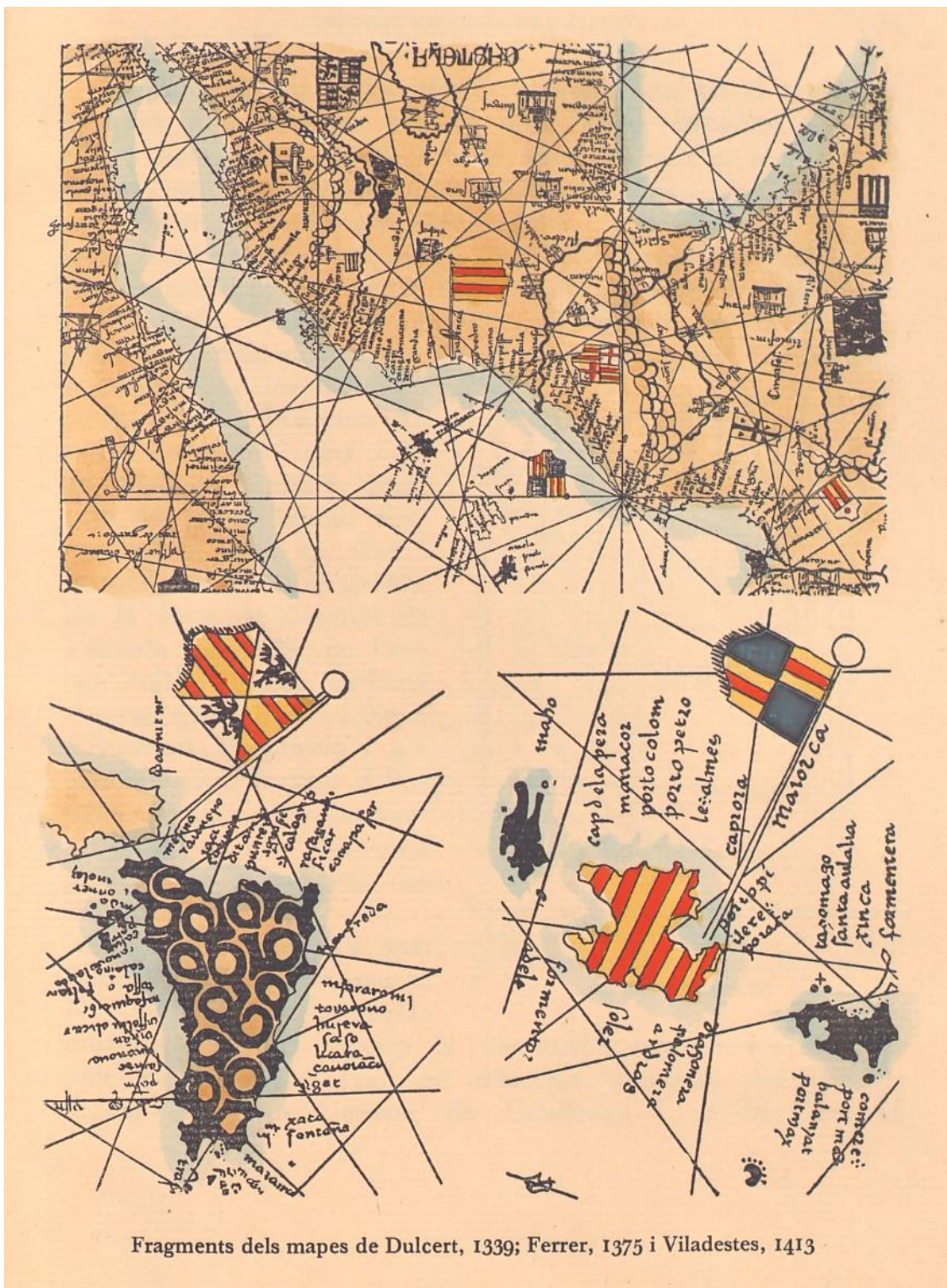
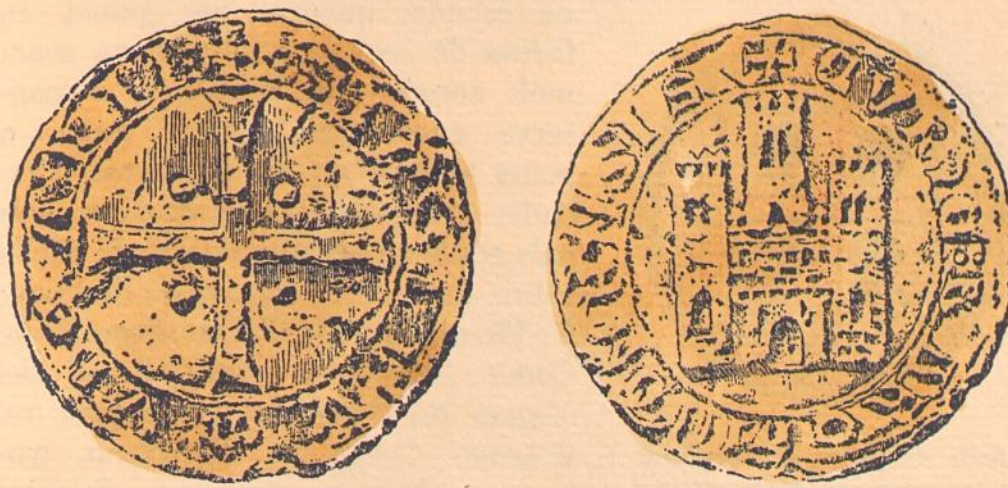
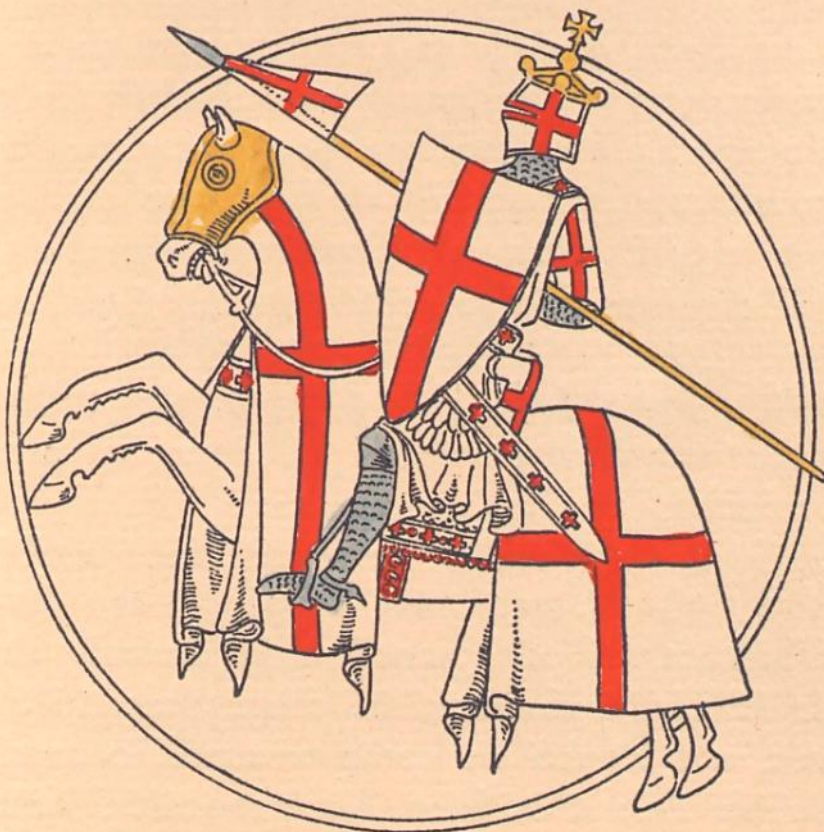


Fig. 78 Mapas medievals dos domínios catalães, seguindo temática das quatro barras.  
 Fonte: Domènech, 1936



Segell del Veguer de Barcelona, any 1261.  
Arx. Corona d'Aragó, Barcelona

Fig. 79 Selo do Verger de Barcelona com cruz de São Jorge.  
Fonte: Domènech, 1936



Trajo heràldic amb la creu de Sant Jordi, segons  
les Ordinacions de Pere IV de 1359

Fig. 80 Traje com cruz de São Jorge .  
Fonte: Domènech, 1936

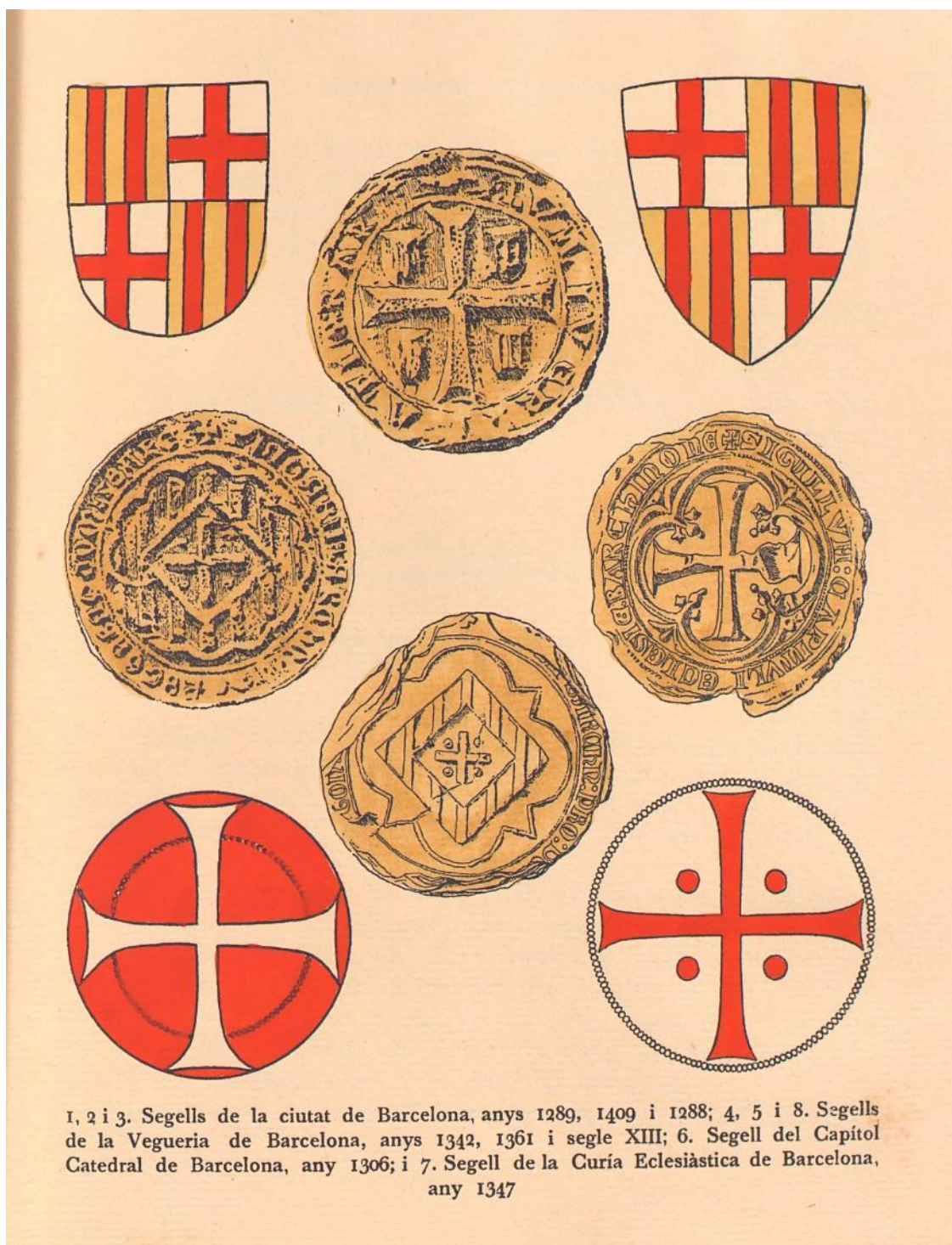


Fig. 81 Selos e escudos com cruz de São Jorge e quatro barras.  
 Fonte: Domènech, 1936



Portada de l'escriptura del reconeixement del poder reial al Castell de Montcada

Fig. 82 Gravura medieval com bandera das quatro barras.  
 Fonte: Domènech, 1936

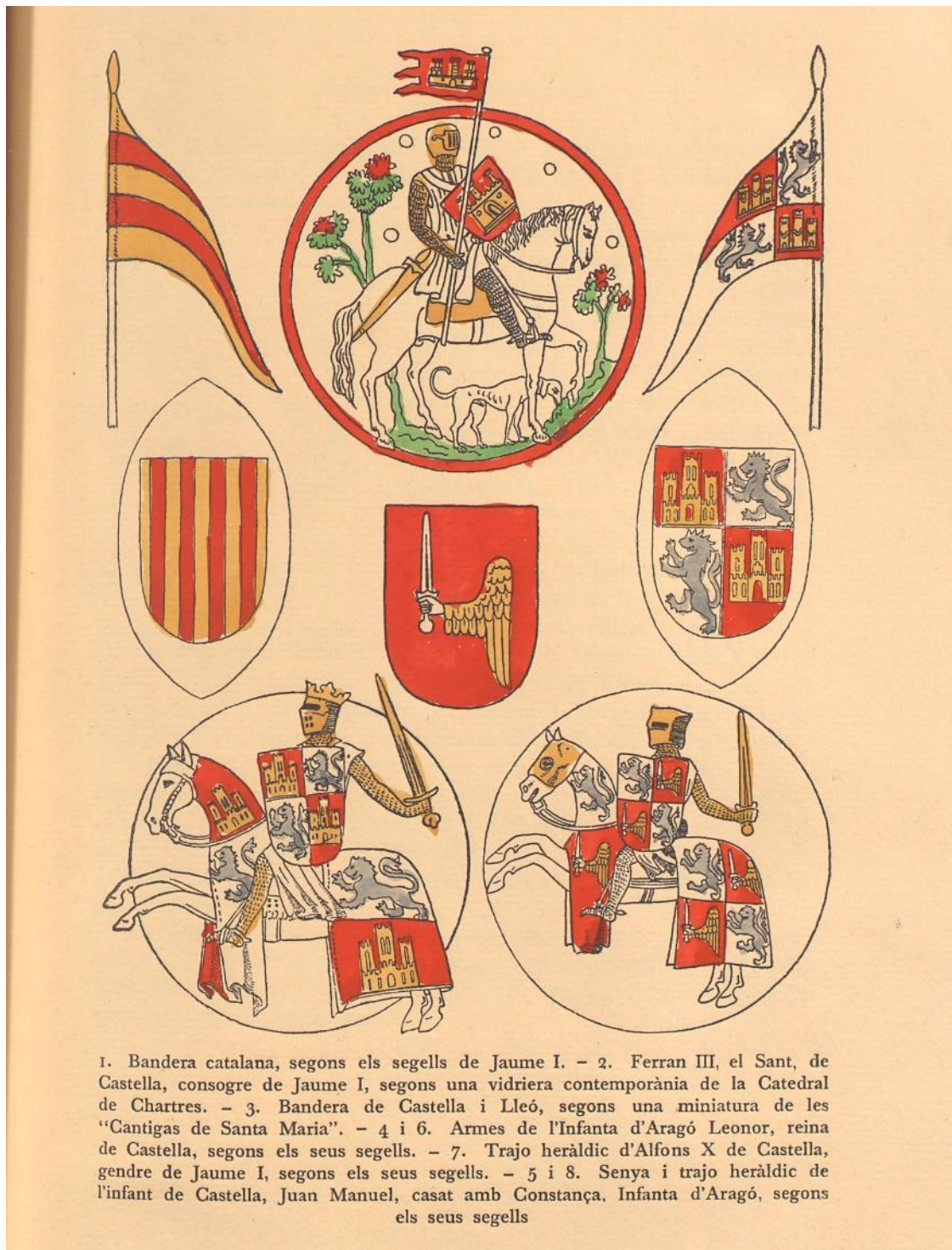


Fig. 83 Bandeiras, trajes e escudos medievais.  
 Fonte: Domènech, 1936

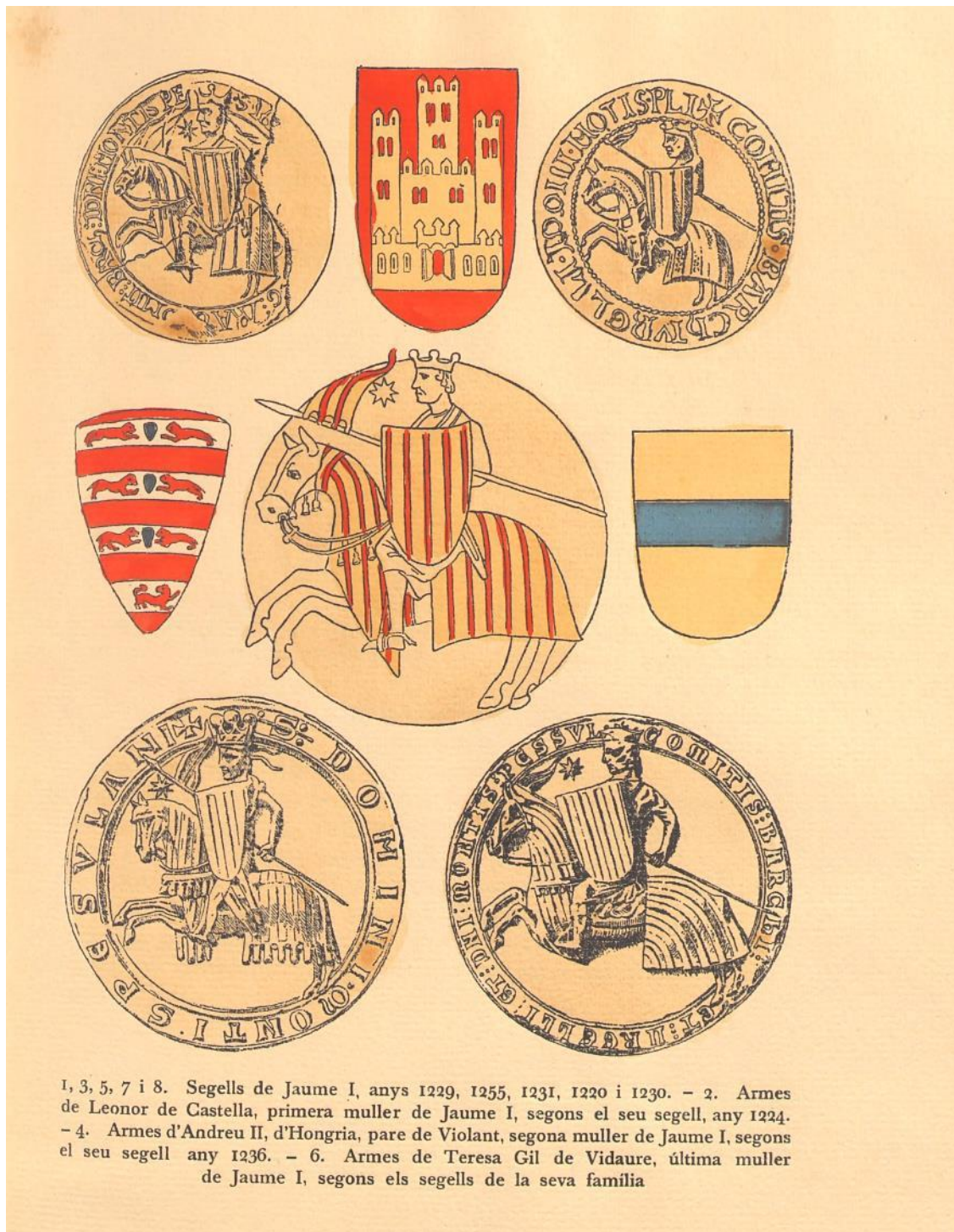


Fig. 84 Selos e escudos medievais.  
 Fonte: Domènech, 1936

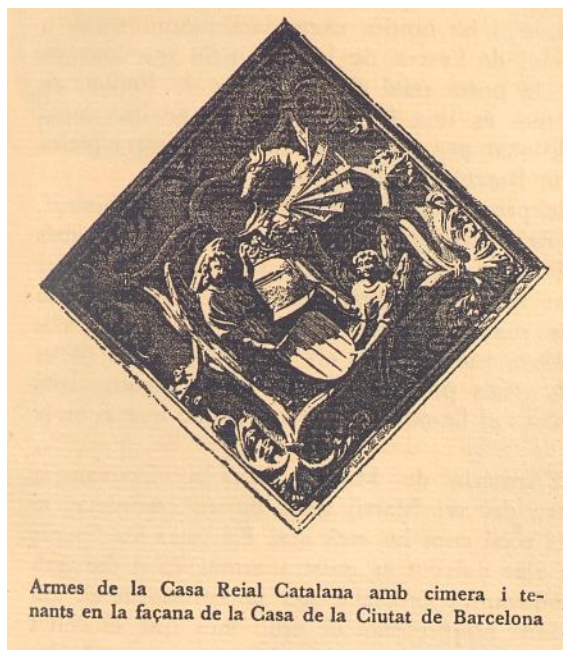


Fig. 85 e 86 Ornamentação temática de São Jorge e das quatro barras.  
 Fonte: Domènech, 1936



Fig. 87 Ornamentação temática de São Jorge.  
 Fonte: Domènech, 1936

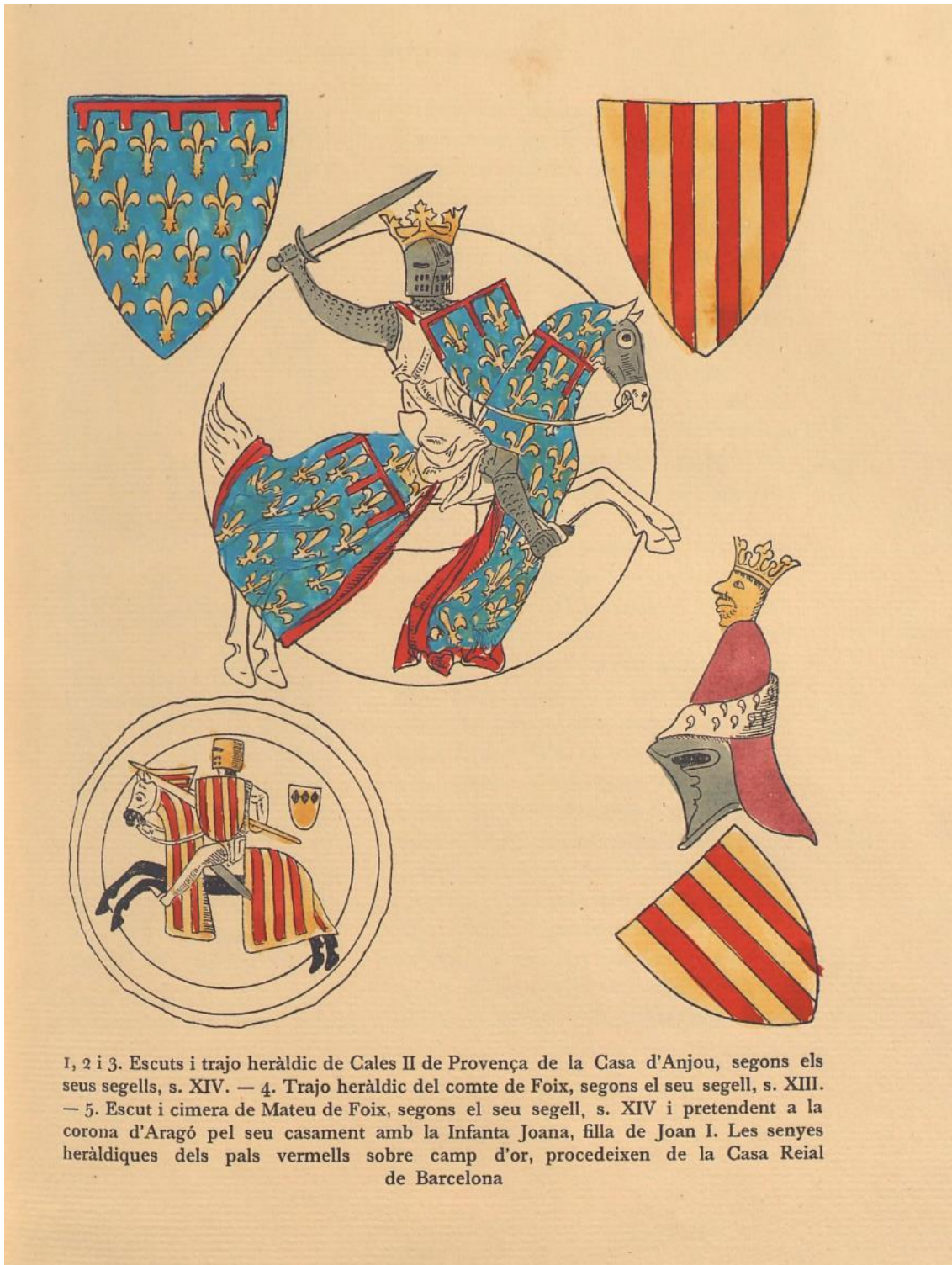


Fig. 88 Escudos e Trajes heráldicos segundo a temática das quatro barras.  
 Fonte: Domènech, 1936





Tapís de Sant Jordi. Palau de la Generalitat de Catalunya, Barcelona

Fig. 89 Tapeçaria temática de São Jorge.  
Fonte: Domènech, 1936

A parte de elementos heráldicos que se repetem em outras iconografias medievais, como o cavaleiro e o escudo, três são os principais elementos identificados reiteradamente por Domènech na iconografia catalã que originou a bandeira nacional. São autênticos *leitmotifs* wagnerianos de catalanidade que entraram para o repertório da arquitetura da Catalunha de transição entre os séculos XIX e XX.

As quatro barras, a cruz de São Jorge e o Dragão. Esses dois últimos elementos são parte de uma iconografia relacionada à ideia do santo guerreiro como protetor e patrono da Catalunha – presente em obras de Gaudí, como o Park Güell ou a Sagrada Família, ou de Domènech, como *Castell dels Tres Dragons*. As quatro barras representam outro elemento reiteradamente associado à identidade catalã, como mostra o seu uso em elementos ornamentais no *Palau de la Musica Catalana* do próprio Domènech, ou nas quatro colunas de Puig i Cadafalch construídas no recinto da Exposição de 1929. Uma das versões mais populares para explicar as quatro barras se trata de uma lenda que diz que sua origem vem da marca de quatro dedos manchados de sangue sobre o escudo de ouro do Conde de Barcelona. Apesar de não ser embasada em fontes históricas confiáveis, essa versão é amplamente difundida no imaginário catalão.

Esse elemento – as quatro barras - é continuamente adotado em diferentes formas, na arquitetura erudita e vernácula catalã, até os dias de hoje. Tanto o dragão, quanto a Cruz de São Jorge e as quatro barras, são exemplos de elementos iconográficos históricos, resgatados, reinterpretados e utilizados para fortalecer a identidade catalã, seguindo o modelo de invenção das tradições com o objetivo de resgatar identidades

apontado por Honbsbown (1984) e detalhado no caso catalão por Delgado (1998). Não por acaso, tanto o dragão como a Cruz de São Jorge, e as quatro Barras, são elementos relacionados à cultura medieval catalã, momento histórico adotado como o de origem mitológica da identidade catalã – remetendo ao folclorismo da terra ancestral medieval descrito por Llorenç Prats (1988) –, como visto até esse momento.

\*\*\*

Se para Popper (2010, p. 247), o projeto idealista de "engenharia social" se baseava na língua, para Fichte, e na História, para Hegel, esse resgate histórico da Catalunha, esboçado por Casellas, Sanpere e Domènech, mostra que, como mínimo, as mesmas preocupações hegelianas estavam presentes nas discussões do Ateneu. A história aqui exerce papel tanto no resgate crítico das qualidades da arte pré-moderna, como na busca da essência da cultura catalã, parte essencial do projeto de resgate de identidade.

Esse resgate científico da história, apoiado por disciplinas como a arqueologia e a filologia, e influenciado pelo Romantismo *fin-de-siècle*, resultará no resgate do modelo social medieval romantizado, e da arquitetura românica, com modelos autóctones que darão base ao processo hobsbariano de "invenção de tradições" na resignificação da cultura e da arquitetura catalãs. Em seguida se analisará como se dá esse processo dentro do âmbito da interpretação da arquitetura Românica. Também se analisará como a depuração e reinterpretação da linguagem arquitetônica românica se relaciona com a ideia de identidade linguística de Fichte e com o resgate do catalão como idioma.

### 5.2.3 O Românico como Identidade

#### 5.2.3.1 Puig e o Românico na Catalunha, 1896 e Puig e as arquiteturas Espanhola e Catalã Antigas, 1897

Além de arquiteto com produção relevante e reconhecido historiador de arte, Josep Puig i Cadafalch possui uma trajetória política destacável que merece ser entendida, para a compreensão de suas decisões como historiador da arquitetura e arquiteto. Ele foi ex-presidente do *Centre Escolar Catalanista*, militante colaborador de Prat de La Riba na *LLiga de Catalunya*, polemista nos órgãos jornalísticos ligados a essa instituição e a *La Renaixença*, e finalmente político comprometido com o projeto catalanista.

O papel de Puig como *Modernista e Noucentista* vai muito além de intelectual orgânico, ele é um dos ideólogos da moderna forma de catalanismo, plenamente inserido no contexto cultural da Catalunha *Fi de Segle*<sup>185</sup>. Coll i Amargós aponta que quando se dá a primeira das rupturas no seio catalanista, que no ambiente artístico gerou diferenças entre os membros da *La Renaixença* e do *Modernisme*, Puig aliou-se ao ambiente mais radicalmente ativo<sup>186</sup>, o que posteriormente adotará a *Lliga Regionalista* como plataforma política. Esse momento de renovação é aproveitado por Puig para participar mais ativamente e atingir posições de destaque dentro do catalanismo. A preocupação com as origens da arquitetura catalã é tautológica para o Puig dessa época. E conferências e lições, oferecidas por ele, com esse tema, se repetem por muitos lados. Sobretudo em virtude de sua ativa participação no *Centre Escolar Catalanista* (Coll i Amargós, 2003, p. 185).

Através de uma abordagem idealista, de reivindicar a família, a corporação e a pátria - a cultura (*Kultur*), enfim - como meio de coesão social frente ao cosmopolitanismo desagregador<sup>187</sup>, Puig exerce uma ativa militância catalanista na qual se aproxima de Pompeu Fabra<sup>188</sup>, e presumivelmente é influenciado pelas suas ideias de reforma linguística do catalão. Como secretário do Ateneu no ano acadêmico de 1896-1897 - ano da intervenção que é objeto desse subcapítulo - Puig contribui para a mobilização política que tem lugar nesses anos, através do impulso a assumir-se catalanista e adotar o catalão como língua veicular. Desde sua tribuna, intervém desde o papel de arquiteto, para defender a existência de uma identidade singular catalã, definida e plasmada em um estilo arquitetônico, o românico.

Puig i Cadafach participa d'aquest moment de mobilització general. De la mà de Prat de la Riba entra com a col.laborador habitual de *La Renaixença* i és un dels conferenciants de la tanda de dissertacions que Prat, com a secretari, impulsa l'Ateneu Barcelonès el curs 1896-1897, i amb les que es

---

<sup>185</sup> "...algunes de les decisions que prengué, com l'aposta a fons que féu per la política partidista, no s'entenen sense comprendre les característiques de l'entorn generacional i cultural de què formà part de manera activa i conscient. En efecte, Puig pertany a una generació que ha estat clau en la definició d'alguns dels trets de la societat catalana contemporània." (Coll i Amargós, 2003, p. 182)

<sup>186</sup> "El 1887 es produeix la primera escissió del catalanisme unitari que, com dèiem, d'ençà del 1885, havia passat a aplegar-se entorn de Centre Català. En la polèmica que duu a la ruptura, els universitaris del CEC hi van tenir un paper destacat (en ser acusats per Almirall, recordem-ho, d'alimentar tendències "separatistes" i "retrògrades"). Els joves van arrencar-se ràpidament del costat de la nova Lliga de Catalunya, fins al punt que s'instal·laren en un dels espais de la seva seu al carrer Fontanella i passaren a gaudir, a la pràctica, dels mateixos drets que els socis "grans". Aquest pas, però, també obrí una crisi a l'interior del CEC, que patí una petita escissió dels elements almirallians que no estaven d'acord amb el criteri majoritari de separar-se del Centre Català." (Coll i Amargós, 2003, p. 184-185)

<sup>187</sup> "Per a Puig el regionalisme reivindica la família i la corporació, les agrupacions naturals dintre de l'Estat, i s'alça contra l'individualisme revolucionari." (Coll i Amargós, 2003, p. 185)

<sup>188</sup> "Reprentem el fil biogràfic, cal destacar que Puig duu una militància associativa en el camp catalanista molt activa als anys norant, una dècada que s'inicia en el terreny més personal amb l'assoliment del títol d'arquitecte, el 1891, i el seu matrimoni l'any següent amb Dolors Macià i Monserdà, filla de la propagandista i escriptora catòlica de novel·les socials Dolors Monserdà, molt ben relacionada amb el nucli vigatà del catalanisme. En el camp professional és interessant de fer notar, com explica Josep Miracle, que en finir els estudis Puig organitzà amb Pompeu Fabra una escola preparatòria per a l'ingrés de les escoles d'Enginyeria i Arquitectura." (Coll i Amargós, 2003, p. 187)

rebla el clau de la catalanització, i el catalanisme, de l'entitat. Aquesta és la segona vegada que Puig intervé des de la tribuna de l'Ateneu sobre temes arquitectònics, qüestions que li permeten, a partir del paper definitori que atribuïa als estils artístics, singularitzar nacionalment Catalunya en el context de les altres cultures peninsulars. Tanmateix, l'esmentada catalanització de l'Ateneu havia suscitat una certa oposició a dins i fora de la casa. El 1895 el discurs en català d'en Guimerà fou controvertit i Puig participà a la polèmica amb un parell d'articles a *La Renaixensa* d'un contundent i alhora sarcàstic. El 1897, el manifest signat per alguns socis de l'Ateneu és desqualificat per Puig des de les planes del setmanari *La Veu de Catalunya* en un article on fonamentalment centrava la seva crítica en l'industrial egoista que es ven, escriu, "la llengua i el dret i la civilització tota per un *margin protector*", "ateneïstes que demanen ciència, art i literatura sense color, com el burgès de la Ciutat nova demana coses sense estil, coses que no comprometin". (Coll i Amargós, 2003, p. 189)

A ênfase dada pelos primeiros *modernistas* na arte total, às artes menores e à união das artes, vai derivando em uma ênfase à arte e ao estilo como elemento de determinação nacional. A discussão estética vai entrando no campo político, e numa política - desde os limites da arte - mais operativa.

Exemplo disso é a posterior importância da atividade de Puig para o planejamento e realização do *Pla d'Enllaços de Barcelona*, entre 1903 e 1905 - autoria de Léon Jaussely - que vai permitir uma reorganização parcial do *Pla Cerdà*, excessivamente uniformista e em desacordo com o caráter catalão, segundo a visão da época. Além disso, Coll i Amargós (2003, p.194) cita a importância de Puig na organização de uma junta museológica, em 1902. De fato, sobre o primeiro fato, uma importante intervenção é realizada no ambiente do Ateneu, mas isso já é assunto para a parte desse capítulo destinada a analisar os eventos ateneísticos dentro do contexto *noucentista*.

Centrando-se menos na contextualização política e mais no objeto de estudo desse trabalho, a arquitetura. Puig i Cadafalch é um personagem fundamental para entender como a arquitetura catalã passa de reivindicar elementos de identidade nacional para fins estético a envolver-se ativamente no projeto político catalanista levado a cabo por vários setores intelectuais, artísticos e pela burguesia instruída - cada vez mais representada por setores mais amplos da burguesia. Puig vai desenvolver uma teoria que associa a tipologia arquitetônica à geografia de onde essa provém, utilizando como estudo de caso a arquitetura românica e a Catalunha medieval que a desenvolveu. Uma teoria que se articula com o projeto político catalanista e os nacionalismos ascendentes na Europa *Fin-de-Siècle*:

Ell va definir una teoria fonamentada en un equilibri temàtic entre geografia i tipologia, en la qual l'arquitectura de la primera meitat del segle XI es desenvolupa en un marc geogràfic entre l'Adriàtic i el Mediterrani septentrional. El primer art romànic era, per a Puig i Cadafalch, en esti arquitectònic difòs en aquestes regions format per esglésies fetes per paletes experimentats, poc decorades i que introduïen la volta de canò. En

el centre de la teoria de Puig i Cadafalch hi ha la posició de Catalunya entre la península Ibèrica, el Mediterrani i Europa

...

En el seu cas concret, va anar encara molt més lluny organitzant sistemàticament l'art del passat d'acord amb les perspectives polítiques i amb els ideals nacionalistes de la seva època.

...

Josep Puig i Cadafalch, nascut el 1867 a Mataró i mort el 1957 a Barcelona, és un dels personatges més rics de la vida cultural del país del tombament del segle passat. Va ser una de les vies d'accés més importants a la modernitat europea tant pel que fa a arquitectura i urbanisme com a arqueologia i història.

...

A Puig i Cadafalch li devem unes promeres bases serioses d'estudi de l'art antic i medieval català, així com una exhaustiva teoria sobre els orígens de l'art romànic europeu. La seva contribució fou també gran en el camp de la conservació i restauració del patrimoni medieval català. Les seves idees polítiques van marcar l'obra de l'historiador de l'art, i van influir fortament la seva arquitectura. Si el nacionalisme polític és el fil director de l'obra escrita de Puig, llibres i articles, la universalitat de Catalunya n'és la recerca central. (Barral i Altet, 2003, p. 19-20)

Como proeminente intelectual catalanista que era, Puig vai ser uma das vias de acesso da cultura europeia *Fin-de-Siècle* na Catalunha do seu tempo. Foi um dos grandes contribuidores no processo de geração de umas bases rigorosas do estudo da arte Românica e nos campos da restauração e conservação da arte medieval catalã. Para Barral (2003), o fio condutor dessas contribuições é o nacionalismo político do qual Puig faz parte. Partindo de uma abordagem historiográfica positivista, Puig chega a uma metodologia singular, explorando toda a contextualização em que se insere o objeto e a cultura que o produz, e não apenas o seu entorno mais imediato. Como mostra Grau i Fernández:

Des del punt de vista de la metodologia, l'obra historiogràfica de Josep Puig i Cadafalch, que pertany completament al segle XX, s'inscriu dins del positivisme. Ara bé, el caràcter sectorial de la seva aproximació al passat, centrada en el fet arquitectònic, implica que aquesta continuïtat d'unes ropestes vuitcentistes tingui, en el cas de Puig, una significació molt diversa a la que normalment té en els historiadors generals

...

"En construir una teoria sobre els orígens i la difusió de les inovacions tècniques i formals a l'arquitectura de la primera edat mitjana, Puig va explorar en profunditat problemes d'abast històric molt general, com els relacionats amb la gran unitat cultural europea i els mecanismes de diferenciació interna dels països que la constitueixen. La seva aportació, en aquest aspecte, manté actualment tot el seu vigor. (Grau i Fernández, 2003, p. 97)

Uma das grandes influências de Puig foram as investigações arqueológicas e as restaurações efetuadas por Elies Rogent em Sant Cugat del Vallès ou Ripoll - com toda a influência que o fundador da Escola de Arquitetura de Barcelona e do Ateneu sofre da arqueologia e o restauro francês e alemão (Barral i Altet, 2003, p.22). Outra foi pela vida direta, a recuperação da tradição do estudo arqueológico das fontes

(edificios) por parte dos franceses<sup>189</sup>. Uma tradição que começou pelas ruínas clássicas, mas que passou a interessar-se pelo medieval durante o século XIX e final do século XVIII (Barral i Altet, 2003, p. 23).

Politicamente, Puig era fruto da mentalidade da *Renaixença*. Influenciado por um lado pelo espírito radicalmente nacional de Prat de la Riba, e por outro pelo modelo implementado por Elies Rogent na Escola de Arquitetura de Barcelona. Nas palavras de Pladevall i Font:

Puig era un home de la segona generació de la renaixença catalana, imbuït dels valors de l'art, la cultura i les particularitats de la vida catalana. De molt jove es va implicar en la tasca d'estudiar i fer reviure l'esperit propi de Catalunya i això ho va fer acceptant les idees d'Enric Prat de la Riba que, tot i ésser un xic més jove que ell, va definir sense vacil·lacions la doctrina de la nacionalitat catalana i la manera com calia actuar per fer-la viure als catalans, donar-la a conèixer a Madrid i a la resta d'espanyols i sobretot difondre-la o fer-la conèixer a l'estranger o al món.

Ja abans d'entrar en aquest cercle d'actuació i militància política, Puig i Cadafalch es va imbuir plenament de l'espirit que Elies Rogent havia infós a la jove Escola d'Arquitectura de Barcelona que cercava en el passat arquitectònic català un art nacional arrelat a la terra mateixa i fonamentat en el racionalisme estructural medievalista inspirat en Viollet-le-Duc i altres mestres de l'escola francesa, en total oposició a la fredor i cosmopolitanisme de base anglesa o en l'encarcarament academicista que marcava l'ensenyament tradicional peninsular; per aquesta raó Puig serà un enemic declarat de l'uniformisme, que considerava buit i sense esperit, que imposava a la Barcelona el pla Cerdà i en bona part era aquest mateix sentiment el que l'oposava a les novetats sense fonament que creia que predominaven en l'exagerat modernisme.

Ell buscava en equilibri entre els elements tradicionals i els progressistes.

(Pladevall i Font, 2003, p. 70)

Não apenas Puig estava influenciado por essa forma de ver a arquitetura antiga (Barral i Altet, 2003, p. 23), arquitetos como Domènech i Montaner estavam igualmente implicados na tarefa de resgatar e entender a arquitetura medieval, sobretudo românica, da Catalunha. Esse resgate tem relação com os ideais românticos deixados por *La Renaixença* (Barral i Altet, 2003, p. 24).

Uma característica inovadora da visão de Puig sobre a arquitetura Românica é que ela forma um *continuum* com a arquitetura Romana que substitui no território catalão. De forma que não é uma arquitetura importada, se não que uma evolução autenticamente autóctone<sup>190</sup>. Por isso seu estudo deve começar pela arquitetura

---

<sup>189</sup> "Aquesta escola francesa arribà a Puig i Cadafalch de la mà de Jean-Auguste Brutails, arqueòleg francès que publicà el 1892 i 1893 dos articles sobre l'art religiós del Risselló que més tard, el 1901, foren revisats i augmentats en l'edició catalana que J. Massó i Torrents traduï." (Barral i Altet, 2003, p. 23)

<sup>190</sup> "Un altre element essencial de la teoria artística de Puig és la recerca dels orígens de l'art medieval Català antiga. Per a Puig, en una zona geogràfica com Catalunya la continuïtat entre el món antic i el món

Romana. Utilizando um método de base comparativa<sup>191</sup>, Puig dá um valor operativo a historiografia do românico, além de oferecer uma identidade catalã desde à arquitetura<sup>192</sup>, esse estudo contribui para o desenvolvimento de técnicas de restauro do patrimônio local, como o realizado no edifício da *Generalitat*, que dá lugar a publicação de um livro para dar visibilidade ao seu método (Barral i Altet, 2003, p. 36).

Através de seu esforço sistemático em catalogar e restaurar o românico, Puig não só oferece uma visão da identidade local à Catalunha, se não que a situa no quadro da historiografia da arte e da arquitetura global<sup>193</sup>, comprovando as peculiaridades que justificam a classificação do românico catalão como um estilo particular. De fato, essa abordagem sistemática vai ser aprendida de Lluís Domènech i Montaner, sua influência mais direta nos inícios como historiador da arte (Pladevall i Font, 2003, p. 71).

Sua obra magistral sobre o românico - escrita em colaboração com Antoni de Falguera i Sivilla, e Josep Goday i Casals, vai começar a ser publicada sete anos depois da intervenção ateneística que é objeto desse subcapítulo, entre os anos de 1904 e 1905: "*L'arquitectura romànica a Catalunya*". Essa obra, como se verá adiante, será um dos motivos que provocará o aborto da obra de mesma temática que estava produzindo seu antigo mestre, Domènech i Montaner. De fato, no mesmo ano de 1905 Domènech dá uma conferência com essa temática, como lição inaugural do curso acadêmico 1905-1906. Efetivamente, a fricção causada provoca o distanciamento entre os dois arquitetos e Puig segue com a publicação dos volumes restantes de sua obra nos anos seguintes (Pladevall i Font, 2003, p. 71).

Como dito antes, Grau i Fernádes aponta a singularidade<sup>194</sup> da forma positivista<sup>195</sup> com que Puig aborda a história da arte e da arquitetura. A obra de arte é vista por

---

medieval és total. En diversos estudis tant menogràfics com generals, Puig defensava que calia estudiar l'arquitectura romànica de Catalunya començant per l'arquitectura romana." (Barral i Altet, 2003, p. 27)

<sup>191</sup> "El mètode que utilitza és bàsicament comparatiu. Amb la voluntat clara de fixar eñs límits i la definició del primer art romànic, Puig es proposa de crear unes sèries que parteixen de Catalunya, que ell coneix tan bé, i de comparar-les sistemàticament amb Itàlia del nord i França meridional." (Barral i Altet, 2003, p. 34)

<sup>192</sup> "El nacionalisme polític estigué sempre present en les seves consideracions sobre l'art medieval català i, a l'estranger, el nostre art és conegut sobretot gràcies a la seva obra." (Barral i Altet, 2003, p. 38)

<sup>193</sup> "...potser mesurarem millor la dimensió excepcional de la fita historiogràfica de Puig i Cadafalch, que el va acabar situant en la història de l'art medieval, però també va situar Catalunya en el concert internacional. Gràcies a la seva aportació, podem parlar també a l'estranger d'art català, i no espanyol. Ell va aconseguir que els manuals d'art medieva, a diferència d'obres de referència d'altres períodes de l'art, es referissin a l'art fet a Catalunya com a *art català*." (Barral i Altet, 2003, p. 38)

<sup>194</sup> "No s'ha de confondre, doncs, amb el mer empirisme documental qua ha quedat lligat durant el nuocents a la paraula *positivisme*, pronunciada amb accent denigrador entre els historiadors i els científiques socials. Més enllà dels seu suposat anacronisme, la metodologia positivista practicada per Puig s'ha demostrat eficaç per a explorar l'objecte precís que havia situat en el centre de les seves preocupacions: la fènesi i desenvolupament de l'arquitectura romànica." (Grau i Fernández, 2003, p. 98)

<sup>195</sup> "Com a investigador del passat arquitectònic, Puig i Cadafalch es mantingué fidel, tota la vida, a la metodologia positivista. Aquesta fidelitat a una perspectiva típicament vuitcentista fins molt avançat el segle XX és atípica." (Grau i Fernández, 2003, p. 98)

Puig como um fenômeno de gestação coletiva<sup>196</sup>, e, portanto, com raízes culturais profundas. O biologismo, tão característico do positivismo, é deixado de lado em favor de uma análise da arte pela via linguística (Grau i Fernández, 2003).

De fato, essa abordagem da evolução da linguagem artística como evolução da língua estava presente antes da publicação de *L'arquitectura romànica*, onde Grau i Fernandés identifica essa comparação num discurso de Puig para o *Centre Escolar Català* já em 1889, portanto, antes do discurso do Ateneu, objeto de estudo desse subcapítulo. O positivismo do método historiográfico de Puig, não invalida o romanticismo de suas ideias, já que essa visão linguística e cultural encontra uma síntese de continuidade entre as duas abordagens históricas (Grau i Fernández, 2003, p. 100-102).

Tanto a conferência sobre o caráter das arquiteturas espanhola e catalã antigas de 1897, quanto a de 1896, sobre o Românico na Catalunha não possuem *actas* ou textos registrados no arquivo do Ateneu e em outros arquivos buscados. Contudo, há de se supor que o texto "*L'Arquitectura Romànica a Catalunya*" contém muitas das ideias presentes nessas conferências e por isso a importância dada, anteriormente, a contextualizar. Na intervenção sobre o Românico, por motivos óbvios de coincidência de tema, Puig lança a hipótese da presença de uma identidade catalã na arquitetura. O mesmo ocorre na intervenção sobre o caráter das arquiteturas espanhola e catalã antigas. Esta sim, apesar de não possuir fontes primárias localizadas, está descrita em recortes de imprensa de 31 de maio de 1897 contidos no arquivo do Ateneu.

Anoche dio su anunciada conferencia el señor Puig y Cadafalch, desarrollando el tema: "La arquitectura castellana y catalana antiguas".  
Principió el disertante diciendo que la arquitectura sirve para definir los pueblos, porque ella refleja el carácter de éstos. (Retalls de Prens Activitats Ateneu, 1885-1895)

Apontar a arquitetura como reprodutora do caráter de um povo - como descreve a nota de imprensa-, e a arquitetura catalã como mais sóbria que a castelhana, são dois elementos presentes no texto sobre arquitetura românica. Isso conduz à possibilidade de apontar-se que as ideias defendidas ali, com a clara atualização para a conjuntura dos anos 20, são as defendidas nessa comunicação perdida, da qual restam artigos jornalísticos. Uma das primeiras diferenças descritas por Puig resultaria da herança cultural árabe na Península Ibérica, frente à mediterrânea romana da Catalunha.

Añadió que si en nuestra región existen algunos restos de arte árabe, no se presentan con la ostentación decorativa que en el mediodía de España, resultando algo así como arte árabe visto á distancia, como una huella que

---

<sup>196</sup> "El pròleg del primer volum de *L'arquitectura romànica a Catalunya*, publicat el 1909, informa sobre una llarga gestació col·lectiva de l'obra." (Grau i Fernández, 2003, p. 98)



desaparece, y que ésta se nota más en los muebles que en la arquitectura. No sucediendo lo propio en el resto de España, donde hubo más compenetración entre el arte indígena y el árabe, resultando aun esta fusión hasta en el espíritu moral de los dos pueblos. (Retalls de Prensa Activitats Ateneu, 1885-1895)

Graças a isso surge a diferença de caráter de forma vista entre a produção arquitetônica castelhana e a catalã, na visão de Puig, reproduzida pelo periódico.

Dibujo que la sobriedad, la concisión, las formas desnudas de gala, lo únicamente preciso, es lo propio de la arquitectura catalana, mientras que en la de Castilla todo está supeditado á la ornamentación que se extiende y desarrolla por todo el edificio. (Retalls de Prensa Activitats Ateneu, 1885-1895)

Frente ao românico de outras partes de Europa, por exemplo, ao norte de Itália, Puig identifica como característica peculiar do catalão a cobertura românica em abobada de canhão e arcos, e não em madeira (Puig i Cadafalch, 1920, p. 546). Para Puig, não só a cobertura pétreo, como também em arco, são signos identitários do românico característico de Catalunha:

Marignan sosté que la volta romànica i la volta gòtica s'han propagatquasi simultàniament, i, fora d'algunes excepcions extremament rares, el canó seguit no seria pas anterior al creuer del arcs ogivals. Estructures romàniques i art gòtic corresponen a dues escoles geogràficament sistintes, més contemporànies; no a dos estils successius. No és pas cert això a Catañunya. La construcció de volta era un anovetat a les esglésies el 975. (Puig i Cadafalch, 1920, P. 547)

Falando de edifícios em concreto, Puig sublinha a importância do Monastério de Ripoll – como visto antes, objeto de levantamento de fundos por parte do Ateneu para sua restauração por parte de Elies Rogent – na determinação dos elementos de linguagem arquitetônica peculiares do românico catalão:

Són les formes definitives, encara senzilles, rases a l'exterior, a excepció dels absis, cobertes amb voltes de canó llises, de secció semicircular; les sostenen robustos pilars rectangulars; sols de tant en tant, en algun lloc principal, els arcs doblers reforcen les voltes.

...

Santa Maria de Ripoll, consagrada el 1032, és la forma completa d'aquesta primera disposició d'art

"De l'any 1030 al 1040 és l'edat d'or de la nostra arquitectura. A més de Ripoll i Cardona, es reforma Cuixà, es construeix Sant Sadurní de Tavèrnoles, es basteix la seu de Vic. Tots els caràcters de l'estil queden fixats: el pla amb les més sàvies complicacions i les solucions més simples, els absis triples, els sistemes de voltes, el transsepte, el cimbori. (Puig i Cadafalch, 1920, P. 547-548)

Se o primeiro momento do românico catalão se constituiu por essa assimilação de elementos romanos pela arquitetura cristã, durante a recuperação das condições de vida nos séculos X e XI, e o condicionamento de elementos espaciais e de cobertura, o

segundo momento gerou elementos escultóricos e ornamentais mais maduros<sup>197</sup>. Da mesma forma que contextualiza o momento do primeiro românico na recuperação regional após a decadência gerada pela extinção das instituições coloniais romanas, Puig localiza esse segundo momento do românico na emergência gerada por anexações e conquistas que configurarão o que viriam a ser os *Països Catalans*, durante os séculos XII e XIII, e pela abertura da Catalunha a fluxos comerciais<sup>198</sup>, que influenciam a arte local. Dessa forma, fica claro que a abordagem de Puig sobre o que seria uma arquitetura autóctone está longe de ser fechada, e suas críticas são muito mais dirigidas à importação acrítica de elementos e estilos que à interação entre culturas e à evolução natural gerada por essa interação.

Així com el primer romànic és l'arquitectura del nostre període comtal, el segon romànic, en sa major part, és la del període dels nostres reis. El primer és l'arquitectura dels segles X i XI; el segon és l'arquitectura de segle XII.

Consisteix a Catalunya, no en una transformació essencial de l'estructura, no en l'aparició de la volta com a element fonamental que presideix i domina la construcció del temple; sinó en una transformació de l'aparell de les pedres, des de llavors més polides i perfectament picades; en la reintegració de la columna a l'edifici, com a element arquitectònic caracteritzador, i finalment en l'aparició de l'escultura que tradueix en forma plàstica, no sols un complicat lleguatge decoratiu, sinó una iconografia inspirada en diverses i cada vegada més nombroses fonts literàries.

Aqueixes innovacions apaeixen l'una després de l'altra. La transformació de l'aparell s'inicia en el darrer quart del segle XI; la columna adossada que orna l'interior dels temples, els claustres i les portades comença a aparèixer tímidament en començat el segle XII, es propaga i s'estén dintre aquesta centúria. Al mateix temps correspon l'aparició de l'escultura que en aqueix període substitueix la decoració policroma del primer. (Puig i Cadafalch, 1920, P. 555)

Essa visão do românico dá pistas para entender os dois seminários perdidos realizados no Ateneu. Apesar de uma postura de historiador, subjaze no argumento

---

<sup>197</sup> “En el primer període romànic s'han resolt, doncs, una gran part de les formes que constitueixen l'estil: la coberta amb volta de la basílica de tres naus amb totes ses conseqüències en els elements sostenidors i una part dels elements decoratius.

Restava per crear l'escultura arquitectònica; ella, amb ses admirables composicions en portals i capitells, fou l'obra d'una altra època, el segon romànic.” (Puig i Cadafalch, 1920, p.552)

<sup>198</sup> “Cap a la derreria del segle XI, les condicions geogràfiques i socials del país català canvien profundament; les annexions i conquestes arrodoneix la terra catalana dels Pirineus a l'Ebre; els vells comtats s'agleven al de Barcelona, i cauen al domini cristià Tarragona (1128), Tortosa (1148) i Lleida (1149), fins llavors en poder dels musulmans. Per herència es troben sota un mateix domini més o menys efectiu, Provença primer, després Aragó per casament de Ramon Berenguer IV amb Peronella, filla de Ramir el Monjo (1150); més tard, el Bearn i la Gascunya, i en temps de Jaume I (1213-1276), les Balears i València. Aqueixos fets històrics posen la nostra terra en constact amb els reialmes cristians o musulmans d'Espanya i obren ses fronteres as correntes d'Europa. El comerç ens porta gent de tota la Mediterrània: marxants de Grècia, naus d'Itàlia, musulms de moreria, jueus de Síria, gent d'Àfrica i d'Àsia. Els grans fets de la història universal fan venir a casa nostra els ordes de cavalleria, els monjos cistercencs, els ordes mendicants que determinen característiques evolucions en l'arquitectura.” (Puig i Cadafalch, 1920, P. 552-553)

uma posição extremamente política de associar o desenvolvimento artístico-arquitetônico com o momento político - a Catalunha Condal e a Catalunha dos Reis - vivido. Aí está a sua posição frente ao estilo, de que esse é gerado por umas condições próprias de um povo, sendo indissociável de suas instituições e seus hábitos. Puig, num esforço de universalizar seu estudo, se preocupa com a verificação da hipótese de que as leis que regem a associação entre povo e estilo na Idade Média catalã é aplicável a outros países europeus<sup>199</sup>. Só as condições particulares presentes na Catalunha poderiam gerar o seu românico peculiar. Desde logo que essas condições particulares refletem a imagem de um povo laborioso, que produz muito com poucos recursos, criada pelo discurso *Fi de Segle*.

A Catalunya, la composició dels edificis és d'una simplicitat com en cap altra escola, reduïda a ses ratlles estructurals, sense més ornaments que en els capitells de les columnes, en les portes i en les finestres. Ella és l'espill de la pobresa del país, de ses habituds tradicionals de simplicitat, que porten a un art auster fins a l'avarícia i a un predomini de l'estructura sobre l'ornament, una sòbria arquitectura que mai és esborrada, ni tan sols dissimulada o atenuada. Sa escultura és sovint rica i sàviament compsta; però és a son lloc, no es mou dels capitells o dels timpans i arcades de les portes, no trenca ni un moment les ratlles seques del conjunt sever de la basílica primitiva, creada en el primer període. Cap escola no fou en això més conseqüent a la tradició de la basílica romana, seguida pels catalans amb major fidelitat que en la mateixa terra d'Itàlia, d'on fou transportada. Terra pobra la nostra, aixeca les obres amb els elements indispensables i prescindeix, per necessitat primer, per hàbit i per gust després, de ço que sobra. (Puig i Cadafalch, 1920, p. 568)

Nessa personalidade da arquitetura catalã criada pelas características nacionais, diferenciando-se da castellana antiga, é justamente onde reside o principal aspecto político da ideia de Puig. Sob muitos aspectos mais positivista que outros intelectuais que atuaram no Ateneu, como Domènech, mais romântico por um lado, mas também mais idealista e político – no sentido em que defende seu posicionamento de forma mais aguerrida –, Puig defende o seu projeto político através de uma visão cientificista de justificar a identidade através de uma linguagem particular – no seu caso, a arquitetônica. Possivelmente influenciado pela questão linguística do catalão, no lugar de uma abordagem programática, que busca ativamente estabelecer uma arquitetura autenticamente catalã, através da história ele identifica uma linguagem arquitetônica que já assume esse papel. Para ele, uma vez que se perde a independência política, essa linguagem arquitetônica - assim como o catalão como língua - perde independência.

---

<sup>199</sup> “El nostre estudi posa la qüestió de si el fenomen de la primera creació artística meieval en les altres terres d'Europa en a llei anàloga a la que regí a Catalunya.” (Puig i Cadafalch, 1920, p. 568)

Tal és a síntesi d'aquesta arquitectura de Catalunya, que bastí els temples, els monestirs i els palaus dels temps de grandesa de la centúria, i aconseguí ésser com la imatge d'ella amb sa severitat i pobresa barrejades, amb esclats de sumptuosa pompa oriental, subjectats i lligats a l'obra arquitectònica.

Mai més hem assolit temps com aquells de personalitat i de llibertat per la terra catalana, i mai més l'art ha aconseguit, com llavors, formar una escola característica i pròpia. Perduda la independència política, ha estat per sempre més província d'altres pobles més forts o més sortosos. (Puig i Cadafalch, 1920, p. 569)

E uma vez recuperada essa autonomia, ao menos desde o ponto de vista programático, é necessário reencontrar o vínculo com essa linguagem, assim como a reforma linguística reencontrou o vínculo com o catalão antigo, como se verá mais adiante numa análise detalhada do aspecto da linguagem na arquitetura catalã. Mas essa discussão não é levada a cabo por ele, nesse texto, se não que apenas se intui, e é levantada em outro momento, por outros arquitetos mais ativos no sentido de uma arquitetura militante, como Domènech, por exemplo.

#### 5.2.3.2 Bassegoda e o Gótico na Catalunha 1896

A conferência de Bonaventura Bassegoda Amigó, a exemplo da de Puig, não possui uma *acta* ou arquivo, entre os documentos do Ateneu ou entre outros arquivos investigados. Como descrito na introdução, o método utilizado nesse caso foi o de recorrer a um texto com temática semelhante do mesmo autor, publicado uma década depois - em 1907 -, localizado na Biblioteca Nacional da Catalunha: o “*Discurso Sobre arquitectura catalana*” – oferecido na Academia Provincial de Bellas Artes.

Membro de uma família de arquitetos, o arquiteto Bassegoda Amigó colaborou como redator de *La Renaixensa*, *La Ilustração Catalana*, *L'Àvenç*, *Diario de Barcelona* e *La Vanguardia*, e teve textos premiados durante os *Jocs Florals*. O seu discurso começa com a crítica de Bassegoda ao fato de várias obras de história da arte e da arquitetura do seu momento tratem a arte espanhola como um todo indivisível, ignorando as particularidades locais. Para ele são claras as diferenças entre as arquiteturas Galega, Castelhana, Andaluza, Aragonesa ou Catalã, e supor similaridades entre elas é grave desconhecimento. Apontando a ameaça de desaparecimento das peculiaridades locais frente a uma interpretação cosmopolita da arte, Bassegoda tece uma crítica à homogeneização artística.

...es realmente censurable que todavía se enseñe en algunas obras nacionales y extranjeras el uniformismo artístico español

...

suponer construidas en una misma y única plantilla oficial, las catedrales de Santiago, de Sevilla, de Barcelona, de Zaragoza, de Burgos y de Toledo

...  
Es desconocimiento

...  
amenazan con la desaparición del color local de las obras de nuestros artistas, inficionados á su vez, de cosmopolitismo destructor, defecto que á la postre determina también la destrucción de a personalidad y de los méritos de escuela

...  
"Merced á tan arraigadas preocupaciones van desarrollándose las individualidades artísticas, sin la debida preparación, sin los conocimientos que determinan, en definitiva, la diferencia de los elementos constitutivos de toda obra de arte y en especial el color local y la actualidad. Y ¿qué es lo que queda á la creación de un artista, si la despojáis de ambos elementos? Nada. (Bassegoda Amigó, 1907, p. 6)

Exposta a sua crítica, Bassegoda então entra no tema central do seu texto, uma revisão sobre as particularidades da arquitetura catalã. Assumindo uma clara influência francófila na interpretação da arquitetura e seguindo os passos deixados por Puig, Bassegoda vê no românico e na alta Idade Média bases relevantes da identidade catalã. Ainda que claramente se veja que o texto não trate textualmente do gótico, com a palestra dada no Ateneu, a relevância de analisá-lo é justificada pelo próprio autor, quando relembra que os conceitos de gótico, românico e medieval ainda não eram completamente claros para a historiografia contemporânea a da autoria do texto.

siguiendo las huellas marcadas en Francia por los De Caumont, Viollet le Duc, Dartain, Choisy, y más modernamente André Michel, Brutails y Salomón Reinach

...  
Vengo, pues, á hablaros, señores académicos, de una época que los mas ilustrados arqueólogos han llamando: la alta edad media; que comprende desde la caída del imperio romano de Occidente, hasta los alrededores del año 1200. (Bassegoda Amigó, 1907, p. 08)

Analisando a transição entre o românico e o ogival - gótico - Bassegoda dá uma pista do que poderia ter sido a intervenção do Gótico na Catalunha, feita no Ateneu:

Había llegado el estilo románico a su tercera época ó sea la del último grado de perfección, desde el cual parecía mostrar tendencias á convertirse en gótico ú ojival, según pretenden algunos, por presentarse en las bóvedas de los templos el arco apuntado, siendo así que tal forma procede de oriente y, según Viollet, de la que afecta un arco cuando se quiebra por falta de estribos. Á la ruda parquedad, si no pobreza, de ornamentos y proporciones de la primera época, y á la simplicidad de las líneas que caracteriza á la segunda, sucede esta última, que ensancha las áreas, adorna pilares y columnas, enriquece portadas y ábsides y levanta las bóvedas á su mayor altura, gracias á la adopción del arco apuntado y á la construcción de contrafuertes rudimentarios exteriores sobre arcos torales.

...  
Todo el Occidente de Cataluña se llena de iglesias cuya terminación participará del estilo ojival. En 1203 se empieza la Seo de Lérida, que en 1278 es cubierta con arcos ojivales. (Bassegoda Amigó, 1907, p. 24-25)

Datando essa transição no século XIII, Bassegoda sinaliza com a hipótese de que o gótico é o primeiro ataque que sofre a identidade arquitetônica da Catalunha. Como retaliação e ingerência do norte francês sobre o sul - Catalunha, Provença e Languedoc - depois da derrota para saxões e normandos na guerra dos Albigenses, uma série de ordens religiosas estrangeiras são introduzidas, trazendo com elas a sua própria forma de construir.

...el florido arte de la escuela tolosana, que creara obras tan bellas como San Trófimo de Arles, viene á colgar las flores de sus capiteles en las iglesias catalanas, dice Puig, cobijándose en los claustros y bajo las bóvedas ojivales, que nos trajeron, ya hechas y resueltas, los hijos de Alberto el Magno y del Abad Didier; viviendo entre nosotros como el alma del país, como el hálito de la tierra madre

...

La guerra religiosa de los albigenses fue tan política como religiosa: fue del Norte, de la Isla de Francia, contra el Sur, la Provenza y el Languedoc, la tierra de los trovadores latinos y la de los sajones y normandos. En una palabra, el arte gótico contra el arte románico

...

En efecto, después de la guerra religiosa de los albigenses, se funda en el Languedoc la orden dominicana, y al propio tiempo, en 1219, erigese en Barcelona el primer convento de la orden, el de Santa Catalina, de traza completamente gótica, hecha sin vacilaciones, acusando desde su disposición hasta la flecha ó chapitel de su campanario, una mano extranjera. (Bassegoda Amigó, 1907, p. 26-27)

O Gótico é, portanto, uma imposição do norte, não algo autóctone, a diferença do Românico, que em definitivo - pela linha de raciocínio do autor e de Puig - é catalão, apesar das influências orientais pela via lombarda. Essa substituição do românico pelo gótico foi melhor explorada numa análise com base na desintegração das artes a partir da baixa Idade Média. Como visto antes, essa fixação no românico tem uma motivação política catalanista clara. Contudo, em camadas ontológicas mais profundas, se pode intuir igualmente uma crítica tipicamente *fin-de-siècle* à visão da arte como elemento autônomo, desconectado da sociedade, bem como uma crítica à autonomia dos gêneros artísticos. De fato, no rastro desse processo, catedrais como as de Girona e Barcelona, que pouco tem a ver com a escala e a identidade arquitetônica autóctone da Catalunha – segundo a crítica de Bassegoda –, são idealizadas e construídas. Contudo, a visão do autor sobre esse processo não é completamente crítica, de fato Bassegoda fala em como os exemplos de arquitetura autóctone, não imposta desde fora, mesclam ora elementos construtivos góticos com detalhes românicos, ora o oposto.

intensamente arraigó entre nosotros el estilo románico, que, por lo tanto, consideramos como el nacional de Cataluña, no solo por haber nacido y haberse desarrollado en el periodo constitutivo de su nacionalidad, sino además, por haber tan intensamente cuajado en nuestro territorio

...

Vienen después las catedrales de Barcelona y de Gerona, severamente grandiosas

...

Todo lo que acabo de manifestaros es prueba de que, por lo que á Cataluña se refiere, el siglo XIII no es de transición de estilos, sino de perfeccionamiento del románico. El XIV es aquel en que los arquitectos catalanes se asimilan el gótico, pero siempre dentro de su modo de ver el arte, con vistas al románico, si no al romano, que perdura en la lengua, en las leyes, en las costumbres. La Catedral de Barcelona es prueba del modo como el artista catalán interpreta al arte exótico. Adopta su estructura constructiva, pero a su manera. En ella, según Milá y Fontanals, el artista sabe hermanar tan armónicamente el arco semicircular con el ojival, que es la admiración de propios y extraños

...

Resumiendo: Santa Catalina da el tipo en planta y en alzado para las iglesias, los claustros, el rosetón y algún campanario como el de San Feliz de Gerona; pero, dentro de la composición en el nuevo estilo, siempre se echa de ver un afán por recordar el pasado, esto es, el estilo nacional de Cataluña, cuyas leyes están hondamente infiltradas en la sangre de nuestros artistas. No es sólo en las bóvedas ni en los arcos, sino en la decoración escultural, la cual llega á ser gótica al fin y al cabo, pero parecida á la septentrional, sino de un carácter naturalista típico y de sobriedad peculiar, y de todas maneras recordado más la escuela alemana que la francesa de la época en la Isla de Francia. (Bassegoda Amigó, 1907, p. 27-30)

É admirável, para Bassegoda, a capacidade da arquitetura catalã do período em conservar, em meio a toda a imposição Gótica estrangeira, rasgos de sua personalidade, mostrando toda a resiliência da arquitetura - e presumivelmente da cultura - catalã em assimilar influências estrangeiras. Ele conclui o texto com uma crítica à recente arquitetura catalã - evidentemente não a *modernista*, da qual ele faz parte - que se esquece do seu passado para adotar uma linguagem exótica. Alinhando-se a uma crítica idealista, que resgata um passado idealizado, e admirando a produção arquitetônica europeia mais recente, arraigada às raízes locais para produzir uma arquitetura moderna autenticamente local, Bassegoda lança um chamado à recuperação de uma arquitetura autenticamente catalã, com base em seu passado.

De esta época datan monumentos que conservan, en medio de lineamientos góticos, la estructura románica, de la cual es tónica constante el arco de medio punto, como el leitmotive de una sinfonía Wagneriana

...

En Cataluña todo estilo que no fuera el románico tardó mucho en infiltrarse en nuestra sangre

...

Enhorabuena que en Inglaterra se siga la doctrina proclamada por Ruskin y practicada por Morris, Burne Jones y Walter-Crane, en la decoración interior; que en Bélgica se haga aplicación de los procedimientos que en el año 93 de siglo pasado trascendieron al exterior de los edificios; que Otto Wagner, en Viena, haya fundado la escuela de los *secesionistas*; que Berlín, Darmstadt, París y aun Turín y el resto de Italia sigan la zarabada; todo ello para nosotros no es más que infeliz aplicación de los principios racionalistas de gran Viollet le Duc, cuya memoria se ofende con tal proceder

...

venís con dolor que, para alcanzar un éxito pasajero, nuestros arquitectos olvidan la vieja tradición para alistarse en las filas de un arte cuyos secretos no poseen y cuyo lenguaje ignoran.

...

En nombre del pasado glorioso de Cataluña, hay que protestar de ese arte inactual y exótico, que sólo sirve para enloquecer inteligencias débiles y enfermizas. (Bassegoda Amigó, 1907, p. 29-32)

A questão da arte autônoma versus a arte total na construção da identidade nacional é retomada aqui, desde a perspectiva da arquitetura supostamente autóctone. A importância do românico como estilo local por excelência é uma constante, como mostra o interesse suscitado pelo tema em Puig i Cadafalch, Bassegoda Amigó e Domènech i Montaner, tal como se verá a seguir.

### 5.2.3.3 Domènech e o Românico de 1905

É curioso notar que, apesar do período das presidências de Domènech i Montaner no Ateneu ser um dos mais bem documentados entre final do século XIX e princípio do XX, resulta sumamente difícil encontrar documentos de suas intervenções, isso lança a hipótese de que ele seria extremamente criterioso na hora de publicar suas palestras nessa instituição, ou mesmo fornecer cópias delas para o arquivo do Ateneu<sup>200</sup>. Exemplo dessa dificuldade se encontra no caso da intervenção sobre o Românico na Catalunya. Essa intervenção foi uma forma de confrontar publicamente os resultados de seus estudos sobre o Românico, levados a cabo paralelamente à sua obra arquitetônica e atuação política, tanto através da Catalunha Espanhola como Francesa.

Durante a lição inaugural do curso 1905-1906 do *Ateneu Barcelonès*, Domènech aproveitou para apresentar alguns resultados parciais da sua pesquisas sobre o românico na Catalunha. Apesar de que se conserve nos arquivos do *Arxiu Domènech* um texto que provavelmente foi a base desta intervenção, ao contrário do habitual no Ateneu, o volume que corresponde ao registro dessa lição inaugural apenas apresenta o seu nome, não a integra da palestra (Ramon, 2006, p. 32-33).

---

<sup>200</sup> “Per què no es publicà el text? Tot fa pensar que el discurs de Domènech era una síntesi d'un text guardat a l'arxiu, ja que el seu caràcter literari és difícil d'exposar en forma de conferència, no només per la seva extensió sinó també pel to i pel cúmul de dades històriques difícilment assimilables pels oients. A més, sembla que Domènech no volia donar a conèixer en primícia un fragment d'un treball més llarg, que estava redactant per ser publicat en un llibre. La nota del volum de les sessions inaugurals de l'Ateneu ho deixa entendre: “En concepte de discurs inaugural, llegí la introducció inèdita de la ‘Història de l'Art Romànic a Catalunya’, obra en la qual treballa l'autor fa molts anys.” (Ramon, 2006, p. 33)



Além do manuscrito custodiado pelo *Arxiu Domènech*, outra pista que se pode seguir é a de publicações jornalísticas sobre essa noite, que indicam de que se tratou a intervenção ateneística:

Ateneu Barcelonès - "Dissapte el vespre va celebrarse al saló de cátedras del Ateneu Barcelonès la sessió inaugural del present curs, ab assistencia del representant del Ajuntament, claustre de professors de la universitat y diferentas corporaciones intelectuales y de cultura. Socis y publich omplirem el resto de la rotonda.

Oberta la sessió pel president don Lluís Doménech, el secretari don Lluís M.a Angelón doná lectura a la Memoria dels treballs y moviment del Ateneu haguts en el curs anterior. Després de la lectura el senyor Doménech llegí el seu treball inicial del curs sobre'l següent tema: "Introducció a l'Història del Art Romanich a Catalunya".

El Senyor Doménech, després de donar una lleugera idea de la formació de l'entitat social de Catalunya, passá a descriure'l període de lluita del temps de la reconquesta per a demostrar las influencias del nostre art primitiu de fisonomía catalana. Parlá de la transformació de las basílicas romanas en iglesia cristianas; de

la pobresa d'aquestas en el temps primitius; del aprofitament dels capitells y altres elements arquitectònichs de la decadencia romana en las iglesia y sepulturas cristianas y en las construccions serrahinas; del aprofitament d'aquestas pera'l culte catòlich; y de l'instrucció de la Ordre de Sant Benet a la nostra terra, que fou la que fixá els caràcters del nostre románich y conservá la cultura del poble durant tota la baixa Edat Meitja.

Al arribar al sigle IX, época en que ja's pot seguir pas a pas, ab documents plástichs, l'història de la nostra arquitectura románica, posá fi el senyor Doménech a la seva Introducció, que es quan comensen a trobar en las construccions l'empleu del carreu y las primeras tentativas de decoració ab las arcuacions penjants, bandas lombardas y motlluratges decorats de la portaladas.

La lectura del treball del Senyor Doménech, que fou escoltada ab molta atenció, fou coronada al final, ab llarchs aplaudiments.

Després el mateix senyor president doná las gracias al assistents y declará obert el curso 1905 a 1906. (*La Veu de Catalunya*, 16 de outubro de 1905)

Coincidindo com argumentos apresentados por Puig e Bassegoda em interferências ateneísticas contemporâneas, vistas anteriormente, o texto de Domènech possui um forte componente político, como aponta Ramon (2006), no sentido de indicar o românico como forma arquitetônica autóctone, marca de identidade cristã frente à influência islâmica das invasões à península ibérica<sup>201</sup>. Ao fim e a cabo, é a mesma estrutura de argumentação de Puig e Bassegoda. No caso desse último, apenas seria necessário trocar a ideia de resistência à influência islâmica pela ideia de resistência

---

<sup>201</sup> "La introducció escrita arrencava amb una declaració més política que no pas històrica: "Devant per davant, a una o altre banda del Pirineu se troban en lluyta de varia fortuna que dura casi tot el sigle VIII, la civilisació cristiana y la mahometana, pobles de l'Europa central que accuden a la defensa de la frontera natural y pobles del Asia y del Africa que volen invadir el continen." (Ramon, 2006, p. 33)

à influência nórdica do gótico. Portanto, são fortes os indícios de que entre as motivações do repunte de interesse pelo românico, vivido pela arquitetura *fi de segle*, possa estar relacionado com a visão desse românico como uma linguagem arquitetônica de resistência contra elementos externos à identidade catalã. Uma linguagem legitimamente autóctone. Portanto, passa a ser interessante tentar entender como, nos textos já analisados, se encontra a ideia do românico não apenas como um estilo arquitetônico de uma época determinada, mas como uma linguagem arquitetônica, que da mesma forma que o catalão como idioma, plasma a identidade local.

\*\*\*

À maneira de Hubsh e Botticher, que identificam a arquitetura Gótica como a autóctone alemã, arquitetos catalães como Puig, Bassegoda e Domènech vêm o Românico como raiz da autêntica arquitetura catalã. Da mesma forma que aqueles arquitetos alemães, esses arquitetos catalães defendem no ambiente ateneístico o estudo histórico e arqueológico da arquitetura autóctone. Sua postura em relação ao românico é a de que este é uma fonte de elementos de linguagem arquitetônica a ser reinterpretada e utilizada em edifícios modernos. Uma postura que não tem nenhuma relação com a apropriação acrítica das formas do ecletismo.

Surpreendente notar que não existe cópia documental de nenhum dos três seminários originais do românico proferidos no Ateneu por Domènech, Puig ou Bassegoda, a despeito da boa documentação disponível para aquela época. Se essa dificuldade foi suprida com o uso de documentos que tratam do mesmo tema, de autoria dos autores, fica a dúvida do porquê dessa ausência. Uma hipótese é a de que esse fato tenha relação com algum choque de ideias entre Puig, Bassegoda e Domènech, estando esse último a desenvolver o seu trabalho sobre o românico que deixou de lado depois da publicação de Puig. Outra hipótese é a da perda desses arquivos durante a Guerra Civil e o Franquismo, devido a sua carga política.

#### 5.2.4 A língua e a linguagem arquitetônica como identidade

##### 5.2.4.1 Puig e o Românico na Catalunha, 1896 e Puig e as arquiteturas Espanhola e Catalã Antigas, 1897

Voltando às intervenções de Puig em 1896 e 1897, numa visão curiosamente semelhante àquela que anos depois estruturalistas e pós-estruturalistas vão adotar da

evolução de elementos linguísticos e artísticos, Grau i Fernandés (2003) aponta que, na visão de Puig – e de forma muito semelhante à indicada por Gottfried Semper (1851) desde a década de 1860 ou por Auguste Choisy desde a década de 1870 –, todo elemento ornamental tem sua origem num elemento construtivo, e é quando perde essa função construtiva que libera todo o seu potencial plástico e semântico<sup>202</sup>. Portanto, seu método de análise do românico parte de um afã classificador<sup>203</sup> para chegar a uma espécie de “Geografia Monumental”, que associa território e significado da produção artística<sup>204</sup>, lembrando que essa justificativa de identidade era resultado de objetivos políticos traçados por Puig. Efetivamente, se por um lado há uma linha de interpretação idealista sobre o tema da busca das origens nacionais da arquitetura catalã, por outro lado, há uma forma materialista/racionalista de abordar o tema, na medida em que se busca a origem dos elementos arquitetônicos na construção.

De fato, uma segunda matéria jornalística da época se dedica mais a intervenção de Puig sobre o românico, no Ateneu, detalhando as ideias apresentadas pela primeira<sup>205</sup>. Defendendo que a arquitetura serve para definir a identidade de povos, segundo afirma a matéria<sup>206</sup>, Puig haveria proposto que o mapa dos estilos arquitetônicos é bastante coincidente com o mapa linguístico “Aqueix mapa coincideix fins á cert punt ab lo mapa llingüístich” (Retallas de Presnsa Activitats Ateneu 1885-1895). Uma relação entre arquitetura e língua que também é mostrada no texto *L’Arquitectura Romànica a Catalunya*. São apenas duas as exceções apontadas por Puig, uma ao norte da França, onde o germanismo convive com uma arte e língua românica, e outro em parte da Espanha, onde o semitismo se sobrepõe à cultura latina<sup>207</sup>. De fato, isso serve para marcar diferenças, segundo seu argumento, de caráter entre a Catalunha latinizada e o islamismo da não mediterrânea.

---

<sup>202</sup> “Val la pena, però, d’intretenir-se un moment a comentar la idea general de Puig, segons la qual tot element ornamental de l’arquitectura ha estat abans estructural. El judici que li mereix aquesta filiació és ambivalent. D’una banda, sembla evident que l’element estructural, en perdre la seva raó de ser constructiva, es degrada. La decoració és una inèrcia, un ròssec. I d’altra banda, quan aquell element s’ha convertit en decoració innecessària és quan allibera el seu potencial estètic.” (Grau i Fernández, 2003, p. 104)

<sup>203</sup> “En definitiva, amb el tractament que Puig fa del primer romànic ens trobam davant una recerca conduïta amb el més simple dels recursos del naturalisme - el mètode classificador.” (Grau i Fernández, 2003, p. 104)

<sup>204</sup> “A la seva recerca sobre la gènesi de l’estil romànic i sobre la seva difusió territorial, Puig li va donar la consistència d’una *geografia monumental*.” (Grau i Fernández, 2003, p.105)

<sup>205</sup> “...doná en la nit d’avans d’ahir la seva anunciada conferencia... don Joseph Puig y Cadafalch, desenrillat lo tema: “Carácter que diferencia las arquitecturas catalana y castellana antigas.” (Retallas de Presnsa Activitats Ateneu, 1885-1895)

<sup>206</sup> “Comensá ‘l disertant afirmant que la arquitectura també serveix pera definir los pobles. Aixís, digué, senyalant en lo mapa d’europa ‘ls límits del art romànich bauriam marcat las fronteras del imperi Carlemany.” (Retallas de Presnsa Activitats Ateneu, 1885-1895)

<sup>207</sup> “Hi han duas escepcions que son, fransa del Nort en que ‘l germanisme ‘s sobreposa al art y al idioma romànichs, y una part d’Espanya en que ‘l semitisme ‘s sobreposa á la cultura llatina.” (Retallas de Presnsa Activitats Ateneu, 1885-1895)

Se fixa després ab la sembransa de las manifestacions artísticas del ... de Fransa y las de Catalunya, fillas de que en un y altre país parlan una lengua d' oc y además de certa germanor de rassa, no esborrada encara.

En cambi dintre de lo que degueren ser dominis del art románich, del cantó d'Espanya, s' hi troban manifestacions artísticas que revelan una ánima ben diferente de la nostra ánima, la arquitectura del poble arábich. S'introduheix per Espanya y senyala dintre d' Europa una avansada del semitisme, una superposició del pensament arábich sobre la civilisació románica, determinant la llengua castellana y l' art castellá, y separant als dos essencialment de la llengua y l' art de Catalunya. (Retallas de Presnsa Activitats Ateneu, 1885-1895)

Sobre a relação entre o caráter dos povos e das artes que eles produziram, o artigo aponta que Puig defende que as formas românicas - linhagem latina - são características de povo laborioso, realista, enquanto o rebuscado do arabesco é próprio de povos sonhadores<sup>208</sup>, apontando assim, diferenças entre o caráter prático dos catalães e o sonhador dos castelhanos. Argumento esse mostrado em várias *actas* do Ateneu e também presente em *L'Arquitectura Romànica*, que para Puig também é válido para explicar as diferenças presentes quanto ao caráter da arquitetura desses "povos".

Examinant las diferencias entre la arquitectura de Castella y la nostra ... fa notar que en los edificios catalans la escultura no es res en ells,... concetrat en uns quants elemnts principals pera acentuarlos; las formas son decididas; los archs son archs; y tot manifesta consisió. (Retallas de Presnsa Activitats Ateneu, 1885-1895)

Claramente mais catalanista que a matéria anterior - significativamente mais neutra -, esse artigo também permite intuir que o corpo principal do texto *L'Arquitectura Romànica* está contido nas ideias defendidas nessa comunicação ateneística. Ali apenas sobre o românico, aqui sobre o caráter geral da arquitetura catalã, como mostra o estrato do discurso reproduzido pela referida matéria:

Als pobles se 'ls haurán extés per sobre sigles de dominació estrangera los mors s' harán tornat cristians y 'ls cristians moros, pero més que en perfil de sa cara, més que en los ossos de son cap, més que en sa estatura, en la obra del art reapareixerán las rassas; als pobles se 'ls hi esborrarán fronteras, se 'ls pintará en los mapas com se vulgui y per sota las ratllas dels mapas reapareix miraculosamente la imatge de l' ánima estampada en las ruinas. Y la obra d' art dividirá y separará las rassas diferentes, y unirá y agermanará, pesi que pesi las ánimas dels que foren germans, dels que ho son per sobre las ratllas que marcan en los mapas oficineschs la geografia artificial de mon modern. (Retallas de Presnsa Activitats Ateneu, 1885-1895)

---

<sup>208</sup> "Distingeix duas menas d'art. Un que ho es per dintre, art estructura que es á la vegada sentiment é idea; art propi dels pobles constructors. L' altra mena d' art ho es de per fora, un art casi sols de sentiment y es la arquitectura dels pobles somniadors. Com á modelo de la primera descriu l'art grech, lo románich y l' górich; y com á tipo de la segona l'arábich, en lo que la estructura es lo de menos, tenintlo que cercar en lo vestit de guix recobert d' or ab que cubreix las sevas creacions." (Retallas de Presnsa Activitats Ateneu, 1885-1895)

No texto *L'Arquitectura Romànica*, Puig afirma que a arquitetura é sobretudo uma arte social, diretamente ligada à cultura de um povo, e evolui e diferencia-se da arquitetura de outros povos de maneira análoga à língua - numa posição frente à linguagem arquitetônica que lembra a de Fichte (2002 [1808]) frente à língua. Ele desenvolve uma crítica ao ecletismo, considerando esse como estéril justamente por exigir do arquiteto o uso de uma série de idiomas (estilos), sem que ele domine nenhum<sup>209</sup>.

Art social, ha estat sempre com la llengua o com el dret, concepció de l'ànima col·lectiva. L'aportació individual hi ha col·laborat com el literat en el llenguatge, fixant-lo, depurant-lo, ennoblint-lo, o el legislador en el dret, recollint el costum o l'expressió de l'opinió pública.

El símil del llenguatge é el més a propòsit per a donar idea de l'arquitectura o de sa gènesi. El poeta escriu i expressa idees de noves maneres, mes ningú li exigeix que inventi el llenguatge, ni les paraules, ni la sintaxi que les lliga. Tal ha estat també la formació de l'arquitectura en la història, al revés d'avui, que a l'arquitecte se lo demana que parli llengües diverses i fins que n'inventi. (Puig i Cadafalch, 1920, p. 537)

Essa crítica é devida tanto à dificuldade determinada por essa postura para a geração de uma arquitetura com densidade significativa - por pura impossibilidade de domínio, por parte do arquiteto, de tantas linguagens -, como pela impertinência de certas linguagens arquitetônicas, que não conservam relação com a sociedade que as produzem. A arquitetura, tal como a linguagem, deve evoluir de forma natural, não com a importação intromissiva e ostensiva de elementos exóticos à cultura.

L'arquitectura, com el llenguatge, es forma per transformació de formes més antigues a la qual se n'hi somen altres d'exòtiques, i totes plegades es transformen i es fonen en un art nou. De l'arquitectura micènica al temple grec i de l'arquitectura grega a les darreres obres romanes hi ha un llarg camí seguit durant segles que avui ens arquòlegs investiguen i troben a les ruïnes

...

L'estudi de l'infantament de l'arquitectura romànica té per a nosaltres, pobles de l'Europa d'Occident, un interès fonamental, perquè és l'art engendrat per primera vegada per nosaltres

...

És l'arquitectura romànica, fins a cert punt, una derivació del mètode de construir romà, no una evolució d'ell com els llenguatges neolatins ho feren del llatí rústec, sinó una creació sots el primer art que elabora la gent del país, una volta desaparegut el dels colonitzadors de Roma

...

L'art que després fa l'Església visigòtica és una continuació de l'art antic en decadència, aprofitant elements de les ruïnes romanes, impotent per a ferles reviure i per a reproduir-les. La invasió musulmana, que destrueix l'organització política i eclesiàstica visigòtica, al final l'esborra definitivament. La decadència a què s'arriba és extraordinària. Morta la civilització antiga, perdudes les restes d'organització

---

<sup>209</sup> "L'arquitectura històrica no era així: tal com el llenguatge, tenia en son lèxic paraules amb son valor etimològic usades rectament; paraules deformades que, en oblidar ja son origen antic, significaven coses diferents; paraules mortes, conservades per tradició, esdevingudes inútils; lleis orgàniques permanents de composició, lligades amb l'estructura de les obres i faltades de l'època, en què les formes eren usades construint son significat primitiu." (Puig i Cadafalch, 1920, P.538)

política visigòtica, al nord-est de l'antiga Hispània, hi ha com un rerorn a la primitiva barbàrie, i en l'art com una regressió als temes simples de les esteles ibèriques. (Puig i Cadafalch, 1920, p.538-539)

Tudo isso leva Puig i Cadafalch à buscar a origem autóctone da arquitetura catalã, e essa origem ele encontra no românico. Contudo, fica no ar a discussão sobre qual a origem do românico, que esse autor encontra na degeneração da arquitetura dos colonizadores romanos. A arquitetura românica tem a sua origem no aproveitamento que faz a igreja visigótica de elementos presentes nas antigas ruínas romanas. Esse retorno e aproveitamento de elementos aparecem na porção nordeste da antiga Hispània - atual Catalunha - já que outras partes da península estavam expostas a influências islâmicas.

#### 5.2.4.2 Bassegoda e o Gótico na Catalunha 1896

Para Bassegoda, a associação entre linguagem arquitetônica e língua é repetida, dando a entender a importância de ambos para os intelectuais do *Fi de Segle* em sua busca por uma identidade catalã. Essa linguagem é de fundamental importância na determinação das escolas regionais<sup>210</sup>, resultado da mescla das arquiteturas romanas e bizantinas e das culturas invasoras bárbaras – que, no entender do autor, não possuíam uma arquitetura própria prévia à assimilação pelas culturas invadidas<sup>211</sup>. Mais uma vez a arquitetura é descrita como sofrendo um processo paralelo ao que sofreu o latim em sua degeneração em línguas românicas. O românico seria o equivalente à arquitetura contemporânea catalã do catalão anterior à castelhanização de sua cultura a partir do século XV - descrita por Casellas no Ateneu em 1893. Se o românico em muitos aspectos proveu de base identitária a arquitetura catalã do *Fi de Segle*, esse catalão medieval foi o ponto de partida da reforma linguística de Pompeu Fabra.

...la palabra arte románico fue una convención adoptada ... para designar esa arquitectura que cada arqueólogo bautiza á su antojo con los nombres de lombarda, sajona ó bizantina, y corresponde á la denominación de *romances* dada á las lenguas derivadas de la latina, que tenían de esta las radicales de sus palabras, como la naciente arquitectura conservaba de la romana sus elementos más fundamental. Y como nuestra lengua materna, que yo bien quisiera poder usar em este acto para el desarrollo de mi

---

<sup>210</sup> “De ahí, como dice Dartein, el estilo románico, el de las orillas del Rhin, usados en Italia, España, Francia y Alemania y dentro de los cuales se forman escuelas regionales como la normanda, auvernesa, tolosana y borgonona en Francia, la Catalana, la gallega, la castellana, leonesa y asturiana, la aragonesa y la navarra en nuestro solo.” (Bassegoda Amigó, 1907, p. 09)

<sup>211</sup> “...dando todo ello por resultado que el consorcio del arte romano y del bizantino y la cultura determinada por el estado social producto de las modificaciones introducidas en las costumbres y en la política por pueblos que no tenían arquitectura propia, como loa godos, los francos y los longobardos, fuera e más germen del nuevo arte.” (Bassegoda Amigó, 1907, p. 09)

trabajo, tiene su origen en la latina, modificada por los invasores de nuestro solo. (Bassegoda Amigó, 1907, p. 09)

Tendo em conta essa relação entre a evolução da arquitetura medieval catalã e do catalão como idioma românico, considerou-se necessária uma revisão das teorias semióticas. Na semiologia, a arquitetura pode ser entendida como uma linguagem visual que depende de um conjunto de convenções, sendo a significação uma dependente da estrutura interna específica dentro de um determinado sistema cultural. Ou seja, a construção do sentido em arquitetura depende de convenções sociais sobre o significado. Esta convenção não é tão clara quanto à da língua, uma vez que a arquitetura não é uma linguagem difusa, é dominada plenamente por um grupo restrito – os arquitetos – e pode ser modificada arbitrariamente de forma mais fácil. Autores pertinentes a essa discussão são Diana Agrest, Mario Gandelonas e Geoffrey Broadbent. Agrest e Gandelonas (2006) tratam diretamente da validade da hipótese da arquitetura como linguagem dependente de convenções. Enquanto Broadbent (2006) analisa a questão de forma mais tangencial, uma vez que ele admite a premissa de que a arquitetura é uma linguagem, e tenta descrever os mecanismos através dos quais a significação é conferida e transmitida na arquitetura.

Agrest e Gandelonas (2006) defendem que a significação depende da estrutura interna específica dentro de um determinado sistema cultural, como o da arquitetura, do cinema ou da literatura. Para aplicar as teorias de Saussure deve-se definir as características culturais e conjunturais da arquitetura com que se vai lidar, por exemplo, ocidental ou indígena, renascentista ou moderna. Só assim podemos nos aproximar de um método eficaz de análise semiótica da arquitetura.

Os autores alertam para se evitar a aplicação mecânica do modelo especificamente desenvolvido para a linguagem em outros sistemas semióticos, como a arquitetura.

Ao passo que a língua não é propriedade de ninguém, nem em geral, nem em particular, os sistemas de regras arquitetônicas não exibem nenhuma das propriedades da *langue*, não são finitos, não tem organização simples nem determinam a manifestação do sistema. Ademais, as regras arquitetônicas estão em constante fluxo e mudam radicalmente. (Agrest; Gandelonas, 2006, p. 137).

Portanto, a aplicação direta das teorias semióticas de Saussure é limitada, devendo-se reconhecer as especificidades do campo da arquitetura, para não cometer barbarismos no momento de aplicar o modelo semiótico à compreensão dos mecanismos da construção de sentido. Dessa forsa, há de se entender a associação de Bassegoda desde uma perspectiva das limitações apontadas até aqui.

Diferentemente de Agrest e Gandelsonas, Geoffrey Broadbent (2006) não se preocupou com a discussão sobre a aplicabilidade ou não da semiótica à arquitetura, e procurou sintetizar os principais conceitos, linhas e correntes que considerou pertinentes à análise da arquitetura. Ele defendeu que o funcionalismo moderno falhou na tentativa de obter uma arquitetura “projetada como uma máquina de morar”, devido à “inescapável dimensão semântica da arquitetura”. Exemplificando com inúmeros artefatos da arquitetura moderna que falharam mesmo em sua funcionalidade, lembrando como inúmeros edifícios puramente funcionais do modernismo estão em ruínas – por exemplo, vários dos conjuntos habitacionais das periferias de Paris foram reformados para poder atender as demandas dos usuários – ele alerta ainda para o fato de que muitos ícones do modernismo tornaram-se museus, como a Ville Savoye, ou foram mesmo reconstruídos, como o Pavilhão de Barcelona, passando a ter a função de comunicar ao usuário da arquitetura os valores modernistas, justamente a função comunicativa não prevista pelo arquiteto.

Mesmo centrando-se no século XX, os estudos de Broadbent têm valor universal, e servem para analisar o caso do século XIX e a crítica de arquitetos, como Puig e Bassegoda, ao exotismo da linguagem arquitetônica eclética. Desde seu artigo se depreende que os edifícios são inexoravelmente portadores de significado e os arquitetos devem compreender os processos pelos quais os significados são atribuídos. Para o autor “Não há como escapar disso, ..., o menor quiosque de jardim carrega significado.” (Broadbent, 2006, p. 142) Levando em consideração o apontado até aqui, podemos ver que na verdade o sonho funcionalista de uma arquitetura projetada como uma máquina e isenta de significado nunca passou de sonho. A mesma crítica serve à linguagem arquitetônica desconectada da cultura local, produzida pelo ecletismo e racionalismo.

Apesar de reconhecer, como Agrest e Gandelsonas, a questão do contrato social na linguagem, Broadbent (2006) afirmou que, diferentemente da linguagem, não há contrato social universal na arquitetura, e isso explica as diferenças entre arquitetura e linguagem. Paradoxalmente, afirmou que edifícios podem ser lidos como signos na forma como Saussure pretendia. Partindo desse ponto, Broadbent questionou quais mecanismos contribuem e regem essa significação na arquitetura.

Os campos da semiótica se dividem basicamente em pragmático, semântico e sintático. Segundo ele, o campo pragmático “trata das origens, usos e efeitos dos signos em toda a esfera de comportamento nos quais eles ocorrem.” (Broadbent, 2006, p. 145). É a análise dos efeitos visuais, táteis, auditivos sobre o público. O campo pragmático é o que, no discurso de Bassegoda, corresponde à suposta identificação inata da cultura catalã com os elementos ancestrais românicos.



Por outro lado, o campo da “semântica trata da significação dos signos em todas as modalidades do significar, isto é, todos os modos nos quais os signos são portadores de significado.” (Broadbent, 2006, p. 145). Esse é o aspecto a que se refere Bassegoda em sua intervenção no tocante ao ornamento românico e pré-românico, e o seu significado para a identidade catalã.

Finalmente, trata da combinação dos signos sejam quais forem suas significações específicas ou suas relações com o comportamento em que ocorrem, ignorando, portanto, os efeitos desses significados sobre quem os interpreta.” Ou seja, a sintaxe estuda a estrutura do sistema de signos, isso é, como as palavras são agrupadas em frases (Broadbent, 2006, p. 148). É equivalente ao elemento que Bassegoda associa às diferentes composições românicas adotadas por diferentes povos latinos.

Na Semiótica viu-se que a construção do sentido em arquitetura depende de um contrato social, que associe um significante formal a um significado, bem como de uma forma de articular que sintaticamente confira coesão e coerência ao discurso arquitetônico. Baseados nas teorias do linguista Fernand de Saussure (1851), Agrest e Gandelonas apontam que para que a análise da arquitetura como linguagem tenha validade, deve-se compreender a diferença entre significante – o elemento semântico portador de sentido – e significado – o elemento em que o significante se cola, através de uma convenção feita por associações arbitrárias da cultura. Os autores questionam a validade universal desse contrato social para a arquitetura, uma vez que, diferentemente da linguagem, a arquitetura é uma disciplina fechada de domínio específico. Portanto, a validade desse contrato depende de especificidades internas a estrutura da disciplina. Conclui-se que é possível sim adotar a semiótica para a compreensão do sentido em arquitetura, mas como um mecanismo específico, que leve em consideração as características peculiares do ofício e a restrição das suas convenções. Portanto, quando Bassegoda traça paralelos entre a língua e as linguagens regionais arquitetônicas, há de se ter claro as limitações dessa associação direta e as particularidades de uma linguagem dominada por um grupo restrito, como é a arquitetura.

Geoffrey Broadbent procurou sintetizar os principais conceitos da semiótica como disciplina, para tentar delinear um mecanismo de construção de sentido e convencionalização de signos. Ele dividiu a semiótica em três planos, o pragmático – que cuida das características físico-morfológicas que contribuem na construção do sentido –, o semântico – que estuda as convenções que constroem o sentido –, e o sintático – que aborda a coesão e coerência da construção e articulação entre os signos. O autor finaliza argumentando que um mecanismo eficiente na análise de sentido, deve levar em consideração os três aspectos por ele apontados na semiótica,

e exemplificou que, por exemplo, uma abordagem apenas do aspecto sintático, faria com que se incorresse nos mesmos erros formalistas dos funcionalistas, ou seja, apenas a forma de articulação seria estudada, sem, contudo, se compreender a construção do sentido dos signos articulados. Esses três conceitos, o semântico, na forma de análise dos elementos ornamentais românicos remanescentes na arquitetura catalã; o sintático, em seu aspecto de composição ornamental; e o pragmático, com a sua relação entre usos, costumes, história da catalunha, memória e identidade regional e a arquitetura românica, fazem com que o discurso de Bassegoda seja especialmente atual em seu aspecto de confrontação entre língua e linguagem arquitetônica.

\*\*\*

O fenômeno de recuperação da linguagem arquitetônica românica, evidentemente atualizada a *términos fi de segle*, é, portanto, um fenômeno artístico com importante componente linguístico. Assim que termos linguísticos podem se aplicar, levando em conta as limitações do método, para compreender o entendimento que tinham arquitetos do *fi de segle* catalão da arquitetura românica como fonte de linguagem arquitetônica, da mesma forma que o catalão medieval era fonte para estruturas linguísticas autoctones. De fato, é curioso notar como as críticas pós-modernas à arquitetura assemântica do movimento moderno se parecem, no que se refere à linguagem arquitetônica, à crítica tecida por arquitetos como Puig e Bassegoda à arquitetura da modernidade, desconectada do espírito do lugar.

Se o catalão surge como língua mais estruturada mais ou menos no mesmo momento do românico, nos séculos XI, XII - ainda que seu uso seja anterior, já a partir do século VIII existem documentos para uso privado - a recuperação do românico na história da arquitetura e do catalão como língua na segunda metade do século XIX, pode ser também associada a fenômenos aparentados com o projeto político/social de resgate de catalanidade. É uma posição de resgate de identidade frente à linguagem arquitetônica parecida com a posição de Fichte ([1808]2002) frente à língua.

\*\*\*

Ao fim e ao cabo, a posição de arquitetos e críticos *fi de segle* apontava para o caminho duplo de resgatar as qualidades estéticas da arquitetura pela via da identidade, ao mesmo tempo em que essa nova arquitetura nacional servia, como outros aspectos da cultura catalã, ao projeto de resgate da catalanidade. Essa reaproximação da arquitetura com a cultura local se deu pela via da história - mais precisamente do estudo histórico da arquitetura românica - e do resgate de sua linguagem.

Não se podem ignorar as relações entre o ornamento, o significado e o significante, das aproximações anteriormente feitas, com a arquitetura *Fi de Segle* e seu resgate do românico. O ornamento moderno de inspiração medieval/românica proposto pelos *Modernistas*, não deixa de ser uma forma de significar o significante da identidade regional/nacional. Ao mesmo tempo, as relações entre os elementos sintáticos, semânticos e pragmáticos, inerentes às características físico-morfológicas do edifício e sua ornamentação, não podem ser ignoradas. Encontra-se presente nos discursos anteriormente analisados a intenção dos arquitetos *Fi de Segle* em procurar resgatar e reinterpretar a arquitetura românica com o objetivo de reforçar identidades. O ornamento é o elemento semântico que associa essas duas épocas; o espaço, a ligação sintática dessas duas arquiteturas; e a faceta pragmática é a permanência de elementos tipológicos que permeiam a cultura construtiva catalã, numa relação que pode chegar a remeter às posições de Hubsh e Botticher sobre a arquitetura local.

De fato, um projeto de Domènech i Montaner serve como exemplo perfeito desse processo, o Castillo de Santa Florentina. Nesse projeto de remodelação de uma Masia Catalã, Domènech i Montaner lança mão de elementos ornamentais retirados de um monastério, com o objetivo de gerar um espaço com ares aristocráticos e de certa forma justificando a antiguidade e origem catalã a uma moderna família burguesa. Uma prova de que o arquiteto não toma esse projeto como uma simples cópia neogótica ou eclética é a projeção das colunas superiores da varanda no pátio do edifício, que não coincide com as inferiores. Essa distribuição só é possível através das modernas técnicas de construção, fato que evidentemente Domènech dominava. Outro fato que cabe destacar é o de que os elementos ornamentais resgatados do monastério e utilizados na remodelação do edifício são de origem gótica, e não românica. Se por um lado isso se deve obviamente ao golpe de oportunidade de utilizar os elementos desse monastério em especial na obra, por outro aponta os limites do alcance da afirmação de que o românico foi utilizado como única forma de afirmação de catalanidade por parte dos arquitetos do *Modernisme*. Se a importância desse estilo artístico e arquitetônico fica clara para a historiografia, arqueologia e crítica arquitetônica do momento, essa relação não é direta na produção arquitetônica edificada. Isso mostra que essas relações estudadas são muito mais complexas e contraditórias nos edifícios construídos, que na produção teórica.

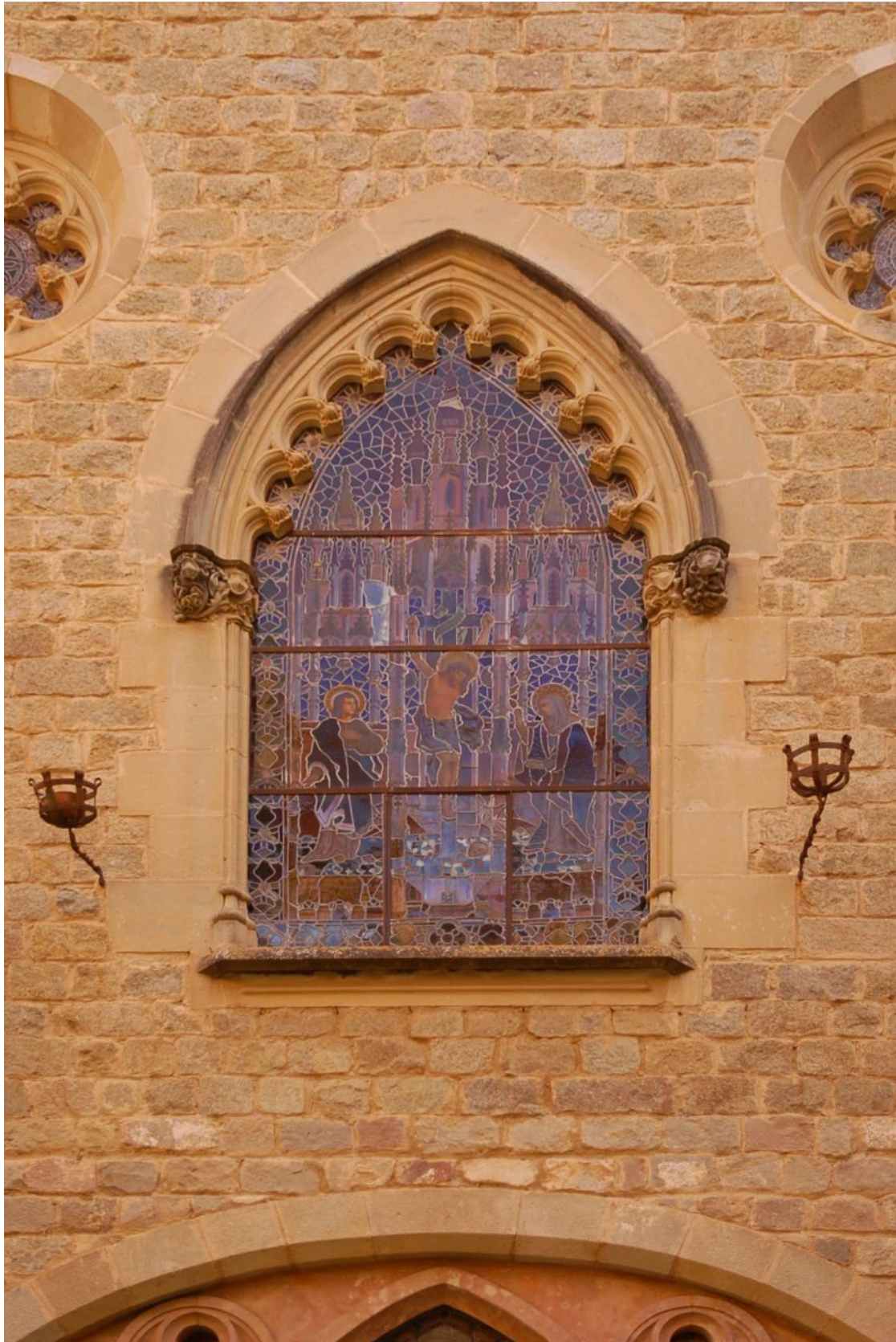


Fig. 90 Elemento ornamental transferido a Castillo de Santa Florentina.  
Foto: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 91 Portal em Castillo de Santa Florentina.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 92 Detalhe do pátio do Castillo de Santa Florentina.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 93 Pátio do castillo de Santa Florentina.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 94 Arcada do Castillo de Santa Florentina.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 95 Escadaria e vitral em pátio de Castillo Santa Florentina.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto

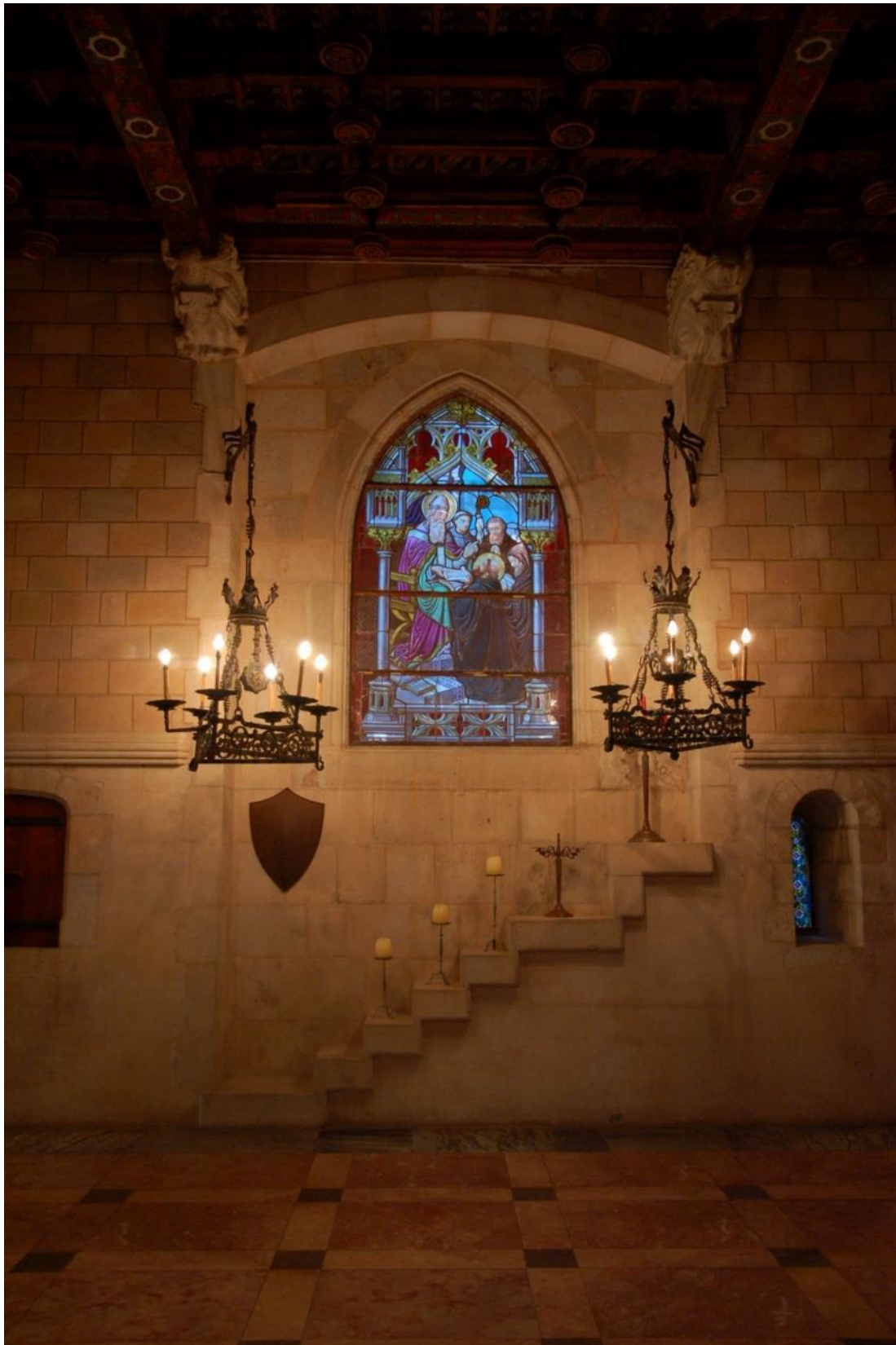


Fig. 96 Vitral em Castillo Santa Florentina.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto





Fig. 97 Salão do Castillo Santa Florentina.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 98 Salão do Castillo Santa Florentina.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto

Finalmente, essa escalada ateneística chega a termo. Depois de começar pelo resgate de uma arte/arquitetura total como saída para a crise estética da modernidade, passa pelo resgate da história nacional como tema da obra de arte total, desliza pelo resgate catalão do românico e termina em uma reinterpretação da linguagem românica, à maneira da reforma linguística do catalão levada a cabo pelos intelectuais de transição entre o final do século XIX e princípios do século XX. Aqui termina o período ateneístico arbitrado nessa tese como *Modernista*.

### 5.3 O Noucentisme no Ateneu Barcelonès

Localizar com precisão as fronteiras cronológicas entre *Modernisme* e *Noucentisme* é tarefa complicada, uma vez que, como se verá, muitos dos membros ativos em um são também ativos em outro<sup>212</sup>. Mais que movimentos opostos, eles se completam, na medida em que o segundo leva às ambições do primeiro a um patamar politicamente institucionalizado na Catalunha<sup>213</sup>. De fato, desde o ponto de vista sociológico, não há diferenças significativas entre a sociedade catalã conservadora dos tempos do *Modernisme* e aquela do *Noucentisme*. Efetivamente, o *Noucentisme* é em certo sentido o aburguesamento e a institucionalização do *Modernisme*. O setor artístico e intelectual do projeto catalanista chega ao poder institucionalizado com a ajuda da burguesia. O maior exemplo disso é o modo como a reforma ortográfica do catalão idealizada por membros da revista *L'Avenç*, especialmente Pompeu Fabra, se impôs nesse momento. É a concretização do terceiro momento do processo de "invenção de tradições" descrito por Hobsbawm (1984), quando a burguesia absorve os significados nacionais desenvolvidos primeiro no ambiente intelectual e logo apropriado para servir a um projeto político.

Essa aproximação com a burguesia se dá por várias razões. Por um lado, os intelectuais e artistas do *Fi de Segle* se fazem menos radicais. Por outro, a burguesia se desmarca do centralismo Madrileno, e o catalanismo chega ao poder pela burguesa e conservadora *Lliga Regionalista* (Castellanos, 1981, p. 637). Contudo, convém ter claro que os intelectuais do *Fi de Segle* não se submetiam aos interesses da *Lliga*, se não que se aliavam e alinhavam seu projeto com o dela, fazendo com que

---

<sup>212</sup> “El fet que cal destacar en primer lloc és que el segle XX s’inicià, a Catalunya, amb la lluita ideològica entre la concepció modernista i la concepció noucentista de la cultura i de les relacions entre l’artista i la societat. Una lluita, doncs, entre dos moviments que es proposaven uns mateixos objectius. Perquè el contingut dels termes Modernisme i Noucentisme, en tant que definidors de les actituds que engloben, no difereixen pas gaire.” (Castellanos, 1981, p.622)

<sup>213</sup> “Dues etapes: la segona, el Noucentisme, surt del Modernisme. Però a tot allò que aquest moviment havia plantejat, hi dóna una altra solució. En conseqüència, les dues etapes d’un mateix procés resulten, en realitat, la cara i la creu d’una mateixa moneda.” (Castellanos, 1981, P. 622)

o partido e os intelectuais se retroalimentassem mutuamente. Se por um lado os intelectuais proviam a burguesia simpatizante da *Lliga* de uma estrutura ideológica para o seu projeto político, por outro, a *Lliga* provia os intelectuais de um lugar institucional desde onde atuar. Os intelectuais e artistas que participavam dessa simbiose eram os *Noucentistas*. Essa nova posição institucionalizada permitia que suas ideias sobre o resgate da identidade catalã fossem postas em prática. Aparelhando o sistema educativo, esses intelectuais atuam desde o ensino básico até a alta investigação (Castellanos, 1981, p. 637-638).

O Ateneu tem papel fundamental nesse processo, uma vez que alberga os *Estudis Universitaris Catalans*, que não encontraram abrigo na Universidade tradicional, e apoia abertamente eventos como o *Congrés Universitari Català* e ainda instituições como o *Institut de Estudis Catalans*, fundador da Biblioteca de Catalunha. No caso da arquitetura, a esfera de atividades passa do projeto isolado às grandes intervenções, como o *Plan Jaussely*, a Exposição de 1929 e a *Plaça Catalunya* (Castellanos, 1981, p. 639).

Como movimento, a partir dos anos 20 do século XX o *Noucentisme* perde potência. Tendências mais à esquerda do espectro político vão ganhando força - o socialismo operário e formas mais radicais do catalanismo - forçam que a alta Burguesia, patrocinadora do processo político da *Lliga*, passe à defensiva, conseqüentemente perdendo sua hegemonia política <sup>214</sup>, e os intelectuais *noucentistas* comecem a romper alianças, como no caso dos conflitos entre Eugeni D'Ors e o arquiteto Puig i Cadafalch.

...reflexionar sobre Puig i Cadafalch com a arquitecte noucentiste en contraposició al modernista comument acceptat fins ara

...

Molt lligada a la cronologia del catalanisme, l'obra inicial de Puig és clarament influïda pels tractats escrits d'Eugène E. Viollet-le-Duc i, més directament, de primer, per Elies Rogent i, després, per Domènech i Montaner, vertadera guia no tan sols en l'aspecte professional, sinó també en el polític. També hem de citar Martorell, el preciosisme de Gallissà i el sac sense fons de Vilaseca. En l'àmbit internacional esmentarem Hendrik P. Berlage, amb la Borsa d'Amsterdam, de 1893; Alfred Messel, amb les construccions Wertheim, d'estil neogòtic, o Augustus Pugin, a Anglaterra, els quals serveixen per a il·lustrar de manera ràpida quins són els models i d'on procedeixen.

Des del punt de vista social i polític, la presència d'un món rural, poc evolucionat, que busca les arrels en la glòria passada, en la reivindicació nacional, perduda, colonitzada, en la irracionalitat, en l'ànima col·lectiva, en els centres excursionistes, en els escrits de Verdaguer, en el renaixement d'una consciència nacional, constitueix, finalment, l'explicació de la recerca

---

<sup>214</sup> "El noucentisme, doncs, s'acaba com a moviment històric, cap a l'any 1920. S'acaba perquè la burgesia catalana, davant el procés creixent de la lluita obrera i de la progressiva radicalització catalanista de la petita burgesia, passa a la defensiva i perd l'hegemonia política que havia anat mantenint." (Castellanos, 1981, p 645)

de les arrels, que provenen de l'edat mitjana i, més concretament, del goticisme. Són filles directes d'aquesta situació Els Quatre Gats, la seva primera obra, de 1896, wagneriana, nòrdica; la masia Cros dels Garí i la Casa Macaya, molt inspirades en les façades catalanes dels segles XV i XVI i, més concretament, en els seus patis interiors, amb l'escala al primer pis i els estucs amb motius florals. Una mena de síntesi entre el Bàltic i la Mediterrània es produeix a la Casa Amatller, que, en opinió de molts, és la més completa del període. Aval del primer estil és la coronació esglaonada de la façana, solució present a la Casa Coll i Regàs, de Mataró, obra paral·lela però inferior; i del segon, les forges, les vidrieres, la finestra coronella i la llinda d'arc cornucopial dentat. La Casa Terrades, de 1904, és a dir, fet la seva pròpia casa d'Argentona, de 1901, acaben de manera definitiva el decorativisme medieval: el cobriment desmesurat en pendent i estructura de fusta, la presència de la galeria tribuna de regust flamíger, subdividint l'espai interior i exterior a manera de filtre, de lògia. (Romeu i Costa, 2003, p. 161-163)

De fato, Puig i Cadafalch é um personagem interessante. Como visto anteriormente, era um ativo intelectual e arquiteto do *Modernisme*, defensor de alguns de seus grandes valores. Mas também foi uma figura de transição importante entre o *Modernisme* e o *Noucentisme*. Romeu i Costa aponta que, se suas preocupações iniciais e abordagens da arquitetura e sua história são influenciadas por figuras como Domènech e os Modernistas de uma geração imediatamente anterior a sua, a princípios do século ele se aproxima de correntes culturais *Fin-de-Siècle internacionais*, como a Inglesa e a *Sezession Vienesa*. Já na primeira década do século XX ele se aproxima, desde o ponto de vista arquitetônico, do classicismo tipicamente *noucentista*. Uma das razões dessa metamorfose é a sua aproximação às ideias políticas da *Lliga* e de Prat de la Riba<sup>215</sup>, num processo de simbiose entre intelectuais e políticos já descrito anteriormente.

Dit d'una manera arriscada, podem afirmar, amb reserves, que Puig i Cadafalch fou l'últim arquitecte modernista i el primer noucentista. Ho escriu Alexandre Cirici en un article a *Quaderns d'Arquitectura*, núm, 63 (1966)

...

Com diu Josep M. Rovira, a la seva tesi doctoral, aquí neix el moviment arquitectòic del Noucentisme. Després insistirem en aquest tema

...

Aquesta mesura, la busca en els corrents culturals i arquitectònics d'Anglaterra i d'Àustria, concretament, en la secessió vienesa. (Romeu i Costa, 2003, p. 162-164)

Mesmo que conceituar arquitetonicamente *Noucentisme* seja uma tarefa mais complicada que conceituar *Modernisme*<sup>216</sup>, uma de suas características é o resgate de

---

<sup>215</sup> "Puig i Cadafalch va desembocar de manera natural a la Lliga Regionalista i va identificar-se amb el lideratge de Prat de la Riba." (Casassas, 2003, p. 199)

<sup>216</sup> "Oriol Bohigas no li atribuïx mai la qualificació de *noucentista*, ni tan sols el relaciona: "El Noucentisme en arquitectura" - diu - "requereix una definició precisa que encara no té" (*Arquitectura Bis* [setembre 1974]).

um classicismo que foi eclipsado pelo *Modernisme*<sup>217</sup>, mesmo não sendo simplesmente uma reação anti-modernista. De fato, como visto, é mais uma evolução que ocorre paralelamente à evolução do catalanismo<sup>218</sup>.

Desde o ponto de vista da arquitetura, Josep Puig i Cadafalch era o intelectual responsável, em certa medida, a dar cara ao *Noucentisme*<sup>219</sup>, enquanto o protagonismo político pertencia a outros. Verdade que Puig exerceu papel político em cargos eletivos, contudo, parece que esses casos foram mais uma exceção - um parêntese -, desde o ponto de vista de Casassas, que o permitia seguir com sua militância intelectual. Definido da seguinte forma:

Intel.lectual i professional compromès amb l'acció del catalanisme polític des del seu origen, Puig i Cadafalch va realitzar bona part de la seva trajectòria política(de partit i institucional) durant aquesta etapa a redós del protagonisme d'Enric Prat de la Riba.

...

La seva activitat com a diputat a les Corts espanyoles va constituir un parèntesi, a causa de la dinàmica del moviment de Solidaritat Catalana, que no el destorbà gens ni mica en aquell recorregut que hem d'identificar amb la codificació que va fer del catalanisme el corrent noucentista i de l'orientació pratiana que coneixem com el "Catalunya endins". El seu pensament polític el podem considerar adscrit als postulats regeneracionistes de la darrera del vuit-cents i la seva acció concreta, a la voluntat de renacionalització de Catalunya, servida amb una voluntat de fer una política cultural i institucionalitzadora moderna i eficaç

...

Josep Puig i Cadafalch és l'exemple típic de l'*intel.lectual professional* català que utilitza el catalanisme per fer política. Aquesta activitat política, en el fons, parteix de dues motivacions bàsiques. En primer lloc, del profund convenciment, d'arrel regeneracionista vuitcentista, que en el catalanisme no es pot destriar l'element sentimental natural de la seva utilització com a eina de modernització del país; en segon lloc i complementari, de la necessitat de convertir aquest catalanisme en un instrument d'acció política eficaç per aconseguir-ne la missió essencial: l'extensió social o catalanització interior de Catalunya, la necessitat d'ocupar espais electorals i de poder i la seva vocació institucionalitzadora o modernitzadora. (Casassas, 2003, p. 198)

O interesse dado a Puig se dá sobretudo como elemento para entender a transição do *Modernisme* ao *Noucentisme*, uma vez que Puig não possui textos publicados no Ateneu durante o período do recorte *Noucentista*. Curiosamente sim Domènech, que não participa do *Noucentisme*, possui um texto nesse recorte, com importantes alertas aos *noucentistas*, que ajudam a contextualizar uma das principais diferenças entre o

---

Més tard afegeix: "Podem afirmar que no es tracta, tan simplement, d'un retorn al llenguatge clàssic com a reacció anti-modernista." (Romeu i Costa, 2003, p. 167)

<sup>217</sup> "L'aventura del Modernisme no impedí que es continués construint amb el llenguatge classicista, sobreposant-s'hi en el temps i convivint de manera més o menys pacífica." (Romeu i Costa, 2003, p. 167)

<sup>218</sup> "Podríem dir que n'és la continuïtat i la transformació a mesura que el partit del catalanisme va passant del poder municipal al de la Diputació-Mancomunitat." (Romeu i Costa, 2003, p. 167)

<sup>219</sup> "...mentre Prat fou president, Puig i Cadafach s'encarregà de les qüestions culturals i el Noucentisme n'era, en certa manera, l'expressió." (Romeu i Costa, 2003, p. 168)

*Modernisme* e o *Noucentisme*: o grau de romantismo radical do primeiro frente a um maior *Realpolitik* do segundo.

Isso leva ao questionamento sobre até que ponto se pode referir ao idealismo hegeliano romântico do *Modernisme* como conservador, apesar de sua filiação burguesa. Puig é, dentre os arquitetos analisados a fundo até o momento nessa tese, o que melhor representa a “domesticação” conservadora do romantismo modernista por parte do *Noucentisme* conservador.

Conforme visto até aqui, fica claro que a atividade de Puig dentro do Ateneu é apenas parte de um todo muitíssimo maior, como, aliás, se pode dizer de todos os outros personagens de interesse nesse estudo. Isso contribui para determinar os limites do alcance do Ateneu, em seu papel de definidor no catalanismo e na arquitetura catalanista e catalã da época. Mais que instituição vanguardista, o Ateneu é recorte e espelho das discussões levadas a cabo em outros ambientes dessa época e é aí que reside a importância desse estudo: contribuir para a compreensão do quadro geral a partir do recorte específico do Ateneu. Há de se lembrar de que os limites da contribuição dessa tese ao analisar Puig consistem na avaliação do personagem dentro do *Ateneu*. O Puig *modernista* do texto sobre o Românico na Catalunha e o Puig *noucentista* da forte colaboração com a *Lliga* demonstram a evolução do pensamento burguês catalão na virada do século e, por suposto, das discussões levadas a cabo no interior do Ateneu.

### 5.3.1 As limitações da identidade arquitetônica para fazer país, o discurso de Jaume Brossa em 1906

Assim como personagens tais como Pompeu Fabra - que é ativo colaborador da revista *Modernista L'Avenç* - e o arquiteto Josep Puig i Cadafalch, Jaume Brossa - também colaborador de *L'Avenç* - se enquadra bem no papel de intelectual de transição entre a estrutura intelectual e as estratégias do *Modernisme* e do *Noucentisme*. Apesar de ser uma das figuras principais dentro da estruturação ideológica do *Modernisme* de *L'Avenç*<sup>220</sup>, seu texto entra nesse apartado por uma questão de organização cronológica da estrutura. Nessa conferência sobre o Nacionalismo na Arte e na Literatura, oferecida em 6 de novembro de 1906, Brossa começa referindo-se de forma hegeliana às fronteiras estabelecidas pelas tradições entre povos e raças. Em seguida declara que o que pretende é debruçar-se sobre o

---

<sup>220</sup> “Fou però, amb l'entrada de Jaume Brossa, el 1892, que totes aquelles actituds es configuren en un moviment conjunt, conscient, amb un programa i uns objectius.” (Castellanos, 1981, p. 624)

papel desses rasgos culturais tradicionais exclusivamente próprios do povo catalão, centrando-se no apartado estético e sem intenção propagandística.

La tradició estableix, més o menys arbitrariament, fronteres espirituals entre pobles i races

...

Jo'm proposo, doncs, estudiar l'expressió intel·lectual sistemàtica de la fracció d'humanitat que neix, se cria i s'educa a Catalunya; de manera que no es el meu intent fer l'apologia nacionalista, ni un ditirambe ab aparato sociològic, sinó una exposició d'estètica humanista

...

Els patriotes fervents no han d'esperar de mi una oda sobre'l fonament del nacionalisme artístic i literari. (Brossa, 1906?, p. 1-2)

Assim que um de seus primeiros alertas é para que ativos promotores do catalanismo político não esperem dele nesse texto uma ode a tradições inventadas - no sentido hobbsberiano do termo - se não que uma tentativa de análise isenta e apolítica da identidade catalã. Levando em conta que Brossa foi um dos personagens mais ativos entre os românticos e catalanistas membros de *L'Avenç*, isso dá uma pista do caráter mais universal do *Noucentisme* frente à romântica atitude de fortalecimento e reinterpretação da cultura exclusivamente local medieval da Catalunha, mostrada pelo *Modernisme*.

Superado esse alerta, Brossa refere-se às limitações da teoria do meio de Hippolyte Taine sobre a influência do meio no indivíduo e na cultura. Apesar da atratividade positivista das teorias de Taine, elas reduzem a importância do indivíduo civilizado (*Civilization*) frente à coletividade da cultura (*Kultur*). Uma mudança significativa de discurso para um membro do romanticamente idealista *Modernisme*.

Doncs bé: aquesta teoria, sinó es del tot falsa, es tant incompleta, que es fer li gran favor porsar-la en la llista d'aproximacions fluïdes de la veritat

...

Tots sabeu que durant una trentena d'anys la famosa teoria den Taine sobre'l moment, el medi i la raça, ha sigut la clau pera explicar la producció de l'obra d'art i de literatura

...

allí on jo afirmo la meva negació, aixó es, que'l metode de Taine ens una ilusió es en aquest fet : pera mi, ell es un esperit apassionat que, com tots els homes imaginatius, s'ha construït una concepció del món i de la vida, i fabrica un metode pera defensar la propria espectació

...

En veritat, era realment seductor que un dels caps millor amoblats del sigle darrer hagués encertat la forma clara i suggestiva que havia d'explicar les lleis aparentment inflexibles que produeixen una moral, una literatura, una filosofia i totes les demés manifestacions superiors de l'humanitat

...

Arribo a la conclusió següent, de la que estic fermament convençut: no existint veritats literàries, no puc admetre l'aplicació de la ciència a l'estudi dels fruits de l'imaginació. (Brossa, 1906?, p. 4-6)

Brossa cita os *Jocs Florals* para criticar o quanto o catalanismo tardou, em sua

opinião, em dar-se conta de que o real sentido da identidade catalã não se encontraria na cultura do passado, se não que no liberalismo e vanguarda da sociedade moderna industrial catalã. Para ele é um efeito perverso justamente do romantismo que influenciava a sociedade catalã *fi de segle*. Para Brossa, salvo contadas e destacáveis exceções, a literatura catalã estava sofrendo com a falta de força inventiva e de vanguarda justamente por essa fixação ao passado romântico medieval.

Així mateix jo crec que quan se van restaurar els Jocs Florals sobre'ls treballs forçats de la patria, la fè i l'amor, si d'un costat semblaven una protesta afirmativa, en cambi van aixelar tant l'imaginació, que s'ha tardat quasi mig sigle a fer compendre a la gent catalana que la literatura de la terra tenia una missó més important que cantar el passat, les creencies dogmatiques i l'amor en forma convencionals.

...

He d'afegir que quan vingué la moda romantica a Catalunya, agermanada ab la restauració de la literatura propia, ja feia vint anys que havia sigui condemnada pels Goethe, els Balzac, els Stendhal, els Merimée; de manera que durant els trenta anys subsegüents se va rumiar un romanticisme intensiu, ab la característica de que, de totes les restauracions del sigle passat, la de Catalunya es la més eccentuada de mitgevalisme. La nostra restauració, pretenint esser una veritat: a la comprensió de l'ànima contemporania

...

més optimista i entusiasta ha de confessar que, exepete algunes obres mestres d'efusió i tendresa, de reculliment nostalgic, les nostres lletres no contenen eixa humanitat plastica, removedora, de sers d'una peça o de facetes variades, d'impulsió volativa o de riquesa psicologica complicada. (Brossa, 1906?, p. 6-7)

Tal argumento pode ser extrapolado a outras artes, não apenas a literatura, como a arquitetura. E parece ser essa a posição *noucentista* frente ao *Modernisme*. Cabe chamar a atenção para o fato de que Brossa nunca esteve completamente imbuído do espírito romântico, e que, de fato, suas ideias sofreram mudanças radicais entre as décadas de 1890 e 1900.

Com um argumento que suscita numerosas críticas que o obrigarão a uma segunda intervenção ateneística no dia 27 de novembro, o autor defende que, se bem o catalão não chega a ser tão introspectivo e apegado ao passado como o castelano, sua atitude romântica o impede de chegar ao patamar de avanço de outros povos da Europa. Criticando as tradições inventadas pelo catalanismo do século XIX, Brossa teme que por agarrar-se a essas tradições supostamente passadas a Catalunha perca a sua capacidade de evoluir. Extrapolando seu argumento, ele faz um esforço de abstração em imaginar o que passaria se essa atitude romântica de apego ao passado fora adotado em outras nações desenvolvidas e crê que seria uma estagnação generalizada:

I es que si, baix el punt de vista de l'activitat, ens diferenciem de la raça castellana, en el domini cerebral no'ns en allunyem tant com molts



catalanistes creuen. Som practics i materialistes en la conquesta del pa de cada dia, però en l'espectació del món, si bé no participem de l'esperit introspectiu del castellà, no tenim tampoc les qualitats de crítica i sensibilitat que floreixen en les races superiors d'Europa

...

quan un poble està suggestionat per l'idea de la conservació d'una nacionalitat més o menys imaginaria, corre'l perill de consumir-se en aquesta auto-complació, oblidant la substancia de lo que més tard pot procurar-li 'ls atributs pera afiançar aquella nacionalitat

...

Si cada país modern s'esforcés a restaurar el passat i a subjectar la seva visió de la vida en els sistemes creats pels cervells d'altres epoques, seria un espectacle ben trist el que oteriria l'humanitat, puix seria una necropolis d'intel·ligencies. (Brossa, 1906?, p. 7-9)

Portanto, seria o caso de evoluir, sem dar as costas ao passado, e não de apegar-se ferrenhamente às tradições. Com uma postura wagneriana, Brossa defende como a vanguarda terá um papel muito mais importante em definir a identidade catalã, que o apego a uma arte primitiva, que segundo seu ponto de vista engatinhava - apesar de não se referir diretamente ao românico, é de se supor que estaria entre os casos por ele criticados. De fato, ele critica a atitude de opor a heróis medievais castelhanos heróis medievais mediterrâneos, defendendo que uma postura rância não contrabalanceia outra.

Pera mi la veritat no està en conservar la tradició, sinó en corretgir-la i en millorar-la. Les generacions que no tenen d'afegir res al tresor patrimonial d'un poble passen inapercebudes en l'història

...

De passada he de dir que així com el gran Wagner ha sigut el major instrument pera que s'acotessin l'ànima francesa i l'ànima alemanya, així mateix, pera la reconstitució de la nostra Catalunya, l'estetica wagneriana i l'obra de Beethoven faran molt més que la conservació d'aquest art rudimentari, a proposit pera una sensibilitat infantil. El fet de que'l paper de Catalunya en pintura sigui superior al que fem en la musica es degut a l'atrevidesa que caracteriza a les noves generacions d'artistes catalans

...

Institivament, molts intel·lectuals volen oposar als heroes castellans, als Cid, als Loyola i als Quixots, els heroes mediterranis, Jaumes i Peres d'Aragó, Arnal de Vilanova, Ramon Llull. Jo crec que es fer una gran marrada: un nacionalisme ranci no destrueix un altre nacionalisme estantiç. (Brossa, 1906?, p 9-12)

Ao final, Brossa trata de defender uma arte contemporânea frente a uma imitação do passado, sem negar que as sementes da história estão presentes na sociedade:

L'home modern defensa l'independencia de l'art i de la literatura, però no pot substreure-s a l'influencia de l'esperit critic que està dominant la societat civil, en franca i oberta oposició a l'esperit de creencia, que era la basa de la constitució i l'instruments de govern de les societats vells. No hem d'oblidar que lo bo que tinguessin els catalans d'altres temps ja està en nosaltres, ja persistirà sota formes noves: ell ens donarà l'empena pera

esdevenir grans i profons; però hem d'esser energics contra'ls espectres que volen dirigir la nostra vida moral. (Brossa, 1906?, p.14)

Em virtude das pesadas críticas recebidas, no dia 27 de novembro de 1906, Brossa se obriga a outra vez oferecer uma conferência no Ateneu Barcelonès, intitulada “*Els Constructors de Nacions*”. Essa conferência trata de esclarecer alguns pontos que suscitaram polêmica na conferência anterior. E nessa condição conserva seu interesse para esse trabalho.

Se, segundo o autor, na primeira conferência ele se referia exclusivamente à situação estagnada da cultura catalã do ponto de vista estético e artístico, nessa conferência ele se debruçará sobre aspectos sociais mais amplos, para justificar o que a seu ver seria a melhor forma de justificar e expandir a identidade nacional catalã<sup>221</sup>. Portanto, lembrando que o objeto de estudo dessa tese tenta centrar-se na arquitetura - e nas adjacentes artes - esse texto não conserva tanto interesse quanto a anterior. O que sim interessa é o esclarecimento sobre sua posição frente à questão da tradição. Ele afirma que não nega a influência da tradição na cultura de um povo, mas afirma que essa não deve ser o eixo central da afirmação de identidade, se não que uma base natural para a mesma. E finalmente aclara que não está defendendo que o povo catalão abra mão de sua peculiaridade cultural e étnica em favor do europeísmo, se não que possa desenvolver uma cultura original própria, mas contemporânea, e não apegada ao passado<sup>222</sup>.

### 5.3.2 O projeto catalanista na cidade

Efetivamente, como mostra a intervenção de Leon Jaussely na apresentação do plano de enlaces para Barcelona em 1908, as preocupações com a identidade nacional foram dando lugar a preocupações com o alinhamento de Barcelona, e da Catalunha, com questões arquitetônicas e urbanas mais modernas.

---

<sup>221</sup> “l'altre dia'l meu tema m'obligava a tractar principalment de materia estetica, avui completaré l'exposició de les meves teories parlant no solament de l'expressió artistica i literaria de l'anima catalana, sinó de la seva intima manera d'esser i de lo que ella conté com força moral i intelectual per donar base a l'afirmació i expandiment d'una nacionalitat.” (Brossa, 1906?, p. 13)

<sup>222</sup> “Començo per repetir que l'esser jo anti-tradicionalista no vol pas dir que negui'l factor tradició en la vida social d'un poble, puix aquest factor es un fet evident. Tampoc he dit que s'hagués d'esborrar la fesomia característica del poble català, com no he fet cap insinuació sobre si havia de sacrificar-se l'originalitat individual ni la personalitat etnica en l'altar d'un europeirme de convenció i de ropatge.” (Brossa, 1906?, p. 15)



Fig. 99 Plan Jaussely.  
 Fonte: Jaussely, 1908

As intervenções de Cebrià de Montoliu sobre as modernas cidades são outro exemplo dessa tendência. Não havendo registro dessas intervenções no arquivo do Ateneu, se recorreu a um livro publicado, que remonta por um lado do que foi apresentado nessas palestras, como aponta o próprio autor, e por outro apresenta uma visão aprofundada de Montoliu sobre a questão. No volume em castelhano - outra pista de que, ao menos no ambiente ateneístico, a questão da identidade catalã deixa de ser hegemônica - "*Las modernas ciudades y sus problemas a la luz de la exposición de construcción cívica de Berlín (1910)*", o autor trata das novas formas de urbanizar:

Un simple programa, bien es verdad que ampliamente comentado, ..., he aquí, pues, lo que hasta cierto punto ha constituido el objeto inicial de las siguientes paginas

...

fue mi propósito hacer una breve revista de las mismas ó una especie de compendio de la nueva disciplina cívica cuyos fecundos ensayos é investigaciones son, desde algún tiempo, objeto de un intenso cultivo por parte de los espíritus más selectos de la sociedad mundial contemporánea

En tales circunstancias, la Exposición de Construcción Cívica de Berlín de 1910, fue una verdadera revelación... (Montoliu, 19??, p.5)

Secretário da *Societat Cívica Ciudad Jardín* e defensor das modernas ideias de urbanização centradas no conceito de Cidade Jardim, em seu prólogo, Montoliu já explicita que tratará das novas e modernas formas de construir e projetar cidades,

através da revista de elementos por ele vistos na Exposição Cívica de Berlim em 1910 - resultado de um concurso convocado com o objetivo de buscar soluções para os problemas provocados pelo adensamento urbano<sup>223</sup> -, tentando completá-los com dados adquiridos por ele relativos ao tema do moderno projeto urbano. Segundo aponta o próprio autor no prólogo, por questões várias não se pode apresentar o livro imediatamente depois da exposição alemã, assim que houve tempo para confrontar seus dados e conclusões em intervenções públicas prévias. Entre essas intervenções prévias estão as realizadas no Ateneu, assim que daqui se pode sacar dados que deem pistas sobre o que foi tratado ali. Em 1911 Montoliu vai pronunciar conferência sobre as novas perspectivas do urbanismo, "*Les moderns ciutats i els seus problemes*", sobre a referida exposição alemã, e em 1913 realiza a conferencia "*L'activitat internacinal en matèria d'habitatció i construcció cívica durant l'any 1913*". (Casassas, 2006, p. 248)

... vacíos y lagunas, así del programa original de la exposición berlinesa, ...he debido para el perfecto logro de mi objeto, tratar de llenarlos con los capítulos finales de este libro, que vienen á dar al estudio del problema de la habitación y sus diversas soluciones la amplitud requerida para completar el cuadro del asunto según mi propio punto de vista, menos particularmente técnico y más generalmente sociológico

...

Por causas independientes de la voluntad de su autor, ha sufrido la edición de este libro considerado retraso

...aun antes de ser publicada, las pequeñas muestras de su labor que ocasionalmente me ha cabido hacer públicas han bastado ya para producir el resultado de la fundación en esta capital de la "Sociedad Cívica, La Ciudad Jardín" que, según el prospecto de su lugar inserto, no tiene otro objeto que el desarrollo, la aplicación y el fomento de las mismas obras y estudios que constituyen nuestro programa en las presentes paginas (Montoliu, 19??, p. 5-6)

Sem negar a importância da grande cidade, Montoliu é um claro entusiasta da cidade jardim<sup>224</sup>. Preocupado com as consequências negativas da ocupação urbana desordenada, o autor se dedica a analisar a densidade de habitantes em importantes cidades na América, Europa e Japão, se debruçando sobre uma relação de cidades com mais de 100.000 habitantes em lugares como Portugal, Estados Unidos, França, Itália e Alemanha.

---

<sup>223</sup> "Como digna coronación de este concurso y, al propio tiempo, como ilustración general de los magnos problemas que con el mismo se planteaban, celebróse en Berlin una "Exposición de Construcción Cívica". (Montoliu, 19??, p. 29)

<sup>224</sup> "Siempre y en todas partes el desarrollo de las grandes ciudades ha sido paralelo al de las grandes civilizaciones, y doquiera su número decrezca ó permanezca estacionario, como sucede hoy día en gran parte de España, es esto señal de una fuerza vital y una cultura regresiva." (Montoliu, 19??, p. 10)

Para apontar soluções à problemática aportada pela densidade, o autor analisa também projetos urbanísticos e de subúrbios jardim apresentados em concurso<sup>225</sup> que buscam solucionar os problemas provocados em Berlim pela sobreocupação<sup>226</sup>, elogiando a celeridade dos arquitetos e atores políticos de Berlim em identificar o problema de ocupação urbana desordenada e buscar solucioná-lo em concurso. A reverência em certo grau positivista, dada à relevância dos concursos para solucionar questões, tão admirada num primeiro momento do Ateneu, com o concurso da residência operária e os concursos artísticos, volta a surgir agora. O concurso berlinense apresentava trabalhos relativos não só ao problema concreto de Berlim, como preocupações relativas ao tema em outras cidades na Europa e América, como contribuições para solucionar o tema de arquitetos como Camilo Sitte. (Montoliu, 19??, p. 29-52)

Tan íntimamente relacionado esta éste con el de las grandes ciudades, que casi puede decirse que forman ambos un sólo problema. Si el conveniente alojamiento de la población constituye, en efecto, la razón de ser fundamental de las ciudades, es evidente que todo el sistema á que responde su presente estructura deberá tenerse por fracasado, ó cuando menos deficiente, si es cierto, como se dice, que, tras el fastuoso aparato de sus vías brillantes y sus barrios aristocráticos, la mayoría de las grandes ciudades son incapaces de hospedar decentemente á sus muchedumbres. (Montoliu, 19??, p. 53)

Analisada a exposição que, como visto acima, o autor presumivelmente tratou de apresentar no Ateneu, no ano de 1911, os capítulos "*El problema de la Habitación*" e "*Ensayos para la Solución del Problema de la Habitación*" são dedicados ao tema da habitação, tema que o autor, presumivelmente, apresentou ao Ateneu durante do ano de 1913, também como visto acima. É na cidade jardim que o autor encontra a solução para os problemas de superpopulação urbana e seu aparentado problema de habitação (Montoliu, 19??, p. 75).

Todo induce, pues, á creer que si las modernas ciudades han de continuar creciendo, como así parece, hasta alcanzar aquellas colosales cifras que se auguran, la forma de su crecimiento se diferenciará cada día más del que hasta ahora ha prevalecido, y cuales quiera que sean las circunstancias en que se verifique, ya no dará en lo sucesivo tan fácilmente el caso de esas monstruosas aglomeraciones urbanas "Siglo XIX", con razón unánimemente execradas por todos los pensadores modernos

...  
Observemos por un momento una vez más los mismos planos de extensión antedichos - con sus vastas superficies de parques separando grupos y

---

<sup>225</sup> "Un estudio mas detallado de los precedentes trabajos nos llevaría más allá de nuestro objetivo." (Montoliu, 19??, p 28)

<sup>226</sup> "Hace medio siglo que Berlín es una *ciudad grande*. Este gran concurso es el primer paso que acaba de dar para llegar á ser una *Gran Ciudad*." (Montoliu, 19??, p. 28)

grupos de edificación, sus plazas y foros públicos y privados cuidadosamente definidos, sus barrios separados para las diferentes funciones de la vida cívica sus colonizaciones suburbanas y redes de tranvías y ferrocarriles rápidos escrupulosamente trazados y combinados, para no hablar de sus atrevidos planes económicos en busca de la permanencia de tales ventajas, - y basta observar todo esto para comprender que no es más que ese nuevo pensamiento orgánico lo que en el fondo mas ó menos conscientemente palpita en tan osadas concepciones

...

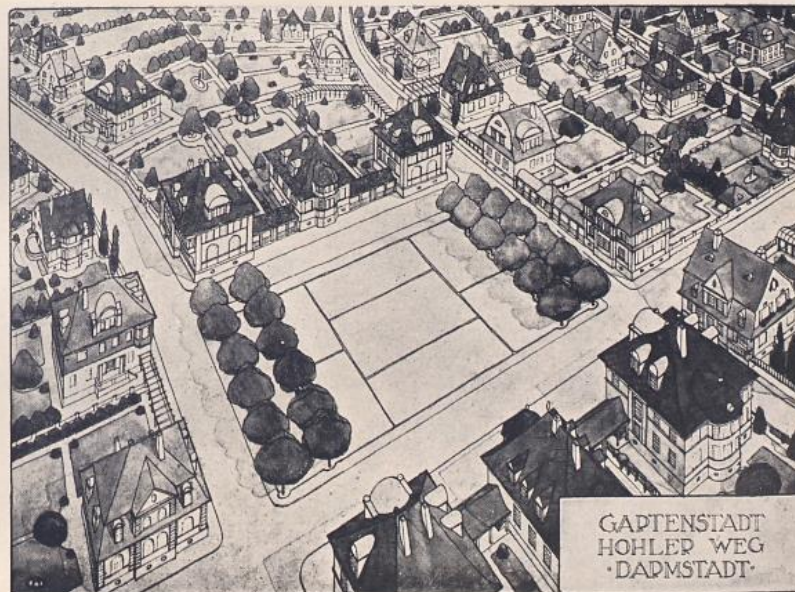
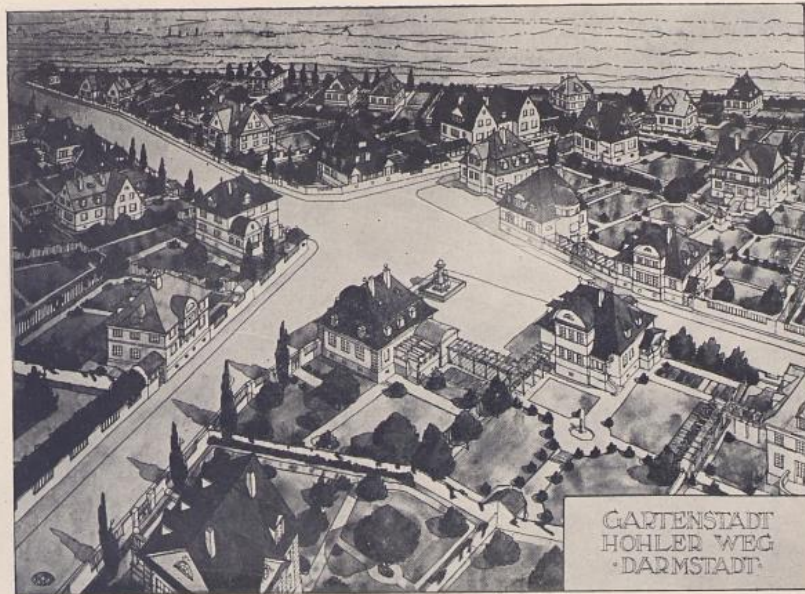
solo nos falta decir algo sobre su aplicación en nuestro país. Claro que, dadas nuestras especiales circunstancias, solo en términos muy vagos puede hablarse de este modo, pues, si por una parte nuestro escaso industrialismo y menor densidad de población (salvo pocas excepciones, como Madrid y Barcelona) hacen nuestros conflictos menos agudos, sus soluciones, por otra parte, hallanse á su vez y por análogas causas grandemente facilitadas.

Tenemos además, afortunadamente, en España algunas leyes, como la de Ensanche, la Reforma y Mejora de Poblaciones, la de Colonización Interior, actualmente en vías de reforma, y la novísima de Habitaciones Baratas, que, en general y salvo pequeños defectos de fácil enmienda, pueden tenerse por excelentes y en nada inferiores al término medio de la legislación correspondiente en el extranjero. (Montoliu, 19??, p. 101-106)

Uma vez que ele tem claro que o modelo urbano de metrópole do século XIX está esgotado, aponta que os planos apresentados para o concurso berlinense, unanimente recorrem a saídas topologicamente aparentadas às cidades jardim, e ao desadensamento urbano. Voltando-se às particularidades do caso espanhol, segundo a visão do autor, o poder político deixa de ser meio para conquistar maior identidade nacional/local - como era para arquitetos e intelectuais do *fi de segle* catalão -, e passa a ser instrumento para a modernização administrativa do Estado que permite a modernização das cidades.

Con eso queda dicho que tal vez lo más oportuno que de momento podría hacerse por el Estado sería fomentar por todos los medios posibles tales investigaciones y estudios, creando cátedras y seminarios por el estilo de los que hemos visto funcionar en otros países,...

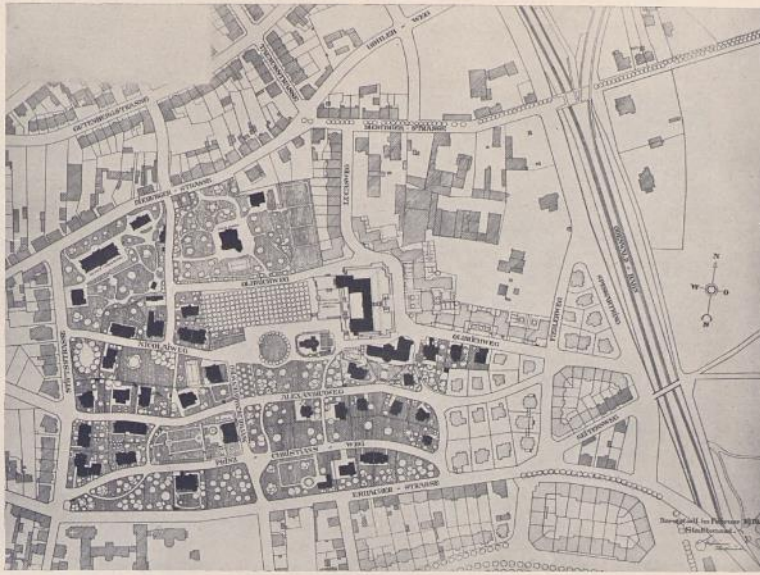
Esto en cuanto a la acción del Estado, pues en cuanto á las corporaciones locales, y aún á la iniciativa privada, la lista sería demasiado vasta si quisiéramos agotarla, según se puede comprobar no más que repasando los ejemplos expuestos en las páginas precedentes. Mas, desgraciadamente, tratándose de las corporaciones locales, que son las propiamente llamadas á tomar la delantera en este movimiento, poca cosa en concreto puede decirse, mientras sus facultades y recursos en este respeto se hallen pendientes de la reforma del Gobierno Local en el sentido unánimemente acordado de una mayor autonomía administrativa y financiera. (Montoliu, 19??, p. 108)



Ciudad-Jardin de Hohler Weg (Darmstadt)

De diario „Der Städtebau“. Editore Ernst Wasmuth A.-G., Berlin

Fig. 100 Imagens de Cidades Jardim no livro de Montoliu.  
Fonte: Montoliu, 19??



Suburbio-Jardin del barrio de Mathildenhöhe (Darmstadt)



Suburbio-Jardin del barrio de Herdweg (Darmstadt)

De diario „Der Städtebau“. Editore Ernst Wasmuth A.-G., Berlin

Fig. 101 Plantas de Cidades Jardim no livro de Montoliu.  
Fonte: Montoliu, 19??





Fig. 102 Planta de Cidade Jardim.  
 Fonte: Montoliu, 19??

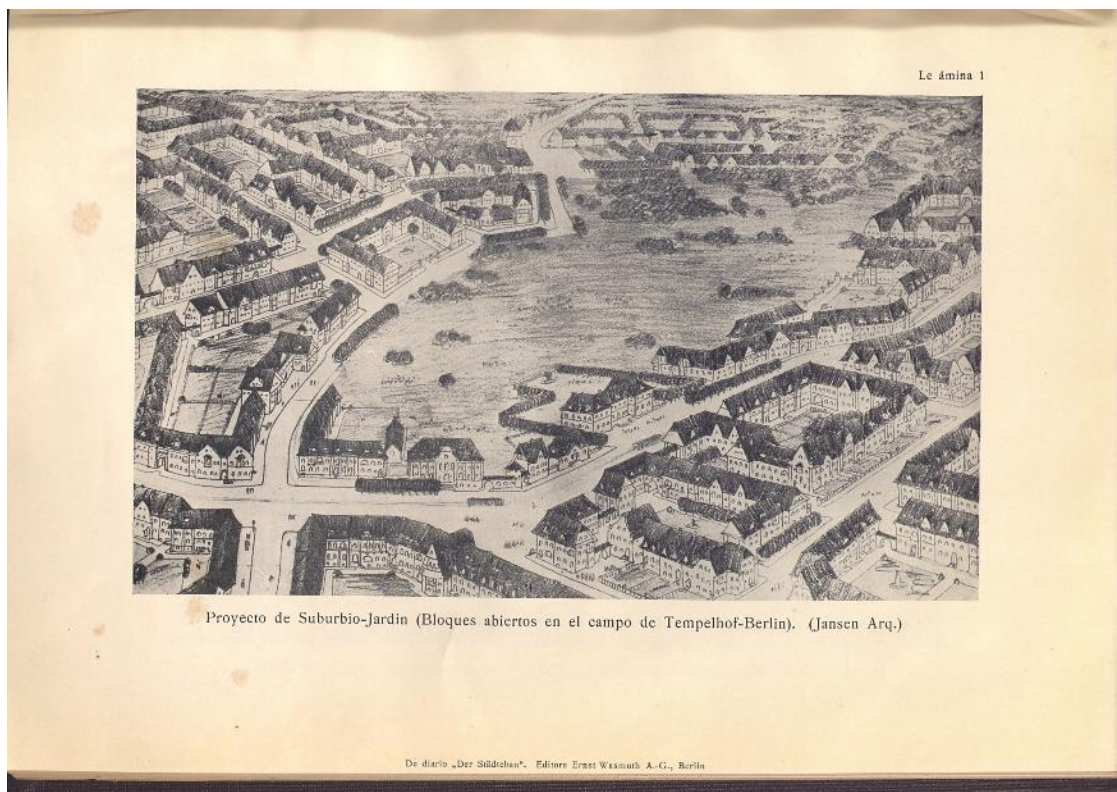


Fig. 103 Imagem de Cidade Jardim.  
 Fonte: Montoliu, 19??

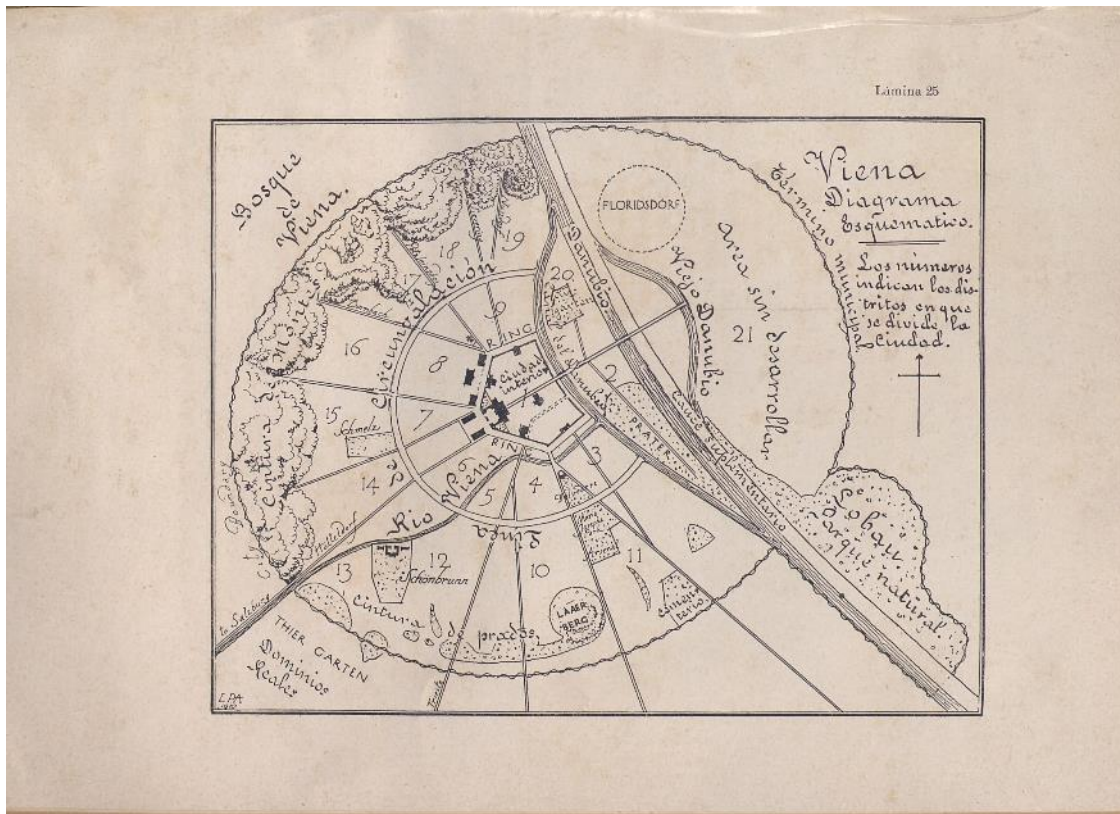


Fig. 104 Diagrama espacial de Cidade Jardim.  
Fonte: Montoliu, 19??

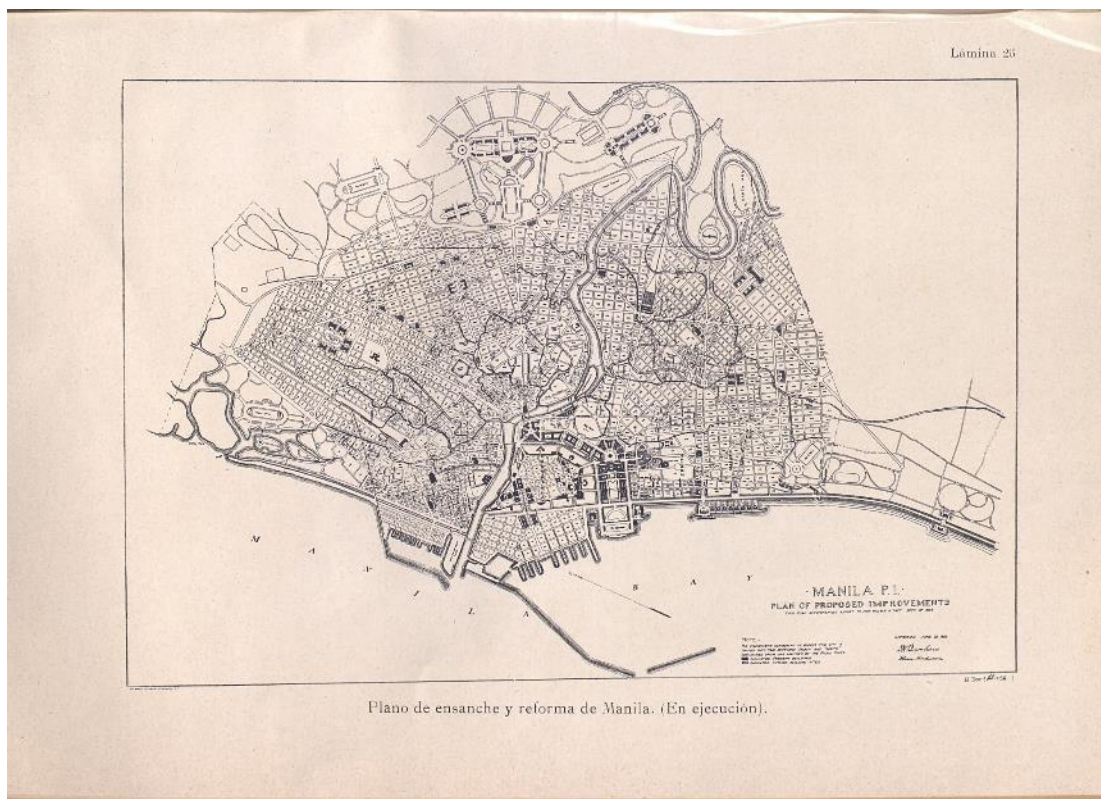
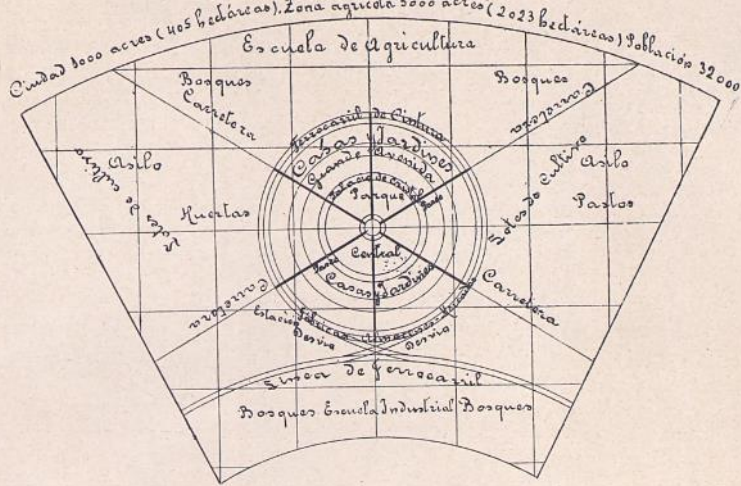


Fig. 105 Planta de Cidade Jardim.  
Fonte: Montoliu, 19??

### Ciudad-Jardín. Diagrama I



### Ciudad-Jardín Diagrama II.

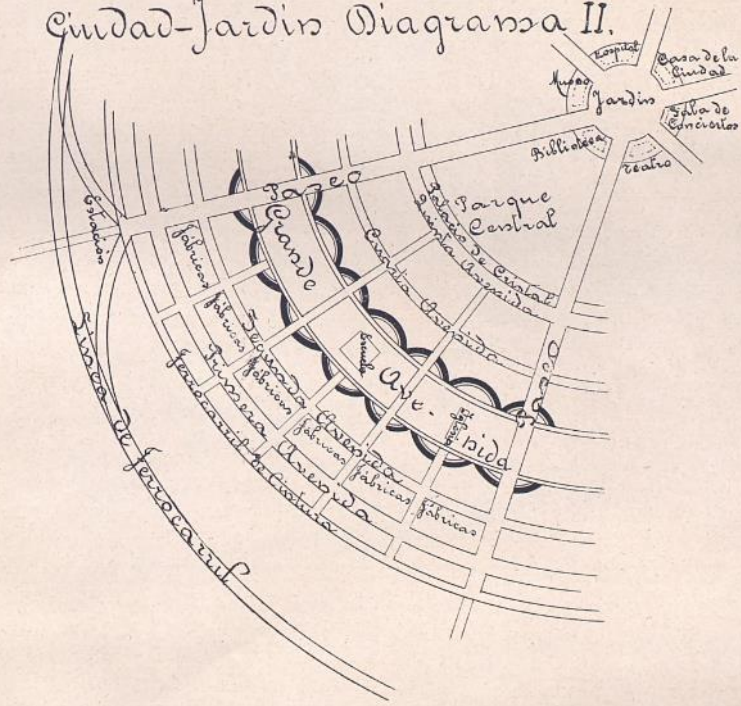


Fig. 106 Diagramas de Cidades Jardim ilustrados no livro de Montoliu.  
Fonte: Montoliu, 19??



Essen (Alemania). Colonias-Jardines para obreros de Holsterhausen y Margarete Krupp con puente de comunicación

Fig. 107 Planta de Cidade Jardim, no livro de Montoliu.  
Fonte: Montoliu, 19??

A Cidade Jardim se presta perfeitamente às aspirações do *Pairalisme* e da idealização da vida no campo, na *Masia catalã*, do *noucentisme*. De fato assim se apresenta o tema da cidade jardim na cidade de Barcelona, e até personagens intimamente ligados ao resgate catalanista como Eusebi Güell e Antoni Gaudí, por exemplo, participam dessa tendência, como mostra o caso do Parque Güell. Em 1981 foram encontrados os planos originais do Parque Güell, acompanhados de um memorial escrito por seu promotor, Eusebi Güell. Estavam datados em 26 de outubro de 1904, ano em que as obras de execução já estavam iniciadas. A postura e abordagem global de Gaudí durante o projeto e execução do parque, termina por representar um excelente exemplo de Obra de Arte Total.

Ainda assim, mesmo com essa componente finisecular, é muito provável que Eusebi Güell tivesse conhecimento dos estudos realizados sobre as cidades-jardim durante suas estadas na Inglaterra - a ortografia inglesa *Park Güell* do nome do parque nos muros corrobora essa tese. Este regresso à natureza como resposta à explosão

industrial e urbana foi uma tendência do último terço do século XIX. Neste período apareceram em toda a Europa novas iniciativas para tentar melhorar a qualidade de vida urbana, que normalmente resultavam no retorno à natureza e à incorporação romântica de valores de outro tempo, frequentemente inspirados na Idade Média. Essa forma de urbanismo, chamado culturalista por Françoise Choay (2008), que possui ligações com as críticas de Ruskin e Morris, encontrou considerável eco na Catalunha, em outras promoções urbanas adjacentes à Serra da Colserola - onde está o próprio Parque Güell.



Fig. 108 Plano do Park Güell.  
Fonte: Rafols, 1960



Figs. 109 e 110 Imagens do Park Güell.  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto



Fig. 111 Imagem do Park Güell  
Fonte: Diogo Cardoso Barretto

\*\*\*

Torna-se perceptível um certo movimento cíclico nas preocupações transparecidas nas discussões ateneísticas - e suas congêneres no mundo da arquitetura. Se num primeiro momento desse estudo, se percebe uma certa preocupação higienista e positivista (ver concurso da residência operária) e Barcelona estava desfrutando das possibilidades - também higienistas - do plano Cerdà; num segundo momento, com o modernismo, a escala das preocupações da arquitetônica diminui, da cidade e dos grandes edifícios até edificações de menor escala, de matiz burguesa e familiar, e inclusive a questão do ornamento aparece com muito mais destaque para, finalmente, outra vez as preocupações voltarem ao âmbito da cidade. É interessante notar que o livro de Cebria está escrito em castelhano, não em catalão - como ocorre com as intervenções ateneísticas do primeiro momento - e o uso da arquitetura e da linguagem arquitetônica como elemento de resgate da identidade nacional não aparece em nenhum momento como elemento de preocupação na obra. O autor não trata das questões discutidas na "*Catalunya*", se não que trata dessas questões na Espanha. Esse é um ciclo *noucentista* que encerra as questões abordadas pela *La Renaixença* e o *Modernisme*. As posições catalanistas perdem hegemonia, ao menos nas discussões arquitetônicas levadas a cabo dentro do ateneu, e voltam a um grau marginal semelhante ao que tinham nos anos anteriores aos 80 do século XIX. Essa hegemonia

só será recuperada mais tarde, e Lluís Domènech i Montaner chama a atenção para os perigos dessa atitude em seu texto posterior de alerta aos noucentistas.

Tratando-se de um livro de tal dimensão e tendo em conta a impossibilidade de acender a fonte primária das intervenções feitas no Ateneu, se optou a não analisar-se a fundo esse texto, se não que analisar as ideias e posições gerais apresentadas e tratá-las como índice do que o autor tratou no Ateneu, e portanto, contribuir para entender o quadro geral das discussões desenvolvidas no Ateneu. Cabe lembrar que essa linha é apoiada pela apresentação do projeto de Jaussely, que, seguindo certa influência de Camilo Sitte, propõe intervenções urbanas que monumentalizam o eixample de Cerdá, e a intervenção de Francesc Carreras Candi que em 1914 apresenta uma intervenção sobre a história da urbanização em Barcelona.

Como dito antes, esses são anos em que a questão urbana, e a solução de seus problemas práticos, recobram importância sobre a arquitetura de menor escala, o detalhe e o ornamento, e sua linguagem, como elementos de resgate de identidade nacional. Essa tendência se apresenta tanto na Catalunha, como mostra o exemplo do Ateneu, como no resto da Europa, onde preocupações sobre a "cidade cívica" e as cidades jardins sobrepõem as discussões de uma linguagem arquitetônica nacional levada a cabo pelo *Liberty*, a *Sezession*, o *Art-Nouveau*, etc. Camilo Sitte, Ebenezer Howard, Patrik Guedes substituem a Domènech, Otto Wagner, e outros teóricos da Arquitetura *fin-de-siècle* anteriormente citados na vanguarda das discussões teóricas da Arquitetura e cidade.

### 5.3.3 O alerta dos românticos

O último dos documentos que se pretende analisar nessa tese não se refere diretamente à arquitetura, contudo é de autoria de um arquiteto. Ironicamente de um que se opõe ao *Noucentisme*, Lluís Domènech i Montaner. Nesse texto - Conservação da personalidade da catalunha, de 1912 – ele lança um alerta romântico aos riscos da *Realpolitik* do *Noucentisme* e como essa pôde pôr fim a um efetivo projeto de resgate de identidade nacional catalã.

Seu discurso começa com um repasso das qualidades catalãs e como essas levaram a recuperar sua bonança industrial e social nos 200 anos posteriores ao cerco de 1714. A recuperação e modernização de Barcelona se devem, a seu ver, à obstinação, ao espírito empreendedor e à iniciativa, tanto individual como socialmente coletiva:

A dos segles de distància, en el si d'aquesta mateixa ciutat nostra, catalana encara, alhora mil·lenària i moderna, ressuscitada, refeta i decuplicada amb



esforç obstinat, rompent tota mena de traves, rica en país pobre per l'estricta i porfiada economia, forta altra vegada per l'esperit indomtable d'aquella nostra menestralia, encara avui viu i en plena activitat; tots els resultats admirables, obtinguts per l'acció privada i social en la conservació i engrandiment de Catalunya, són un vivent exemple i esperança certa de l'esdeveridoor. (Domènech, 1912, p. 224)

Domenèch alerta para o fato de que, desde seu ponto de vista, o objetivo último da administração central é fazer regredir a identidade -a personalidade - catalã, para com isso impor um caráter unitário e centralista ao território espanhol<sup>227</sup>. O arquiteto aponta para que tanto os procedimentos de decomposição quanto de substituição de elementos dessa personalidade sejam aplicados<sup>228</sup>. O que teme Domènech é que o processo de resgate de identidade através dos processos de tradições reinterpretadas descrito por Hobsbawm, que vem sendo levado a cabo desde a *Renaixença* seja abortado pela reimposição de uns valores contrários à cultura (*Kultur*) local, nesse caso não os valores civilizatórios (*Civilization*) cosmopolitas contra os quais resistiam os idealistas hegelianos, mas os castelhanos impostos pela Madri bubônica.

Els que entre nosaltres se prometien solucions autonòmiques graciosament concedides pels governs, i es facin garants de canvis favorables en la central opinió centenària, han de parar compte en produir en l'ànima catalana decepcions, cansament i la irritació malsana del que espera en va i del desengany de les esperances fallides, de les promeses no complertes ni complidores. Les altres regions de l'Estat reben sempre, segles seguits, amb afectada deferència, les nostres embaixades. No tenen un no: no l'han tingut mai. (Domènech, 1912, p. 229)

Seu discurso finaliza sinalizando para os erros de uma estratégia de solução de compromisso com o governo central e de abandono dos símbolos e tradições mais característicos da Catalunha em favor de uma civilização mais universalizada. Barcelona e sua cultura peculiar e característica não deveriam prescindir de seu papel de liderança intelectual da Catalunha em favor de valores importados<sup>229</sup>. Levando seu argumento exclusivamente ao que concerne à arquitetura, seria uma crítica à concepção urbana higienista e cosmopolita que se estava adotando em Barcelona, ao mesmo tempo em que um alerta contra a adoção de uma estética classicista italianizante que substitui os logros de reinterpretação do românico atingidos durante

---

<sup>227</sup> "A través de tots els projectes presentats per a l'organització local o regional, s'hi veu glatir constantment un pensament, una finalitat: l'extinció mediata, la mort a terme fixe, fatal, de la personalitat de Catalunya, fonent-la definitivament en la uniformitat de lleis, de costums i de caràcter d'un Estat unitari absolut." (Domènech, 1912, p. 232)

<sup>228</sup> "S'atenta a la subsistència de la personalitat de Catalunya per procediments de substitució i per altres de descomposició." (Domènech, 1912, p. 232)

<sup>229</sup> "És error que es pot pagar molt car tenir-hi la ciutat més populosa i la regió més rica de la nació en estat anorgànic, cos robust sens cap propi director al que obeeixi de bon grat. Per vivent que sembli aquest ser, estaria a disposició automàtica del primer sobrevingut." (Domènech, 1912, p. 236-237)

o *Modernisme*. De certa forma, contrapõe sua própria arquitetura com a de um Puig *Noucentista*, que abandona o resgate de elementos medievalistas em sua arquitetura para substituí-los por elementos classicistas - ver o projeto da Exposição de 1929. Sinalizando para o movimento seguinte, na evolução do catalanismo, Domènech termina apontando que se a alta burguesia abriu mão de portadora desses valores, devem ser a classe média ilustrada, os profissionais liberais e o setor mais educado da classe operária os que passem a defender o processo de fortalecimento da identidade catalã<sup>230</sup>.



Fig. 112 Montjuik na exposição de 1929.

Fonte: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Barcelona29-Palau.jpg>>

\*\*\*

Curiosamente - apesar de presente na mentalidade catalã *Noucentista* - os valores do *Pairalisme*, a família catalã católica firmemente ligada à terra por via da *Masia*, pouco aparecem nas discussões ateneísticas desse período. Talvez, indiretamente, de forma crítica no texto de Brossa, assim como, também de forma indireta, na defesa em não perder de vista os valores nacionais, no alerta de Domènech aos *Noucentistas*. Finalmente, a associação mais direta que se pode fazer, ainda que não completamente

---

<sup>230</sup> “El nucli resistent, el cos de la catalana personalitat, el forma inquebrantable, fins ara, la nostra classe mitjana, amb els seus homes de carrera, la nostra menestralia i la part més elevada, intel·ligent i instruïda de les nostres classes obreres.” (Domènech, 1912, p. 237)

precisa, é com a defesa de Montoliu das Cidades Jardim, e sua possível relação com a idealização da vida no campo do *Pairalisme Noucentista*. Na verdade, ao contrário, são valores de modernização os que aparecem, como alerta o texto de Domènech. Isso levanta duas hipóteses: uma, que o *Pairalisme* é uma ideia remanescente do catalanismo *fi de segle* e permaneceu presente quase que apenas na mentalidade burguesa tradicional; ou dois, as ideias apresentadas no Ateneu são vanguardistas frente aos valores dominantes na sociedade catalã contemporânea, mostrando um descompasso temporal entre as ideias pensadas dentro de seu ambiente intelectual e os hábitos e ideologias praticados pela burguesia.

O discurso de Brossa - uma figura de transição entre o *Modernisme* e *Noucentisme* - mostra a orientação que tomará o catalanismo *noucentista* frente ao *modernista*. O de uma busca de modernização do país e da sociedade, não mais uma busca pelo resgate de uma suposta identidade nacional ancestral. O ápice desse processo de modernização *noucentista* é representado pelas discussões de novo modelo de cidade de *Montoliu*. Mesmo dentro de processos majoritários, subexistem grupos minoritários, nesse caso representados por Domenèch e seu alerta ao perigo que representa às conquistas do catalanismo, a postura modernizadora de certos discursos *noucentistas*, dentro do ambiente Ateneístico.

De forma análoga ao descrito anteriormente, este já começa a ser um momento marginal desses anos áureos do uso da tradição com fins políticos (1870-1914). Dessa forma, outros elementos, como as novas formas de projetar cidade, vão surgindo e paulatinamente substituindo ao resgate da identidade como tema central de preocupação das discussões arquitetônico-artísticas no Ateneu. Cabe especular, contudo, como os fenômenos relativos à cidade jardim - apresentada no ambiente ateneístico por Cebrià de Montoliu – vistos, por exemplo, em Tibidabo ou no Park Güell, poderiam aproximar o *pairalisme* e o resgate da *masia* ao ambiente urbano. Consequentemente, configurando uma espécie de aproximação à ancestralidade catalã através da terra.

## 6. Considerações Finais

As relações entre uma série de arquitetos e personalidades ligadas à arte, ao *Ateneu Barcelonès/Catalán*, e ao projeto político catalão – como protagonistas ou antagonistas – foram investigadas e discutidas ao longo deste trabalho, apontando o importante papel desempenhado por cada um deles. Foram destacados, e sem ânimos de ser exaustivo na revisão de personagens analisados ao longo desta tese, os arquitetos Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch, Bonaventura Bassegoda Amigó, que ganham especial atenção tanto por sua atuação na instituição quanto por suas discussões que relacionam o românico à identidade catalã. Como personagem ligado ao mundo da arte, mas não arquiteto, cabe destacar, entre outros, Joaquim Fontanals del Castillo, historiador da arte que aborda dentro do ambiente ateneístico a relação entre a identidade e a qualidade estético-artística, remetendo em muitos aspectos ao texto de Domènech “*En Busca de Una Arquitectura Nacional*” e suas questões sobre a identidade na arquitetura.

As discussões relativas à arquitetura no *Ateneu Catalán/Barcelonès* da segunda metade do século XIX e primeiras duas décadas do século XX se dividem, grosso modo, em três momentos. Um primeiro momento, no qual se discute sobretudo uma arquitetura e arte mais racional, positivista e de cunho aplicado. Um segundo momento, em que a arquitetura relaciona-se mais diretamente com o projeto catalanista. E, finalmente, um terceiro momento, com o projeto catalanista já estabelecido e as discussões arquitetônicas girando em torno da modernização do país, e o papel da arte, da arquitetura e o urbanismo nesse processo. Evidentemente esses três momentos não eram estanques, e reminiscências e adiantamentos dos momentos anteriores e posteriores davam o tom de controvérsia dentro das discussões levadas a cabo na instituição. Um paralelo claro pode ser traçado com as sociedades catalãs da *Renaixença* - e seu resgate do catalanismo desde a cultura - , com a sociedade do auge do *Modernisme* e da *Lliga* - e seu catalanismo hegemônico - e, finalmente, a do *Noucentisme* - com seu catalanismo modernizador. Esses três momentos são reflexos das etapas que aponta Hobsbawm no nascimento dos nacionalismos e na "invenção de tradições". Desses momentos, o que mais interesse desperta é o do catalanismo, romântico e político do *Modernisme*, com seu resgate da história, do medieval (românico) e da língua (linguagem arquitetônica).

A leitura das discussões ateneísticas sugere que a arquitetura desse período segue uma via de mão dupla, por um lado bebendo do projeto catalanista para seus fins estéticos, e, por outro lado, se deixando apropriar como peça de propaganda e fortalecimento de identidade.

Ao lado da vertente reconhecidamente francófila dos arquitetos catalães da segunda metade do século XIX e princípio do século XX, uma vertente idealista germanófila pode ser identificada em seus discursos de restauração da identidade nacional. O problema da autonomia é uma constante na filosofia idealista do século XIX, que de fato parece ser parte integrante do espírito de época, incluído tanto a autonomia dos gêneros artísticos, como a autonomia da arte frente à sociedade e a própria autonomia cultural dos povos. O idealismo alemão, principalmente em suas vertentes hegelianas e baseadas na obra de Fichte, trata de como reintegrar a cultura autonomizada, frente à perda de identidade levada a cabo pelos processos civilizatórios, através da identidade totalizante, que ao mesmo tempo em que reintegra aspectos culturais, autonomizaria as culturas. Para Fichte ([1808]2002) é a linguagem esse elemento de identidade totalizante, enquanto que para Hegel ([1807]2013) é a história.

Essa tese se preocupou em analisar a arte/arquitetura total e não autônoma como forma de resgatar identidade local - que logo degenera a engessamento cultural, como aponta Hobsbawm (1984, 1990) - especificamente no ambiente catalão. Não necessariamente foi o caso em toda a arquitetura *fi de segle* catalã, mas o alerta de Hobsbawm vale para uma série de exemplos, e, de fato, corresponde ao argumento de Ernst Gombrich (1999), quando fala que os Pré-Rafaelitas encontraram uma via sem saída, como final de seus experimentos estéticos.

A arte e a arquitetura da transição do *fi de segle* catalão podem ser divididas em dois grupos. Um grupo que utiliza uma estética de vanguarda e as novas tecnologias simplesmente por razões visuais, para obter um efeito de modernidade - de forma muito semelhante ao que ocorre com o *art-nouveau* parisiense. E outro grupo, comprometido com o projeto social catalão, que responde bem às premissas, não só estéticas como éticas, da arte resultante da reação idealista *fin-de-siècle* em toda a Europa à esquematização, perda de significado e autonomia da arte burguesa liberal do final do século XVIII e princípios do século XIX.

Nesse outro grupo está a reação ética, não só estética, ao racionalismo do classicismo industrial. Ao fim e ao cabo, é nesse segundo grupo, empenhado em romper as fronteiras entre os gêneros artísticos e a arte - e conseqüentemente a arquitetura - e a sociedade, envolvendo-se em um projeto político de fortalecimento e resgate de uma identidade nacional, que recai o interesse dessa tese.

Neste caso há de se sublinhar a relação entre a nova estética de recuperação da identidade, defendida no *Ateneu Barcelonès*, e a necessidade política de afirmação das novas elites burguesas europeias - das quais a catalã fazia parte -, através da "invenção de tradições", como descrito por Hobsbawm (1984, 1990). Cabe esclarecer que ao longo desse trabalho, o conceito de *fi de segle* deriva do conceito de *fin-de-siècle* de Schorske (1980). Mais complexo que o puramente cronológico conceito de

uma certa decadência típica do final do século XIX, refere-se às mudanças sociais vividas na transição entre os séculos XIX e XX.

Justamente pelo fato de que um dos principais temas da agenda de preocupações dos arquitetos e artistas do *fin-de-siècle* influenciados pelo idealismo Hegeliano e pelo Wagnerianismo era o rompimento da fronteira entre gêneros artísticos, é que muitas vezes ao largo deste trabalho se dá tanta importância a questões relativas a discussões em outros âmbitos artísticos, que não apenas a arquitetura - sobretudo a pintura e escultura. De fato, para os protagonistas dessas discussões, a fronteira entre esses gêneros era desprezível. E quando não, era parte de seu projeto estético romper esses limites. As ideias Wagnerianas são ativamente discutidas em Barcelona através da *Associació Wagneriana*, atuante na primeira década do século XX, mas claramente chegam anteriormente, e provavelmente influenciando arquitetos como Lluís Domènech i Montaner i Josep Puig i Cadafalch.

Chama a atenção como um grupo de intelectuais e profissionais começa um projeto de resgate de identidade em meados do século XIX, com a *Renaixença*, fortalecem esse processo no *Modernisme* e institucionalizam-se no *Noucentisme* com tanto êxito, influenciando os rasgos de identidade da Catalunha até hoje. No Ateneu, é interessante ver como esse grupo vence a disputa interna até o ponto em que a princípios do século XX suas ideias são organicamente indissociáveis das ideias promovidas pelo Ateneu como instituição. Do ponto de vista da arquitetura, esse grupo de intelectuais resgata, inclusive no contexto da historiografia internacional, o românico, encontrando valor na arquitetura medieval autóctone, e mesclando seus elementos com a vanguarda do *art nouveau* europeu e as últimas tecnologias em termos construtivos para lograr uma arquitetura moderna autenticamente nacional.

Hobsbawm (1990) aponta como, entre 1870 e 1914, a oficialização de elementos aparentemente tradicionais foi se tornando habitual como elementos de controle de massas na nova política de instituições populares. Ele fala também em como isso se reflete na arquitetura e monumentos, através do resgate de elementos aparentemente tradicionais e autóctones para justificar um projeto nacional. Não deixa de ser o caso da arquitetura do *Modernisme* e seu resgate ao românico, num processo paralelo ao descrito por ele mesmo com a língua - ele cita o hebreu e o próprio catalão como exemplos.

Durante o núcleo dos anos de estudo a que se dedica esse trabalho, sobretudo entre a década de 80 do século XIX e a primeira década do século XX, uma arquitetura não autônoma, total e idealista, em termos popperianos, toma o lugar de uma arquitetura em que a linguagem construtiva e ornamental não estava necessariamente integrada na estrutura de significado do edifício. Naves industriais e gares cuja ornamentação - frequentemente neoclássica - escondia a lógica estrutural e estava desconectada,

tanto tectonicamente quanto geograficamente, foram substituídas por estruturas que exploravam plasticamente as possibilidades de novos materiais como o ferro e o concreto armado, ao mesmo tempo em que recorriam a citações a elementos arquitetônicos de origem local - na visão de teóricos da arquitetura da época -, como podem ser os elementos de inspiração românica utilizados pelos *modernistas* catalães.

Como mostram as discussões no interior do Ateneu, talvez um dos maiores logros da arquitetura catalã *fi de segle*, igualando-se ao *Modernisme* como estilo vanguardista, tenha existido no campo da historiografia, com o resgate de uma arquitetura autóctone esquecida pela história do momento - o românico -, e no campo da teoria, com a conceituação da importância de uma arquitetura ligada ao local. A sofisticação delicada da estética catalanista, que vem de uma tradição medievalista da *Renaixença*, passa por uma reinterpretação modernizante de elementos românicos do *Modernisme* e chega a uma delicadeza clássica e camponesa no *Noucentisme*, desaparece com o catalanismo de esquerdas que substitui a hegemonia da burguesa *Lliga Regionalista*. Substituída por símbolos de identidade catalã menos sutis e mais ostensivos.

O resgate historiográfico e arqueológico do românico, na arquitetura, serviu mais aos objetivos políticos de reforçar identidades locais – na sociedade e na arquitetura –, que propriamente como fonte de elementos ornamentais, tipológicos, espaciais ou construtivos para a arquitetura modernista e noucentista. É verdade que alguns elementos pontuais serviram para a arquitetura, mas, como dito, foram adotados pontualmente. E os resultados desse resgate do românico se refletem mais na teoria que na prática arquitetônica.

O uso da linguagem arquitetônica, tal como a língua, é um importante elemento de afirmação de catalanidade, numa deliberada decisão dos arquitetos intelectuais afins ao projeto político catalanista. De forma análoga ao que passou com o resgate da língua catalã levada a cabo no final do século XIX, a linguagem arquitetônica dita como autóctone - o românico, na visão *fi de segle* - é resgatada e reinterpretada no *modernisme* mais político.

O *fin-de-siècle* europeu relaciona-se com o *fi de segle* catalão através da crítica ética às relações de trabalho em Ruskin ([1868]1910) e Morris (1880), da crítica ao engessamento *beux-arts* de Viollet-le-Duc ([1858]1994), de Wagner ([1849]2007) e a *Obra de Arte Total* e o *leitmotif* como elemento para superar a autonomia e resgatar identidade, as variantes do *Art-nouveau* e seu fortalecimento de projetos políticos nacionais emergentes. Dentro do contexto *fin-de-siècle*, apesar do presumível conhecimento das ideias de Ruskin, Morris e os pré-rafaelitas, que possuíam os arquitetos catalães do *fi de segle*, as ideias discutidas no ambiente ateneístico pouco

têm da crítica ética ao trabalho e aos processos industriais desses. Sua posição é mais aparentada a de um Richard Wagner, de Botticher (1830) ou Hubsch (1828), e de uma crítica idealista centro europeia, que busca a recuperação de um caráter cultural da arquitetura local, sobre uma arquitetura cosmopolita e descaracterizada da modernidade industrial e do movimento *beux-arts*. Cabe aqui refletir sobre os paradoxos entre o idealismo e o liberalismo presentes na arquitetura e na sociedade do discutido momento. É o paradoxo do liberalismo autonômico versus o idealismo total. Popper ([1945]2010) descreve o processo pelo qual o idealismo nacionalista nasce como uma reação liberal a poderes invasores, e vai evoluindo como um fenômeno conservador e de reação que ao final perde seus traços de uma defesa liberal da autonomia de certa cultura frente a um poder central/invasor, para transformar-se em um elemento de contínua reafirmação conservadora de uns valores engessados. Até que ponto esta oposição entre a arquitetura praticada em Madrid e a praticada em Catalunya é concretizada é uma que deveria tratar-se estudando com mais profundidade a arquitetura madrilenha da época.

O *Noucentisme*, de forma análoga ao descrito anteriormente, já começa a ser um momento marginal desses anos áureos do uso da tradição com fins políticos (1870-1914). Dessa forma, outros elementos, como as novas formas de projetar cidade, vão surgindo e paulatinamente substituindo o resgate da identidade como tema central de preocupação das discussões arquitetônicas-artísticas no Ateneu. À medida que o projeto catalanista se vai institucionalizado com o *Noucentisme*, as obras de arquitetura *modernista* em Barcelona, salvo significativas exceções, vão ganhando cores de uma arquitetura *fin-de-siècle* afrancesada com preocupações cada vez mais estéticas, de rompimento de fronteira artística entre diferentes gêneros e de promoção da obra de arte total, que éticas, de rompimento da fronteira entre a arte e a sociedade e de promoção de um projeto político de fortalecimento de identidade.

O mesmo se passa com as discussões sobre a arquitetura desenvolvidas dentro do Ateneu, que cada vez menos tratam de como uma arquitetura que faz referência ao passado catalão pode servir à identidade local, e cada vez mais trata de como uma arte - ver discurso de Brossa (1906?) - e uma cidade, e sua arquitetura, moderna contribui para uma Catalunha que se destaca da Espanha por sua modernidade - ver intervenções sobre o *Plan Jaussely* e os alertas de Domènech (1912). Também as preocupações do pensamento arquitetônico do *Noucentisme* deixam a esfera do edifício para centrar-se cada vez mais no urbano, com intervenções no *Ateneu* como a do *Plan Jaussely* e as discussões higienistas sobre o plano de águas de Barcelona.

Cabe aqui lembrar as limitações do alcance dessa tese às discussões mantidas no Ateneu, dando uma pista do ambiente catalão, mas lembrando de que apenas o discutido no Ateneu é realmente analisado a fundo. Outro aspecto importante, relativo



ao *Noucentisme*, é o dos projetos museológicos para Barcelona. Basta lembrar dos projetos de Camilo Sitte e Otto Wagner no *Ringstrass* para ver que é uma constante *fin-de-siècle* a preocupação com complexos museológicos, que fortaleçam a cultura nacional dentro da burguesia. Em Barcelona, esse movimento é representado pelas preocupações museológicas de Puig. O idealismo germanófilo típico do modernismo *fi de segle* se transforma em uma clara francófila para os *noucentistas* de princípios do século XX. Idealismo esse que substitui - até na questão da língua - o racionalismo anterior, que permitiu o concurso da residência obreira e os concursos dos 70 de aplicação da arte à indústria.

Após a primeira guerra, temas econômicos-sociais derivados do pós-guerra e temas sociais relativos à luta de classes - com a revolução russa de 1917 - ganharam preponderância sobre a questão catalã. Lembrando também que a Semana Trágica já expõe a crise social em 1909. Além disso, a primeira guerra mundial põe fim a três grandes impérios nacionais, o Russo, o Austro-Húngaro e o Otomano - além, claro, de pôr em crise a Alemanha do Kaiser - reduzindo assim os nacionalismos à periferia das preocupações políticas do momento. Ou retirando-os da posição vanguardista - no caso dos Fascismos e Nazismo.

Concretamente, desde o ponto de vista da teoria da arquitetura catalã, e das discussões ateneísticas, o resgate da identidade, levado a cabo em diferentes contextos culturais durante o final do século XIX, é produto do idealismo. Ao mesmo tempo, o idealismo é produto do Espírito de Época. É uma via de mão dupla, onde a ideia influencia a matéria - a arquitetura e sua teoria. Mas também a matéria influencia a ideia, os questionamentos estéticos e teóricos da arquitetura e da arte contribuem à ideia de resgate de identidade nacional - por exemplo, no momento em que esse resgate é visto também como resposta à crise estética e autonômica da arquitetura de princípios do século XIX.

A crítica *fi de segle* e a relação do caráter arquitetônico com uma linguagem arquitetônica que deveria ser autóctone, frente à linguagem arquitetônica da modernidade eclética e racionalista, universal e pobre de significado, guarda semelhanças com a crítica pós-moderna a arquitetura assemântica do movimento moderno. Nesse contexto, o resgate e fortalecimento das identidades levados a cabo no século XIX, desemboca, no mundo das artes - e, portanto, da arquitetura - em duas saídas: uma é o engessamento de cultura através da reinvenção e reinterpretação de formas culturais - tradições e linguagens artístico-arquitetônicas - , que devem permanecer imutáveis, no modelo descrito por Hobsbawm como o adotado pela Europa Central, o sionismo ou a Catalunha da *Lliga*, por exemplo; outra é a fundação de novos símbolos e tradições revolucionárias, como as descrita por Hobsbawm na França republicana.

No caso catalão, fenômeno semelhante pode ser intuído quando o engessado resgate de elementos medievais *modernistas* dá lugar à modernização europeizante do *Noucentisme*. Mesmo dentro do período *fi de segle* modernista, há um confronto entre a experimentação e o resgate de tradições - e formas arquitetônicas. Há de se levar em conta a limitação de que as discussões arquitetônicas dentro do ambiente do *Ateneu* não representam a totalidade da arquitetura catalã. Se não que melhor um setor, muito centrado no resgate da identidade catalã - sobretudo depois dos anos 80 do século XIX. Problemas como o de novas geometrias gaudinianas ou de arquitetura e liturgia, por exemplo, ou ainda uma arquitetura mais comercial, de consumo por parte de burguesia, não aparecem nas discussões ateneísticas. As ideias discutidas no *Ateneu* representavam em certo aspecto a vanguarda das discussões arquitetônicas, portanto ocorriam efeitos como o de que enquanto se discutia a modernização urbana de Barcelona nas primeiras décadas do século XX, o *Modernisme* como estilo arquitetônico se estendia, muitas vezes desnaturado, entre camadas médias da burguesia e o *Pairalisme* era um valor estendido.

Cabe lembrar que as intervenções do *Ateneu* são voltadas principalmente à sociedade, não só a arquitetos, reforçando o não isolamento da visão da arquitetura para seus autores, e mostrando a tendência não autônoma da prática e teoria arquitetônica *fin-de-siècle*. Ao contrário da hipótese inicial de que as discussões arquitetônicas levadas a cabo no *Ateneu* entre a década de 60 do século XIX e 1914 eram quase que exclusivamente dedicadas a encontrar uma suposta linguagem arquitetônica nacional catalã, se verifica que, de fato, o quadro das discussões arquitetônicas da instituição era muito mais complexo. Ainda que por um período, sobretudo entre 1880 e 1905 ou 1906, essa busca por uma identidade nacional na arquitetura tenha sido hegemônica - e esse fenômeno é o mais profundamente estudado nessa tese - outras preocupações arquitetônicas se entreviam nas discussões levadas a cabo. Anteriormente ao período hegemônico da teoria arquitetônica catalanista, umas preocupações mais práticas e higienistas, com traços positivistas, se faziam notar. E, posteriormente, é um projeto *noucentista* de cidade moderna - quase que dando por fato pacificado que a arquitetura nacional já se havia estabelecido - que domina as discussões ateneísticas.

Por suposto que há exemplos de *Modernisme* apolítico, semelhante ao caso do *Art-Nouveau* Francês, cujas preocupações são mais autônomas, puramente estéticas. Sobretudo quando se analisam casos mais tardios do *Modernisme*, ou exemplos de arquitetura vernácula inspirados pelo *Modernisme*, como certas casas de *pueblos* periféricos. Contudo, o principal elemento de análise dessa tese foi o *Modernisme* relacionado mais ao núcleo intelectual/teorizador do movimento, formado

por arquitetos como Domènech e Puig, e não a arquitetura mais comercial, que se estendeu posteriormente pela Catalunha.

Devido ao caráter inerentemente finito de tempo que envolve a confecção de uma tese doutoral, algumas limitações podem ser detectadas nesse trabalho. A principal delas é a falta de alguns documentos originais, suprida com fontes secundárias. Em alguns casos, esses documentos simplesmente não existem, seja por não terem sido produzidos durante os eventos estudados, seja por sua posterior destruição. Em outros, os prazos delimitados de entrega do trabalho impediram o seguimento do seu rastro. Concretamente, o caso do texto de Domènech i Montaner sobre o Românico é ilustrativo, apesar de sabidamente não haverem registros escritos primários de sua intervenção no Ateneu Barcelonês, é conhecida a realização de uma intervenção similar no Ateneu Madrileno, em haver permitido o cronograma, esse caminho poderia haver resultado em relevante matéria de estudo.

Talvez essa seja potencialmente a principal via de desenvolvimento posterior desse trabalho. Além desse caminho em aberto para seguir desenvolvendo esse estudo, essa tese apresenta entre seus possíveis desenvolvimentos futuros:

A análise aprofundada de edifícios dos arquitetos catalanistas aqui apresentados, verificando a coincidência de suas ideias teóricas com o levado a cabo na sua obra construída, objetivando aprofundar as conclusões sobre as relações entre a teoria da arquitetura catalã e sua prática na segunda metade do século XIX e princípio do XX.

A análise aprofundada das discussões de uma arquitetura nacional em outros contextos da Europa *Fin-de-Siècle*, desenvolvendo em diferentes temas o objeto teórico desse estudo.

## Bibliografia

### 1. Bibliografia crítica

#### 1.1. Geral

AGREST, Diana; GANDELSONAS, Mario. *Semiótica e Arquitetura*. In: NESBITT, Kate, org. *Uma nova agenda para a Arquitetura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

AZARA, Pedro. *Castillos en el Aire: Mito y Arquitectura en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Art in Paris: 1845-1862*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernism: 1890-1930*. New York: Harmondsworth New York Penguin, 1976.

BROADBENT, Goffery. Um guia para a Teoria dos Signos em Arquitetura. In: NESBITT, Kate, org. *Uma nova agenda para a Arquitetura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

CHOAY, Françoise. *Alegoria del Patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

COLLINS, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. Kingston: McGill-Queen's Press, 1998.

COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. Três Tipos de Historicismo. In: NESBITT, Kate, org. *Uma nova agenda para a Arquitetura*. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970

DAVAY, Peter. *Arts and Crafts Architecture*. London: Phaidon, 1992.

Domènech i Girbau, Lluís(ed.). *Domènech i Montaner: Any 2000*. Barcelona: COAC, 2000

\_\_\_\_\_. *Lluís Domènech I Montaner I el Director d'orquestra*. Barcelons: Fundació Caixa de Barcelona, 1990.

DURAND, Gilbert. *La Imaginación Simbólica*. Buenos Aires: Amorrurtu, 2007.

Enciclopèdia. *Historia de la Cultura Catalana*. 1890 - 1906 - Volume VI

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, LTC, 1999.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010

- HIRST, Paul. *Space and Power. Politics, War and Architecture*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A invenção da Tradições*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1984.
- HAUTECOUER, Louis. *História Geral da Arte*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- KARNES, Kevin C. Wagner, Klimt, and the metaphysics of creativity in fin-de-siècle vienna. In: *Journal of the American Musicological Society* 62 (3) (Fall): p. 647-697. 2009
- KAUFMANN, Emil. *Architecture in The Age of The Reason: Baroque and Postbaroque in England, Italy, and France*. Cambridge: Harvard University Press, 1955.
- KRUFT, Hanno-Walter. *Historia de la Teoría de la Arquitectura*. Madrid: Alianza, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La identidad*. Barcelona: Petrel, 1981.
- LOYER, François. *L'Art Nouveau en Catalogne*. Paris: Ever Green, 1997.
- MALLGRAVE, Harry Fancis. *Architectural Theory Volume I: An Anthology from Vitruvius to 1870*. Oxford: Blackwell, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Architectural Theory Volume II: An Anthology from 1871 to 2005*. Oxford: Blackwell, 2006.
- MARTÍ, J. *El folklorismo, uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1997.
- MASIERO, Roberto. *Estética de la Arquitectura*. Madrid: A. Machado, 2003.
- MICALLEFF, Mark Antony. *The Politics of Art*. Valeta: Progress Press, 2003.
- MONTANER, Josep Maria; MUSHI, Zaida. *Arquitectura y Política: Ensaio para mundos alternativos*. Barcelona: GG, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La Deshumanización del Arte*. Madrid: Castilla, 2009.
- PALLASMA, Junhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. New Jersey: Wiley, 2012.
- PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PÉREZ-GOMÉZ, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Boston: MIT, 1996.
- POPPER, Karl R. *La sociedad Abierta y Sus Enemigos*. Barcelona: Paidós, 2010[1945].
- REIXACH I PUIG, Ramon. *Els Orígens de la Tradició Política Liberal Catòlica a Catalunya: Mataró, S XVIII i XIX*. Mataró: Caixa d'Estavis Laietana, 2008.
- REVILLA, Federico. *Motivaciones del modernismo en cataluña = the motivations of the catalan modernism*. *Goya*(283-284): p. 267-278. 2001.

RICHARDS, J. M.; PEVSNER, N. *The Anti-rationalists*, Londres: Architectural Press, 1973.

ROTOLO, Helen. *Buenaventura Basseguda I Amigó e l'ambient cultural ed architectonic di Barcelona "modernista"*. Napoli: Universidade de Napoli, 1995.

ROSSI, Paolo. *Paragonio degli Ingegni Moderni e Postmoderni*. Bologna: Il Mulino, 1989.

SCHORSKE, Carl E. *Fin-de-Siecle Vienna*. New York: Vintage Books, 1980.

\_\_\_\_\_. *Pensar con la Historia*. Madrid: Taurus, 2001.

SILVA, S. *Imaginaris urbanos*, Bogota: Tercer Mundo, 1992.

SUDJIC, Deyan. *La Arquitectura del Poder: Como los Ricos y Poderosos dan Fuerza a Nuestro Mundo*. Barcelona: Ariel, 2007.

TAFURI, Manfredo. Para una crítica de la ideología arquitectónica, In: *De la Vanguardia a la metrópoli*, Barcelona: editorial Gustavo Gili, 1972.

THÖNER, Wolfgang. *Bauhaus: a Conceptual Model*. Berlín: Bahauss-Archiv, 2009

ZEVI, Bruno. *Saber Ver la Arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.

## 1.2. Monograficas

AA.VV. *Exposició Commemorativa del Centenari de L'Escola D'Arquitectura de Barcelona. 1875-76/1975-76*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1977.

\_\_\_\_\_. *Teoria de la Arquitectura: Del Renascimento a la Actualidad*. Köln: Taschen, 2003.

ACEREDA, Alberto. Barcelona during the fin-de-siecle. towards a redefinition of catalan modernism. In: *Crítica Hispanica* 28 (2): p. 125-146. 2006.

ALBARRÁN, Eduardo Rojo. *El Parque Güell*. Sant Cugat del Vallés: Amelia Romero, 1997.

AMADES, Joan. El folklore a Catalunya In: *Miscellanea Barcinonensia*, num. 37, p. 129-182. 1974

AVIÑO, Xosé. *El fet musical a la Barcelona Modernista (1888-1910)*. Barcelona: 1983.

\_\_\_\_\_. *El món musical de la Barcelona de principis de segle, segons la revista "Joventut"*, Barcelona: 1978.

\_\_\_\_\_. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol: IV, 1999.

\_\_\_\_\_. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.

BALCELLS, Albert. *Cataluña Contemporánea I-II*. Estudios de Historia contemporánea[3a ed.]. Madrid: Siglo XXI, 1984.

\_\_\_\_\_. *Els Estudis Universitaris Catalans (1903-1985): Per a una Universitat Catalana*. Monografies de la Secció Històrico-Arqueològica, 12. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2011.

BALCELLS, Albert; PUJOL, Enric. *Història de L'institut d'Estudis Catalans, 1907-1942*. Catarroka: Afers, 2002.

BALCELLS, Albert(ed.). (2001) *Puig i Cadafalch i la Catalunya Contemporànea*. Jornades Científiques, 13. Barcelona: Secció Històrico-Arqueològica, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

BANCELLS, Consul. *Sant Pau, hospital modernista*. Barcelona : Edicions Nou Art Thor, 1988.

BAREY, André. V. catalana, *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenomen modernista*. Barcelona: La Gaya Ciència, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 1980. Trad. de Joaquim Martí.

BARRAL I ALTET, Xavier. Algunes tesis de Puig i Cadafalch sobre la història de l'art català. in: BALCELLS, Albert(ed.): (2001) *Puig i Cadafalch i la Catalunya Contemporànea*. Jornades Científiques, 13. Barcelona: Secció Històrico-Arqueològica, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

BARRERA, A., *La dialéctica de la identitat en Cataluña*, CIS, Madrid, 1985.

BASSEGODA I NONELL, Joan. *Antonio Gaudí, Vida y Arquitectura*. Barcelona: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.

\_\_\_\_\_. *Domènech i Montaner*, Edicions Nou Art Thor, Barcelona 1980.

\_\_\_\_\_. *El Gran Gaudí*. Sabadell: Ausa, 1989.

\_\_\_\_\_. El Monumento a Colon, y su autor. In: *La Vanguardia*. Barcelona: 15 de outubro de 1972.

\_\_\_\_\_. *La Arquitectura de Gaudí*. Documentos de Arte. Madrid: Cupsa, 1982.

\_\_\_\_\_. *Gaudí, Arquitectura del Futuro*. Barcelona: Salvat, 1984.

\_\_\_\_\_. *Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Nou Art Thor, 1988.

BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Madrid: Taurus, 1963.

BERGÓS, Joan. *Gaudí: El hombre y la Obra*. Barcelona: Lunwerg, 1999.

\_\_\_\_\_. *Gaudí, El Hombre y La Obra*. Barcelona: Universidad Pulitecnica de Barcelona, 1974.

BOHIGAS, Oriol. *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista*. Barcelona: Lumen, 1983.

\_\_\_\_\_. *Arquitectura Modernista – Gaudí y el Movimiento Catalano*. Torino: Einaudi, 1969.

BORRÀS, Maria Lluïsa. *Domènech i Montaner: Arquitecto del Modernismo*. Barcelona: Polígrafa, 1971.

CACHO VIU, Vicente. *El nacionalismo catalán como factor de modernización*. Biblioteca general, 21. Barcelona: Quaderns Crema, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998.

CALVERA, Anna: The influence of English Design Reform in Catalonia: An Attempt at Comparative History In: *Jornal of Design History*, núm 2 vol. 15, p. 83-100, 2002.

CAPDEVILA, Maria. *Índexs de la revista L'Avenç*. *María Capdevila*

CASANOVAS, Roseud. *El Castell dels 3 dragons*. Tesis. 2000

CASASSAS YMBERT, Jordi. *Entre Escila i Caribdis: El catalanisme i la catalunya conservadora de la segona meitat del segle XIX*. Els Orígens, 28. Barcelona: Ka Magrana, 1990

\_\_\_\_\_. *Intel.lectuals, professionals i polítics a la Catalunya Contemporània(1850-1920)*: Estudis sobre les bases culturals i estratègiques del catalanisme. Sant Cugat del Vallès: Els llibres de la frontera, 1989.

\_\_\_\_\_. *La fàbrica de les idees: Política i Cultura a la Catalunya del segle XX*. Recerca i pensament, 50. Catarroja: Afers, 2009.

\_\_\_\_\_. *L'ateneu Barcelonès: Dels seus orígens als nostres dies*. Barcelona: La Magrana-Institut Municipal d'Història, 1986.

\_\_\_\_\_. Política i cultura del catalanisme. L'acció de Puig i Cadafalch entre 1907 i 1917. in: BALCELLS, Albert(ed.): (2001) *Puig i Cadafalch i la Catalunya Contemporània*. Jornades Científiques, 13. Barcelona: Secció Històrico-Arqueològica, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

\_\_\_\_\_. *El temps de la nació: Estudis sobre el problema polític de les identitats*. La Mirada, 68. Barcelona: Proa, Fundació Ramon Trias Fargas, 2005.

CASASSAS YMBERT, Jordi(dir). *L'Ateneu i Barcelona: 1 segle i 1/2 d'acció cultural*. Barcelona: RBA-La Magrana, 2006.

CASASSAS YMBERT, Jordi(coord.). *Els intel.lectuals i el poder a Catalunya: Materials per a un assaig d'història cultural del món català contemporani(1808-1975)*. Barcelona: Pòrtic, 1999.

CASELLAS, Raimon: *Etapas estètiques*. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1916.

CASTELLANOS, Jordi. La Complexitat d'un Moviment. In: *Nexus*. Barcelona, 11, p. 10-17, Desembre 1993.



\_\_\_\_\_. Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme In: *Els Marges*: revista de llengua i literatura, núm. 14, p. 31-49, 1978.

\_\_\_\_\_. *Raimon Casellas i el Modernisme*. Barcelona: Curial/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983.

CASTELLANOS, Jordi(a cura de): *Josep Pijoan: Política i cultura*. Biblioteca dels Clàssics del Nacionalisme Català, 25. Barcelona: La Magrana, Diputació de Barcelona, 1990.

CASTELLANOS, Jordi; PUIG I OLIVER, Lluís M. La Renaixença, el Modernisme i el Noucentisme. In: AA.DD. *La Gran Enciclopedia Vasca(?)*. Bilbao(?): 1981

CARRION, Mercedes. *Historia del Ateneu Barcelonés(1872-1936)*, Université de Paris IV, sous la direction de Monsieur Aubtun. 1972.

CARO BOROJA, J. *El mito del carácter nacional*, Seminarios y Ediciones, Madrid. 1970.

CAROD-ROVIRA, J. -LI. Els Països Catalans com a univers simbòlic, In: AA. DD., *El nacionalisme català a la fi del segle XX*. II Jornades, La Magrana/Ed. 62, Barcelona, p. 181-95, 1989.

CASANELLES, Collins; et al. *Antoni Gaudí – Estudios Críticos*. Barcelona: Serbal, 1991.

CATURLA, Maria Luisa. *Arte de Épocas Inciertas*. Madrid: Revista de Occidente, 1944.

Centre Excursionista de Catalunya. In: *L'Enciclopèdia.cat*. Barcelona: Grup Enciclopèdia Catalana.

CENTELLAS, Ricardo: Jose Jordan de Urries y Azara y la recepción de la estética alemana en España. In: *Turia*: revista cultura, núm. 8, p. 79-88, 1987.

CHAPAPRIA, Julian Esteban. *La Transición Profesional em La Arquitectura del Siglo XVIII em Valencia*. València: ETSAV, 1983.

CIRICI PELLICER, Alexandre: *El arte modernista catalán*, Editorial Aymà, Barcelona, 1951.

\_\_\_\_\_. *L'arquitectura catalana*. Biblioteca Raixa, núm. 7, Palma de Mallorca, 1955.

CIRLOT, J. E. *Introducción a la Arquitectura de Gaudí*. Barcelona: R. M. 1966.

COCHIARA, Giuseppe. *Storia del folklore in Europa*. Torino: Boringhieri, 1977.

COLL I AMARGÓS, Joaquim. Puig i Cadafalch: de la militància associativa a l'execució de la política regionalista(1887-1907). In: BALCELLS, Albert(ed.): (2001) *Puig i Cadafalch i la Catalunya Contemporànea*. Jornades Científiques, 13. Barcelona: Secció Històrico-Arqueològica, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

CRIPPA, M. A. *Antoni Gaudí, Idee per l'Architettura – Scritti e Pensamenti Racolti Dagli Allievi*. Milão: Jacabook, 1955.

CUCÓ, J. i PUJADAS, J.J.(edits.). *Identidades colectivas*. Etnicidad y sociabilidad en la Península Ibérica, Valencia: Generalitat Valenciana, 1990.

CUITO, Aurora. *Antoni Gaudí: Obra Completa*. Köln: Evergreen, 2009.

DELGADO, Manuel. *Diversitat i Integració: Lògica i Dinàmica de les identitats a Catalunya*. Biblioteca Universal, 107. Barcelona: Empures, 1998.

\_\_\_\_\_. *La festa Catalana, avui*. Barcelona: Barcanova, 1992.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio: *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1889.

FIGUERES, Josep M. *El "Diari Català" Plataforma d'exposició ideològica i d'activisme del Catalanisme Polític: 1879-1881*. Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, 2005

FIGUERES, Josep M. Literatura Catalana al "Diari Català"(1879-1881). In: *Actes del VII Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura*, Col. Clio 7, p. 73-98 Barcelona: L'avenç, 1986.

FLORES, Carlos. *Gaudí, Jujol y el Modernismo Catalán*. Madrid: Aguilar, 1982.

FOLCH I TORRES, Joaquim. Los estudios de historia del arte en Cataluña: origen romántico de la historiografía del arte catalán. In: *Destino*. Vol. XXIII n. 1158, p. 19-21, 17 de octubre de 1959.

FONTBONA, Francesc(Coord.): *El Cercle del Liceu. Història, Art, Cultura*. Barcelona: Edicions Catalanes. 1991.

FONTBONA, Francesc(dir.). *El modernisme, II: a l'entorn de l'arquitectura*. Barceña: L'isard, 2002.

FONTBONA, Francesc. Els artistes del cercle de Sant Lluc. In: *1893-993 Cercle Artistic de Sant Lluc cent anys*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1993.

\_\_\_\_\_. *La crisi del modernisme artistic*. Biblioteca de cultura catalana, 17. Barcelona: Curial, 1975

Fontbona, Francesc; MIRALLES, Francesc. *Historia de l'art català. Volum VII. Del modernisme al noucentisme, 1888-1917*. Barcelona: Edicions 62, 1985.

FRIGOLÉ, M. Inversió simbòlica i identitat ètnica: una aproximació al cas de Catalunya. In: *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, num. 1, p. 4-27, 1980.

GAMBA, Roberto. I teatri di wagner [exhibition review]. In: *Industria Delle Costruzioni* 29 (287), p. 72-73. 1995.

GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973

- GELLNER, E. *Cultura, identitat y política*. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales, Barcelona: Gedisa, 1989.
- GRAU MATEU, Josep. *La Lliga Regionalista y la Lengua Catalana (1903-1923)*. Barcelona: UPF.
- GRAUS, Ramon. *Modernització Tècnica i Arquitectura a Catalunya, 1903-1929*. Barcelona: Tesi doctoral inèdita, dirigida per Pere Hereu i Jaume Rosell, i Llegida a la Universitat Politècnica de Catalunya, 2012
- GRAUS, Ramon; LÓPEZ GUALLAR, Marina. La teoria històrica de l'arquitectura en Puig i Cadafalch. In: *Artilugi*, núm. 12, p. 1-4, 1981.
- GRAUS, Ramon; ROSELL, Jaume. L'Escola d'Arquitectura a la Universitat de Barcelona (alguns aspectes de context). In: FULLOLA, Josep Maria; GRACIA, Fransisco; CASASSAS, Jordi(coord.): *La Universitat de Barcelona: libertas Perfundet omnia luce: història dels ensenyaments: 1450-2010*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 24-33, 2010.
- GUÀRDIA I VIDAL, Francesc: Lluís Domènech i Montaner, In: *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1924.
- GUERRERO, Angel Conde. *Análisis de la Decoración Cerámica del Parque Güell*. Barcelona: Facultad de Bellas Artes, 1986.
- GUITART Y TRULLS, Benito: Luis Domènech i Montaner In: *Arquitectura*, Any VI, núm. 57, Madrid, gener 1924.
- GUELL, Xavier. *Antoni Gaudí*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- GRAU I FERNÁNDEZ, Ramon. El positivisme Historiogràfic de Puig i Cadafalch i l'arquitectura catalana. In: BALCELLS, Albert(ed.): (2001) *Puig i Cadafalch i la Catalunya Contemporànea*. Jornades Científiques, 13. Barcelona: Secció Històrico-Arqueològica, Institut d'Estudis Catalans, 2003.
- HEREU PAYET, Pere. *Vers una Arquitectura Nacional*. Barcelona: UPC, 1986.
- IGLÉSIES, Josep. Història de l'excursionisme In: *Enciclopèdia de l'excursionisme*, B., Rafael Dalmau editor, vol. I, p. 17-714, 1964.
- INFIESTA MONTERDE, María. *El wagnerisme a catalunya*. Barcelona: Infiesta, 2001.
- IPARRAGUIRRE, Xavier(org.). *Gaudí, Ciutadà i Polític*. Barcelona: Llibres de L'Índex, 2011.
- JARDÍ I MIQUEL, Enric. Articles varis apareguts a *Art Públic*, núms. VII i VIII, Brussel.les, desembre 1909.
- \_\_\_\_\_. L'ala dreta del modernisme i quelcom més. In: BRACONS, Josep(comis). *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-1993: Cent Anys*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1993.

- JASKOT, Paul. Modernism after wagner [by] juliet koss [book review]. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 70 (2), p. 258-260. 2011.
- JURETSCHKE, Hans, *Alemania en la obra de Milá y Fontanals*, BRABLB, p.5-65, 1973-74.
- KENT, Conrad; PRINDLE, Dennes. *Hacia La Arquitectura de um Paraíso: Park Güell*. Madrid: Hermann Blume, 1992.
- KLETKE, Daniel. Richard Wagner's creative processes: Parsifal. In: *Arthuriana* 11 (1, Wagner and the Arthurian Legend) (Spring), p. 83-92. 2001.
- LAHUERTA, Juan. José. *Antoni Gaudí, 1852 - 1926: Architettura, Ideologia e Política*. Milano: Electa, 1992
- \_\_\_\_\_. *Gaudí i el seu Temps*. Barcelona: Barcanova, 1990.
- \_\_\_\_\_. Quatre Notes. In: *Nexus*. Barcelona, 11, p. 18-27, Desembre 1993.
- LLOBERA, Josep Ramon. *El dios de la modernidad: El desarrollo del nacionalismo en Europa Occidental*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Foundations of National Identity: From Catalonia to Europe (2004)* [v. catalana. *De Catalunya a Europa: Fonaments de la identitat nacional*. Barcelona: Empúries, Anagrama, 2003. Trad. Óscar Rocabert]
- \_\_\_\_\_. La Formació de la ideologia nacionalista catalana. In: *L'Avenç*, núm 63, p. 24-35. 1983.
- MAGRINYÀ, Francesc. *Cerdà: 150 Años de Modernidad*. Barcelona: Actar, 2009.
- MARFANY, Joan-Lluís. Music and catalan modernism. In: *Catalan-Avinoá, X. Bulletin of Hispanic Studies* 65 (2) (APR 1988): 199-200. 1988.
- \_\_\_\_\_. *La Cultura del Catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Aspects del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1990
- MARTINELL, Cesar. *Antonio Gaudí*. Milano: Electa, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Conversas com Gaudí*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Gaudí, su vida, su teoria, su obra*. Barcelona: Coac, 1967.
- MATABOSCH, Joan. *Wagner al Liceu*. Barcelona: Gran Teatre del Liceu, cop. 2004.
- MATAMALA, Juan Flotats. *Antonio Gaudí, mi Itinerario com el arquitecto*. Barcelona: Manuscrito não Editado, 1960.
- MARTÍNEZ BARRIO, Diego. *Memorias*. Barcelona: Editora Planeta, 1983
- MILÁ, Ernesto. *El Misterio Gaudí*. Barcelona: Martinez Roca, 1994.
- MOLAS, Isidre. *Lliga Catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1972.
- MOLAS, Isidre; Jiménez de Parga, Manuel. *Lliga catalana (1933-1936): un estudi d'Estasiologia*. Universidad, Facultad de Derecho. 1972.

MOLAS, Joaquim. La Renaixença catalana. In: *SO*, Novembre, p. 67. 1967.

\_\_\_\_\_. Modernitat i Modernisme. In: *Nexus*. Barcelona, 11, p. 04-09, Desembre 1993.

\_\_\_\_\_. La cultura durant el segle XIX. In: *Història de Catalunya*. vol. V, Barcelona: Salvat, 1978

\_\_\_\_\_. Milà i la Renaixença. In: *Acte inaugural del curs 1985-1986*, Barcelona: UB, p. 5-27, 1985.

MONSERRAT MOLAS, Josep; CASANOVAS, Pompeu(eds). *Pensament i Filosofia a Catalunya, I: 1900-1923*. Barcelona: Institut d'estudis Humanistics Miquel Coll i Alentorn, 2003.

MORRIONE, G. *Gaudí Immagine e Architettura*. Roma: Kappa, 1979.

MUSEU D'HISTORIA DE LA CIUTAT(org.). *Gaudí - Verdager*. Tradició i modernitat a la Barcelona del Canvi de Segle, 1878 - 1912. Barcelona: Triangle, ?(catálogo de exposiçãõ)

NATTIEZ, J. -J. The tetralogy of richard wagner: A mirror of androgyny and of the total work of art. In: *Diogenes* 52 (4), p. 73-81. 2005.

PALOMA, Mique dels S. *Milà i Fontanals*, col.lector de folklore català(tesi de doctorat), UB, Inèdit, 1973.

PEVSNER, Nikolaus. *Las Orígenes de la Arquitectura Moderna y del Diseño*. Barcelona: GG, 1976.

\_\_\_\_\_. *Pioneiros del Desenho Moderno, de William Morris a Walter Gropios*. Buenos Aires: Ediciones infinito, 1963(1ª ediccion en español, 1958).

PLADEVALL I FONT, Antoni. Puig i Cadafach i la difusió de la coneixença de l'art romànic català a Europa. In: BALCELLS, Albert(ed.): (2001) *Puig i Cadafach i la Catalunya Contemporànea*. Jornades Científiques, 13. Barcelona: Secció Històrico-Arqueològica, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

PICH I MITJANA, Josep. El federalisme barceloni del Diari català(1879-1881) a el centre català(1882-1894). In: *X Congrés d'Història de Barcelona – Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona 27-30 de novembre de 2007

PRAT, Joan. Els estudis etnogràfics i etnològics a Catalunya In: *Quaderns de l'ICA*, núm 1, p. 28-36, 1980.

\_\_\_\_\_. El folklore i l'etnologia a la premsa catalana no diària(I), In: *Canya!*, núm. 1, p. 7-15, 1981.

\_\_\_\_\_. El folklore catalán ¿ideología o ciencia. In: *Actas del Segundo Congreso de Antropología*, Madrid: Ministerio de Cultura, p. 110-120, 1985.

PRATS, J. Mites i estereotips de la identitat, In: AA. DD., *Encontre d'Antropologia i diversitat hispànica*, Barcelona: Institut d'Estudis Mediterranis, 1988.

PRATS, Llorenç; LLOPART, Dolors; PRAT, Joan. *La Cultura Popular a Catalunya: estudiosos i Institucions 1853-1982*. Col·lecció Cultura Popular, 1. Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular, 1982.

PRATS, Llorenç. *El mite de la Tradició Popular: Els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Llibres a l'abast, 237. Barcelona: Edicions 62. 1988.

PUIG-BOADA, Isidre. *El Pensament de Gaudí*. Barcelona: COAC, 1981.

PUJADAS, J. J. i D. Comas, Identitat Catalana i símbols culturals, In.: *Ciència*, núm 15, p. 28-33, 1982.

RÀFOLS, J. Francesc. *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*, Editorial Millà, Barcelona, 1951.

\_\_\_\_\_. *El arte modernista en Barcelona*, col·lecció Barcelona y su historia, Llibreria Dalmau, Barcelona, 1943.

\_\_\_\_\_. *Modernismo y modernistas*. Barcelona: 1949.

\_\_\_\_\_. *Gaudí 1852 – 1926*. Barcelona: Aedos, 1960.

\_\_\_\_\_. *Gaudí 1928*. Barcelona: UPC, 2011.

\_\_\_\_\_. Lo decorativo en la obra de Domènech i Montaner. In: *Cuadernos de arquitectura*, num. 24, Barcelona, febrer 1956.

RAMON GRAELLS, Antoni. L'Hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner: Arquitectura Moderna i Nacional. In: *Biblio 3W*: Revista Bibliogràfica de Geografia y Ciencias Sociales. Vol. XVI, nº 966, Barcelona: 15 de marzo de 2011

\_\_\_\_\_. Nel laboratorio de Gaudí. In: BONACCOSO, Giuseppe. *Dossier Gaudí: recherche, proposte, riletture*. Servizio Pisa: Editoriale Universitario di Pisa, p. 106-111; 262 p. CL, 2010.

\_\_\_\_\_. Modernisme Arquitectònic: Ideologia i Estil. In: *Historia de la Cultura Catalana*, Barcelona: Edicions 62, Vol. VI, p. 182-222, 1995.

RAMON, Antoni; GRANELL, Enric. *Lluís Domènech i Montaner: Viatges per l'Arquitectura Romànica*. Barcelona: COAC, 2006.

*Revista Musical Catalana*, núm. 114. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1913.

ROFES, Octavi: [Desseny a Catalunya: balanç d'un segle] Disseny i identitat nacional a Catalunya. In: *L'Avenç*: revista d'història i cultura. n. 279, p. 23-29, abril de 2003.

ROHRER, J. *Artistic regionalism and architectural politics in Barcelona, 1880-1910*. Ann Arbor: Columbia, 1984.

ROMANÍ, Daniel. Amb la càmera a la motxilla. In: *Sàpiens* [Barcelona], núm. 86, p. 66, desembre 2009.

ROMEU I COSTA, Jordi. Josep Puig i Cadafalch: Obres i projectes des de 1911. In: BALCELLS, Albert(ed.): (2001) *Puig i Cadafalch i la Catalunya Contemporànea*. Jornades Científiques, 13. Barcelona: Secció Històrico-Arqueològica, Institut d'Estudis Catalans, 2003.

ROSELL, Jaume; GRAUS, Ramon. Escursionismo e Architettura in Catalogna, cento anni fa. In: *Il Progetto Sostenibile: ricerca e tecnologie per l'ambiente costruito(monfalcone(go): Ferdinando Gottard, Gianni Scudo, dir.)*, vol. VIII n. 26, p. 30-39, septiembre de 2010.

ROVIRA, Josep Maria: *La Arquitectura Catalana de la Modernidad*. Barcelona: Edicions UPC, 1987.

ROVIRA I VIRGILI, Antoni. *Els corrents ideològics de la Renaixença*, Barcelona: Barcino, 1966.

RUSSELL HITCHCOCK, H.: *Architectura Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore: Penguin,1958.

SABATÉ, Modest. *Història de la Lliga*. Barcelona: Editorial Brugera, 1969.

SELLÉS, Salvador. *El Parque Güell*. Memoria descriptiva. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1903.

SERRA I PAGÈS, R.: Luis Doménech y Montaner a través de un edificio cincuentenarios. In: *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 202, Madrid, 1958.

STRUBELL i TRETA, M. *Llengua i població a Catalunya*, Barcelona, La Magrana, 1981.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Eclecticismo y Vanguardia: El Caso de la Arquitectura moderna en Catalunya*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SUAU MAYOL, Tomàs. *El corporacionisme dels arquitectes a Catalunya(1874-1975): Compromís polític, social i Cultural*. Barcelona. Tesi doctoral inèdita, dirigida per Carles Santacana, i llegida a la Universitat de Barcelona, 2012

\_\_\_\_\_. *Gaudí*. Barcelona: Polígrafa, 1983.

STEMBERG, Rolf. Fantasy, geography, wagner, and opera. In: *Geographical Review* 88 (3) (Jul.), p. 327-348, 1998.

STRAUGHN, GREGORY. Wagner's musical quest: The 'grail' in "parsifal". In: *Arthuriana* 11 (1, Wagner and the Arthurian Legend, Spring), p. 54-66, 2001.

TERMAS, Josep. Entre la Arquitectura y la Política. In: *L'Arquitectura entre la Casa i La Ciutat. J. Puig i Calafalch*. Barcelona: La Caixa, ?

TERMES, Josep. *Història de Catalunya*, vol VI: De la Revolució de setembre a la fi de la guerra civil(1868-1939). Barcelona: Edicions 62, 1987.

TERRI, Jaume. *Gaudí, entre l'arquitectura Cristiana i l'arte contemporani*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 2009.

TETTAMANTI, Gabriella. *La Cerámica di Antoni Gaudi*. Milão, 1999.

TRENC, Eliseu. Bibliografia crítica del Modernisme. In: FONTBONA, Francesc(dir.): *El Modernisme, IV: les arts tridimensionals: la crítica del Modernisme*. Barcelona: L'isard, p. 265-301, 2003.

TRÍAS, E. *La Catalunya-ciutat i altres assaigs*. Barcelona: L'Avenç, 1984.

VALENTÍ I FIOL, Eduard. *El Primer Modernismo Literário Catalán y sus Fundamentos Ideologicos*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1973.

VICENS VIVES, Jaume i LLORENS, Montserrat. *Industrials i polítics(segle XIX)*, Barcelona: Vicens Vives, 1980.

VILAREGUT, Salvador, *Joventut*, nº88, 17 d'octubre de 1901.

WARD, Stephen. *The Garden City: Past, Present and Future*. London: E & FN Spoon, 1992.

## 2. Fontes

AA.VV. *Els Modernistes i el Nacionalisme Cultural*. Barcelona: Magrana, 1984.

ALMIRALL, Valentí. *Articles polítics: "Diari Català" (1879-1881)* Barcelona: La Magrana, 1984

\_\_\_\_\_. *1841-1904, Articles polítics*. Barcelona: 1904

Ateneu Barcelonès. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1873.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1875.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1876.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1877.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1888.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1892.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1893.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1896.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1897.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1898.

\_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1899.



- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1900.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1902.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1903.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1905.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1906.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1907.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1908.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Bosuejo histórico de los actos realizados por esta sociedad desde la fundación del Ateneu Catalán en 1860 hasta el corriente año de 1889*. Barcelona: Imp. Luis Tasso Serra, 1889.

\_\_\_\_\_. *Manifestación artística del ateneo Barcelonès*, Barcelona: Imprenta de Henrich y Cia, 1893.

Ateneu Catalán. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Catalán, 1860.

- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Catalán, 1861.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Catalán, 1862.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Catalán, 1867.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Catalán, 1869.
- \_\_\_\_\_. *Acta de la Sesión Pública*. Barcelona: Ateneu Catalán, 1870.
- \_\_\_\_\_. *Fichas da Exposición Artística de 1873*. Barceona: Ateneu Barcelonès, 1873.
- \_\_\_\_\_. *Fichas da Exposición Artística de 1883*. Barceona: Ateneu Barcelonès, 1883.
- \_\_\_\_\_. *Fichas da Exposición Artística de 1893*. Barceona: Ateneu Barcelonès, 1893.

BECH Y PUJOL, Antonio. *Memoria sobre las causas que han impedido el desarrollo y han motivado la decadencia de la industria en españa, y medios que deberian adoptarse para fomentarla*, 1879.

BASSEGODA AMIGÓ, Bonaventura. *Anuario: Asociación de Arquitectos de Cataluña*. p. 157-161, 1911.

\_\_\_\_\_. *Anuario: Asociación de Arquitectos de Cataluña*. p. 72-86. 1912.

\_\_\_\_\_. La edificación barcelonesa en el siglo XVIII : I. In: *Barcelona Atracció*n. N. 296, Feb. 1936.

\_\_\_\_\_. La edificación barcelonesa en el siglo XVIII : II. In: *Barcelona Atracció*n. N. 297, Març 1936.

\_\_\_\_\_. La edificación barcelonesa en el siglo XVIII: III. In: *Barcelona Atracció*n. N. 300, Jun. 1936.

\_\_\_\_\_. *Discursos llegits en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*: en la solemne recepció pública de D. Bonaventura Bassegoda el día 12 de febrer de 1922.

\_\_\_\_\_. *Discurso Sobre arquitectura catalana*, Discurso leído por el académico D. Buenaventura Bassegoda en la sesión pública celebrada el día 17 de marzo de 1907.

\_\_\_\_\_. *Equivalencias catalanas en el léxico de la construcción*, Barcelona: Ed. Col Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares., 1967.

\_\_\_\_\_. *La arquitectura del Gran Rey*: discurso leído por el académico D. Buenaventura Bassegoda en la sesión pública celebrada el día 24 de mayo de 1908 en conmemoración del VII centenario del Rey D. Jaime I.

\_\_\_\_\_. *La Real Capilla de Santa Agueda*: del Palacio de los reyes de Aragón, en Barcelona : notas histórico-críticas. Barcelona: 1895.

\_\_\_\_\_. *Las estatuas de Barcelona*. Barcelona: Imp. Thomas, 1903.

\_\_\_\_\_. *Teoría e historia de las bellas artes industriales*, apuntes inéditos de clase. Barcelona: Catedra Gaudí, 1899-1900.

BOTTICHER, Carl Gottlieb Wilhelm. The Principles of the Hellenic and Germanic Ways of Bulding With Regard to Their Application to Our Present Way of Building. 1830. In: HERRMANN, Wolfgang(org). *In What Style we Should Build?* Santa Monica: Getty Center, 1992.

CASELLAS; SANPERE Y MIQUEL et al. *Conferencias leídas en el Ateneu Barcelonés Sobre el Estado de la cultura Española y particularmente catalana en el siglo XV*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Compañía en Comandita, 1892.

BROSSA, Jaume, 1875-1919. *Conferencies de Jaume Brossa*. Ateneu Barcelonès, 6 i 27 novembre 1906. Barcelona: La Neotipia, 1906?.

CASANOVA, J. A. Gonzalez(Org.) *Federalisme i Autonomia a Catalunya.1868 - 1938*. Barcelona: Curial, 1974.

CHOISY, Auguste. *Histoire de l'Architecture*. Ann Arbor: University of Michigan Library, 2010.

DOMÈNECH i MONTANER, Lluís. *Arquitectura y Construcción* n. 131, p. 164-171, 172-173, 175-177, 179, 181, 183, 185, 187, 189. jun 1903.

\_\_\_\_\_. *Conservació de la personalitat de Catalunya*: discurs presidencial, en la sessió inaugural del curs acadèmic de 1911 a 1912.

\_\_\_\_\_. *Discurs llegit en la inauguració del segon any d'aquesta associació* en la vetllada del dia 10 de novembre de 1888.

\_\_\_\_\_. *En Busca d'una Arquitectura Nacional*. In: EREU, Pere. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

\_\_\_\_\_. *El Dietari de Lluís Domènech i Montaner: Febrer - Novembre de 1893*. Joan Bassegoda i Nonell(org.) Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1994.

\_\_\_\_\_. *El Nacionalisme de l'art*. Barcelona: Llibres de L'Index, 2004.

\_\_\_\_\_. *El poble Català*. Artigos escritos de 1904-1919, Barcelona.

\_\_\_\_\_. *Ensenyes Nacionals de Catalunya*. Barcelona: Tallers Gràfics de Castellsbonet, 1936.

\_\_\_\_\_. *Escrits Polítics i Culturals, 1875-1922*. Barcelona: La Magrana, 1991.

\_\_\_\_\_. *L'autonomia a Catalunya*: Discurs presidencial llegit en la sessió inaugural celebrada en lo Ateneo Barcelonès lo dia 19 de novembre de 1904.

\_\_\_\_\_. *Les condicions del poble català*: discurs presidencial llegit en la sessió publica celebrada en lo Ateneo Barcelonès lo 16 de desembre de 1898.

\_\_\_\_\_. *Discurs llegit en la inauguració dels treballs del segon any d'aquesta Associació, en la vetllada del dia 10 de novembre de 1888*, per lo president D. Lluís Domènech i Montaner. Barcelona: Suplement als Anals de la "lliga de Catalunya", 1888.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Discursos a la Nación Alemana*. Madrid: Gredos, [1808]2002.

FIEDLER, Konrad. *Escritos Sobre el Arte*. Madrid: Ed. Visor, 1991.

FONTANALS DEL CASTILLO, J. *El Arte, El público y la Crítica Artística en Berceña*. Discurso pronunciado en el Ateneo Barcelonés por D. J. Fontanals del Castillo, lo noche del 28 de Febrero de 1883, víspera de la clausura de la Manifestacion Artística.

GALLISÀ i SUQUÉ, Antoni Maria. *Arquitectura y Construcción* n. 131, p. 164-171, 172-173, 175-177, 179, 181, 183, 185, 187, 189. jun 1903.

GAUDÍ, Antoni. *Escritos y Documentos*. Barcelona: El Acantilado, 2002.

JORDÁN DE URRIES Y AZARA, José. *Algunas opiniones sobre el arte según la estética alemana de la primera década del siglo XX*, Universidad de Barcelona, 1909 á 1910. Barcelona: Tipografía La Académia, p. 139-227. 1910.

\_\_\_\_\_. *El Arte según las escuelas actuales y los escritores contemporáneos*, Universidad de Barcelona, 1907 á 1908. Barcelona: Tipografía La Académia, p. 215-216, 1908.

HEGEL, G. W. F. *A Arquitetura*. São Paulo: EdUsp, 2008.

\_\_\_\_\_. *Fenomenología del Espíritu*. Centaur, Kindle Edition. [1807]2013.

HUBSCH, Henrich. *In What Style Should we Build?* 1828. In: HERRMANN, Wolfgang(org). *In What Style we Should Build?* Santa Monica: Getty Center, 1992.

MOLAS, J.; JORBA, M.; TAYADELLA, A. *La Renaixença. Fonts per al seu estudi(1815-1877)*. Barcelona: Departament de literatura catalana de la UB/Departament de filologia hispànica de la UAB, 1984.

LAUTH, Alberto i XIFRÉ DOWNING, Josep. *Habitaciones para la clase obrera. Proyectos arquitectónico y económico presentados al concurso abierto por el Ateneo Catalan, por don José Xifré, diputado a Cortes, y don Alberto Lauth, arquitecto*. Madrid: Manuel Palacios y Julian Viñas,1863.

LESSING, G. E. *Laoconte o los limites em la pintura y la poesia*. Barcelona: Orbis, [1766]1985.

MARAGALL, Joan. *Articles Politics*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1988.

MARTORELL I TERRATS, Jeroni. *El patrimonio artistico nacional: conferencia dada en el Ateneo de Madrid el 16 de enero de 1919*

\_\_\_\_\_. *Escrits de Jeroni Martorell fins al 1914*, Barcelona : Diputació de Barcelona, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, 2001.

\_\_\_\_\_. Estructura de ladrillo y hierro atirantado en la arquitectura catalana moderna. In: *Anuario*. Barcelona: Asociación de Arquitectos de Cataluña, [1899]-[1929?], p. 119-146, 1910.

\_\_\_\_\_. *Interiores: estructura autenticas de habitaciones del siglo XIII al XIX*. Barcelona: Seix Barral, 1923.

MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Civização Brasileira, [1867]2008.

MONTOLIU, Cebrià. *Las modernas ciudades y sus problemas a la luz de la exposición de construcción cívica de Berlin. (1910): con un apéndice sobre otros certámenes análogos, etc.* / Cipriano Montolíu. Barcelona: Sociedad Cívica "la Jardín", 19—?.

MORRIS, Williams. *Escritos sobre arte, diseño y politica*. Sevilla: Doble J, 1880.

PRAT DE LA RIBA, E. *La nacionalitat catalana*, Barcelona: Ed. 62/ La Caixa, 1978[1906],

PUIG I CADAFALCH, Josep. *Als diputats de la Mancomunitat de Catalunya en pendre possessió de la presidència per a la qual fou novament elegit*. 1919.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia grega i Romana*: extrat del vol VII de l'anuari de l'institut d'estudis Catalans. 1931.

\_\_\_\_\_. La Renovació en l'arquitectura. In: *Arquitectura i Urbanisme*. N. 2, p. 27-28, Mar. 193.

\_\_\_\_\_. L'Arquitectura romana i els intents de renovació arquitectònica. In: *Arquitectura i Urbanisme*. N. 9, p. 6-7, Dec. 1935.

\_\_\_\_\_. Memoria presidencial llegida en la Junta General del 15 de Janer de 1914. In: *Anuario: Asociación de Arquitectos de Cataluña*, p. 7-12, 1915.

\_\_\_\_\_. Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics. In: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. N. XIV, p. 13-30, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cuadernos de Arquitectura*. Domènech y Montaner / por Puig y Cadafalch. N. 52-53, p. 3-5, (2<sup>o</sup> y 3er. trim. 1963)

\_\_\_\_\_. *Discurs del president del Centre Escolar Catalanista de Barcelona D. Joseph Puig y Cadafalch* llegit en la sessió inaugural del curs de 1889 á 1890.

\_\_\_\_\_. *Discurs íntegre del president de la Mancomunitat de Catalunya, en Josep Puig i Cadafalch*, en la sessió del 14 de gener de 1920.

\_\_\_\_\_. Don Lluís Domènech i Montaner, In: *Hispania*, núm. 93, Barcelona, 30 desembre 1902.

\_\_\_\_\_. *Catalunya i l'autonomia*: antecedents històrics, l'Estatut, parlaments de les Assemblees magnas dels dies 24-25 i 26 de gener de 1919.

\_\_\_\_\_. *Escrits d'Arquitectura, Art i Política*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003.

\_\_\_\_\_. *Història de l'art català* [Primera lliçó de Puig y Cadafalch al Círcol Artístich de S. Lluch] 1907.

\_\_\_\_\_. Federación In: *La Federación*: semanario político. Barcelona: Catalunya, 1897.

\_\_\_\_\_. *Don Luís Doménech y Montaner*. In: *Hispania*. N. 93, p. 539-557, (dic. 1902).

\_\_\_\_\_. *Puig i Cadafalch al Cercle Artístic*: Conferència sobre Gaudí. 1934.

\_\_\_\_\_. *L'Arquitectura romànica a Catalunya. I*, Precedents: L'arquitectura romana ; L'arquitectura cristiana preromànica. Barcelona: IEC, 1909.

- \_\_\_\_\_. *L'Arquitectura romànica a Catalunya. II*, Arquitectura romànica fins a les darreries del segle XI. Barcelona: IEC, 1911.
- \_\_\_\_\_. *L'Arquitectura romànica a Catalunya. III*, Segles XII Y XIII. Barcelona: IEC, 1918.
- \_\_\_\_\_. *L'Arquitectura Romànica a Catalunya*. Barcelona: Col.l "minerva" núm 33, 1920.
- \_\_\_\_\_. *L'Arquitectura romànica a Catalunya en els segles X i XI*: programa del curs donat a la Universitat de Harvard (U.S.A.), segon semestre de 1924-1925. 1927.
- \_\_\_\_\_. *L'Art wisigothique et ses survivances*: recherches sur les origines et le développement de l'Art en France et en Espagne du IVe au XIIe siècle. 1961.
- \_\_\_\_\_. *L'Escultura romànica a Catalunya*. Barcelona: Alpha, 1949-1954.
- \_\_\_\_\_. *La Catalogne a l'époque romane* : conférences faites à la Sorbonne en 1930.
- \_\_\_\_\_. Le premier art roman: l'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles. In: *Bibliothèque de l'école des chartes*. 1929, tome 90. p. 195-196. Paris, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Les Influences lombardes en Catalogne*. Caen : H. Delesques, 1908.
- \_\_\_\_\_. *Lleis històriques de la vida dels estils arquitectònics / discurs llegit pel senyor Josep Puig i Cadafalch*, de l'Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, a la quarta Festa d'Unió Intercadèmica haguda a la Casa Llotja el mes d'abril del 1935.
- \_\_\_\_\_. *Lliçó de J. Puig y Cadafalch sobre "Primer període de l'arquitectura romànica catalana" 1907*.
- \_\_\_\_\_. *Memòries*. Edició a cura de Núria Mañé i Josep Massot i Muntaner. Barcelona: Publicacions de la Abadia de Montserrat, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Miscel.lània Puig i Cadafalch recull d'estudis d'arqueologia, d'història de l'arte i d'història*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1947-1951.
- \_\_\_\_\_. *Parla el President de Catalunya / discurs del Senyor Puig i Cadafalch a l'Assemblea de la Mancomunitat del dia 12 de setembre de 1919*.
- \_\_\_\_\_. L'Arquitectura del segle IX a l'XI a Catalunya: fenòmens històrics i artístics paral·lels a França In: *Revista de Catalunya*. Vol. II, any II, n. 10, p. 372-378, Abr. 1925.
- \_\_\_\_\_. *Seleccions. Escrits d'arquitectura, art i política / Josep Puig i Cadafalch ; selecció, introducció i edició a cura de Xavier Barral i Altet*.

PUIG I CADAFALCH, Josep et al. *Miscel·lània* Prat de la Riba. Vol. I. Barcelona : Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1923.

*Retallas de Prensa Activitats Ateneu*, 1885-1895.

*Revista Musical Catalana*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, núm. 114, 1913.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y orígenes*. Barcelona: La Balsa de la Medusa, 2008.

ROGENT I AMAT, Elies. *Momòries Viatges i Lliçons*. Barcelona: Col·legi D'Aparrelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 19??

ROGENT I PEDROSA, Francesc. *Arquitectura moderna de Barcelona*. Barcelona: Parera, 1897.

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valencia: F. Sempere, 1910.

\_\_\_\_\_. *The Stones of Venice*. Nova York: Hill and Wang, 1960.

SACHAMARSOW, August. *La esencia de la Creación Arquitectónica*. Lipzig: Universidad de Lipzig, 1893.

SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1851.

TORRAS I BAGES, J. *La tradició catalana*. Barcelona: Ed. 62/La Caixa, 1981[1892].

URRÍES Y AZARA, José Jordán. *Comentarios de Estéticos Alemanes a La Doctrina artística de Wölfflin*. Conferencias dadas en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español. 1927.

VILAREGUT, Salvador, *Joventut*, n°88, 17 d'octubre de 1901.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. 10o Coloquio Sobre a Arquitetura. In: EREU, Pere. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

\_\_\_\_\_. 12o Coloquio Sobre a Arquitetura. In: EREU, Pere. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Madrid: Nerea, 1994.

WAGNER, Richard. *La Obra de Arte del Futuro*. València: Universitat de València, 2007.

\_\_\_\_\_. *Opera and Drama*. Lincoln: University of Nebraska, 1995.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.





## **Anexo I**

### **Alguns Arquitetos Identificados como Sócios do Ateneu**

Esta lista de arquitetos foi obtida através do cruzamento das listas de sócios com as listas de formados pela Escola de Arquitetura de Barcelona e complementada por arquitetos chave como Elies Rogent ou Domènech i Muntaner, formados em outras escolas de arquitetura. Vai acompanhada pelos anos de formação, no caso dos arquitetos formados em Barcelona, e a grafia de seus nomes segue o padrão utilizado nos livros de sócio do Ateneu. A ordem de apresentação é uma combinação entre os anos de formado como arquiteto e de aparecimento nos documentos ateneísticos.

José Fontseré Mestre  
Elies Rogent  
Antoni Rovira i Trias  
Lluís Domenech i Montaner  
Camilo Oliveras Gensana (1877)  
Antônio Gaudí (1878)  
Melcior Palau i Simon  
Waldo Iranzo Eiras (1879)  
Cayetano Buigas Monrabá (1879)  
José Domenech i Estapà (1881)  
Luis Callen Corzan (1882)  
José Font y Gumá (1885)  
Antônio Maria Gallissá y Suqué (1885)  
Bonaventura Bassegoda (1886)  
Antonio Serrallach F. Perriñán (1887)  
Rafael Puig (1888)  
Gabriel borrell (1888)  
Fernando Romeu Ribot (1888)  
Julio Ma. Fossas y Martines (1890)  
José Puig i Cadafalch (1891)  
Modesto Tauter Benítez (1891)  
Francisco Ferriol Correrros (1894)  
Arnaldo Calvet (1897)  
Salvador Soteras Taberner (1899)  
José Pujol Brull (1899)  
José Antônio Busquets y Vautravets (1902)  
José Pijoan Soteras (1902)  
José Maria Coll y Bacardí (1903)  
Francisco Juliá Serrahima (1904)  
Jose Maria Jujol Gibert (1906)  
José Coll Vilaclara (1908)  
Jaime Torres Grau (1909)

## Anexo II

### Lista de Periódicos Consultados e seus Arquivos

La Renaixensa (1871-1905)

Biblioteca de Catalunya  
Biblioteca MNAC

Lo Tibidabo (1879)

Biblioteca de Catalunya  
Biblioteca D'ateneu Barcelonès

El Diari Català (1879 - 1881)

Biblioteca de Catalunya

La Catalanista (1880)

Biblioteca de Catalunya  
Biblioteca D'ateneu Barcelonès

La Veu de Catalunya (1880)

Biblioteca de Catalunya  
Arxiu Historico del Ayuntamiento de Barcelona  
Biblioteca D'ateneu Barcelonès

La ilustració catalana (1880-1917)

Biblioteca de Catalunya  
Arxiu Historico del Ayuntamiento de Barcelona  
Biblioteca MNAC Facsimil  
<<http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do;jsessionid=D9D7273C703C1A8F28242B2C95BA70ED>> Última consulta: 16h 19/01/2017

L'Avenç (1881-1884, 1889-1893)

Biblioteca MNAC

Facsimil <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/avens82>> Última consulta: 16h 19/01/2017

Revista de Catalunya (1896-1897)

Biblioteca de Catalunya  
Biblioteca MNAC  
Biblioteca D'ateneu Barcelonès

El Diluvio (1897-1898)

Biblioteca MNAC

Albun Sal6n (1897-1907)

Biblioteca MNAC

Facsimil <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0001454309>>

Última consulta: 16h 19/01/2017

Arquitectura y Construcci3n (1897 - 1922; mensual ate 16 e anual a partir dai)

Biblioteca de Catalunya

Biblioteca del colegio de arquitectos

Biblioteca MNAC

Catalonia (1898-1900)

Biblioteca de Catalunya

Arxiu Historico del Ayuntamiento de Barcelona

Biblioteca MNAC

Anuario de la Asociaci3n de Arquitectos (1899-1929)

Arxiu Historico del Ayuntamiento de Barcelona

Biblioteca del colegio de arquitectos

Biblioteca MNAC

Il·lustraci3 Llevantina (1900-1901)

Arxiu Historico del Ayuntamiento de Barcelona

La Il·lustraci3 Llevantina (1900-1901)

Biblioteca MNAC Facsimil

<<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/illlevant>> Última consulta: 16h 19/01/2017

Catalunya Artística (1900-1902, 1904-1905)

Biblioteca de Catalunya

Arxiu Historico del Ayuntamiento de Barcelona

Biblioteca MNAC Facsímil <<http://ddd.uab.cat/record/27476>> Última consulta: 16h 19/01/2017

Hojas Selectas (1902-1920)

Biblioteca de Catalunya

Arxiu Historico del Ayuntamiento de Barcelona

Biblioteca MNAC

El Poble Català (1904-1919)

Arxiu Historico del Ayuntamiento de Barcelona

Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros (1910-1924)

Biblioteca de Catalunya  
Arxiu Històric del Ajuntament de Barcelona  
Biblioteca MNAC

La Vanguardia

Biblioteca de Catalunya  
Biblioteca MNAC

El Noticiero Universal

Biblioteca de Catalunya  
Biblioteca D'ateneu Barcelonès