

BUH 2502
~~AAAA~~
~~AAAA~~

SEMINÁRIO

60

15



Pedro Luiz Pereira de Souza



Notas para uma história do design



série Design

2ª edição
Rio de Janeiro
2000

A criação da Bauhaus

A I Guerra Mundial representou a disputa do mercado internacional pelas diversas burguesias nacionais instituídas a partir das revoluções industriais de primeira e segunda geração. Significativo desse conceito foi o fato de o Tratado de Versalhes, armistício entre as alianças de países envolvidos no conflito, representar ao fim de tudo uma liberação para o exército alemão poder interferir e reorganizar a própria ordem interna da Alemanha, ameaçada pelos movimentos proletários. A queda do regime czarista e a ascensão ao poder dos bolchevistas passara a apresentar maior perigo que a eventual derrota militar alemã na sua luta pelo mercado externo.

De qualquer forma, o custo fora alto demais para a

Alemanha. O Tratado de Versalhes implicara num sensível atraso do projeto nacional/burguês/industrial, deflagrado desde a unificação de 1870. As chamadas *reparações de guerra* implicaram num endividamento e num comprometimento quase que total da capacidade produtiva alemã. Inflação, desemprego e desorganização do sistema produtivo foram os reflexos da prática dos aliados, apesar das advertências de John Maynard Keynes, na época um assessor econômico graduado da comissão inglesa ao Tratado de Versalhes.

Desorganizados estavam também os projetos educacionais, incluindo-se o *Projeto Werkbund* - portanto, as escolas de arquitetura, artes e artes & ofícios. Do ponto de vista ideológico, havia um sensível recuo nas propostas pedagógicas nessas áreas, com o retorno de um expressionismo tardio - retomada, em certo sentido, das prerrogativas individuais do artista que, assim, podia expressar seu inevitável pessimismo e sua angústia diante da situação européia, em geral, e alemã, em particular.

A nova situação política da Alemanha exigiu uma nova forma de ordenamento: optou-se pela queda da monarquia e sua substituição por uma república com sede em Weimar. Essa solução não foi totalmente aceita pela opinião pública - que, desde logo, confundiu a forma republicana como uma clara submissão aos países aliados. No entanto, setores da burguesia industrial viam na República de Weimar a possibilidade de uma renovação política e de reassunção do projeto Estado/Empresa. A República de Weimar conseguiu um relativo equilíbrio por volta

de 1923, através de uma proposta de acerto entre as forças políticas de direita e de centro - estas últimas representadas pela social democracia, que incluía Walther Rathenau, por exemplo. Mas Weimar não teve vida longa. Foi um período intensamente conturbado, durante o qual o assassinato político, as tentativas de golpes de Estado e revoltas populares de esquerda passaram a fazer parte do cotidiano alemão.

Foi nesse período, em 1919, que surgiu a Bauhaus (1919), considerada o marco mais significativo para o ensino de design moderno. Costuma-se dividir a história da escola em três períodos, coincidentes com suas três sedes: Weimar (1919-1923), Dessau (1923-1929), Berlim (1929-1933). Esses três períodos foram caracterizados também por uma influência maior do expressionismo tardio (na época de Weimar), do formalismo estético, derivado em sua essência do *Projeto Werkbund* (em Dessau) e das conseqüências do racionalismo radical, iniciado ainda em Dessau (1927) e que se prolonga até a extinção da escola (em Berlim). Durante esses três períodos, dirigiram a Bauhaus: Walter Gropius (1910-1927), Hannes Meyer (1927-1929) e Mies van der Rohe (1929-1933). Gropius e van der Rohe, deve-se lembrar, foram arquitetos cujo aperfeiçoamento profissional e conceitual dera-se no escritório de Peter Behrens - conhecedores, portanto, do *Projeto Werkbund*.

Hannes Meyer, suíço, foi um arquiteto ligado à seção suíça do *Werkbund*. Na Suíça, país com características distintas da Alemanha, a questão da racionalidade não

significou especificamente uma necessidade de afirmação burguesa e nem de uma melhor distribuição de rendas. Por isso mesmo, as tendências racionalistas suíças assumiram sempre aspectos radicais, fossem eles na área formal ou na área ideológica. Pode-se afirmar, com certa liberdade, que as questões na Suíça diziam respeito mais a uma radicalização de conceitos *concretos* do que a uma racionalidade objetivada em economia ou política. Meyer representou uma evolução de um conceito funcionalista estético/formalista para um conceito funcionalista técnico-produtivista (antiesteticismo, realismo, coletivismo e materialismo). Mas, em sua trajetória, o que importa mais na Bauhaus é sua estreita ligação com a própria República de Weimar. Walter Gropius certamente não criou sozinho a Bauhaus. Porém, imprimiu-lhe seu caráter pessoal político um tanto pragmático, bem como um ideário estético formalista e idealista.

A Bauhaus resultou da fusão de duas outras escolas pré-existentes em Weimar: a Academia de Arte e a Escola de Artes e Ofícios, esta, antes da I Guerra, dirigida por Henry Van de Velde. A Bauhaus significava uma retomada do projeto alemão, mas, após o armistício de 1918, a situação da Alemanha não era favorável a empreendimentos inovadores. Por isso, o início da Bauhaus caracterizou-se por um sentido ideológico francamente regressivo e expressionista, refletindo uma visão pessimista e individualista corrente então na Alemanha. Tomas Maldonado observa que o manifesto de fundação da escola, assinado por Gropius, poderia tranquilamente ser de auto-

ria de William Morris ou John Ruskin - tipicamente Arts & Crafts, situado ideologicamente 30 ou 40 anos antes. O manifesto de Gropius apelava para uma nova visão das artes, para a necessidade de uma interpretação integrada, sem no entanto explicitar ainda a arquitetura como elemento catalisador dessa idéia. Ainda que sensivelmente expressionista, a nova escola indicava o caminho para as futuras inovações.

Já eram evidentes as influências de algumas tendências pedagógicas, como os métodos de Maria Montessori e as reformas de Kerchensteiner, operadas antes da guerra. O incentivo à auto-construção do indivíduo-artista reflete essas influências. Mas foi a introdução do Curso Básico (ou Fundamental) que significou de fato um início de renovação pedagógica. Sua proposição foi feita essencialmente por três artistas: Johannes Itten, Wassily Kandinsky e Paul Klee.

Itten foi, sem dúvida a personalidade dominante na Bauhaus de 1919 até 1923. Foi uma personalidade extremamente polêmica, inclusive em função de suas crenças religiosas (mazdaísmo). Individualista, ele determinou uma forma de ensino que, no fundo, retomava a velha relação entre mestre e aprendiz. No entanto, pode ser considerado um dos maiores teóricos da cor neste século e um dos professores marcantes na estruturação do ensino de design moderno. Suas tendências pessoais individualistas levaram-no também ao estabelecimento de uma linguagem autônoma nas artes, em certo sentido diferente daquela advogada pelos integrantes do Movimento de forma-

ção artística (Fiedler, Hildebrand, Von Marées), mas em essência coincidente no propósito autonomista.

Em 1923, ocorreram melhorias gerais na economia alemã, em função da possibilidade da retomada de alguns aspectos do projeto Estado/Empresa. A política dos social-democratas, aliados a setores da burguesia industrial e de uma direita vista como "civilizada", abriu algumas perspectivas econômicas mais favoráveis. Houve de fato uma retomada do crescimento industrial, um controle relativo da inflação e, até mesmo, algum tipo de ordenamento político. Aparentemente, a República de Weimar poderia começar a ser encarada com algum otimismo. Gropius percebeu isso, assim como a inadequação do ensino da Bauhaus a este ideário reformista.

Para esse empenho, no entanto, seria necessária a remoção de todo o conteúdo expressionista existente e remanescente na Bauhaus, ideologicamente centrado em Itten. Este, por outro lado, era tão bom professor e teórico da cor quanto era ingênuo em política. Inflexível em seus princípios, permaneceu como um obstáculo a uma modernização e atualização política da escola. Não aceitou também, como Klee e Kandinsky, um tipo de acomodação ou compromisso com uma nova ordem mais racionalista. Assim, não foi surpresa, a não ser para ele mesmo, seu afastamento da escola, em 1923. Como era de seu feitio político e pessoal, saiu em silêncio, isolado e individualista.

A nova ordem instituída por Gropius foi influenciada por aspectos internos da economia e da política ale-

mãs, assim como por fatores externos (Revolução Bolchevista, Internacional Socialista, Internacional Construtivista, De Stijl, Vchutemas). Os resultados se fizeram sentir através da contratação de Josef Albers, ex-aluno da própria Bauhaus, e Moholy-Nagy, húngaro, figura ativa no movimento construtivista. Ambos trabalham na reestruturação do Curso Básico, conferindo-lhe um sentido pedagógico não mais centrado na relação mestre-aprendiz. O Curso Básico passou a ser o principal componente do ensino, capaz de preservar as diferenças inevitáveis entre os professores-artistas e dar a esses mesmos elementos uma unidade de ação. É nessa época, em um segundo manifesto, que Gropius aponta para a idéia de uma unidade nas artes através da arquitetura. No entanto, não se pode afirmar ser essa uma idéia de sua lavra. Os construtivistas o antecederam quanto à formulação. Gropius assimilou-a ao ensino.

O discurso da vanguarda

Futurismo, construtivismo, De Stijl, ABC

A reforma da Bauhaus, em 1923, não nasceu apenas de uma reflexão interna ou de compromissos políticos desejados por Gropius com a República de Weimar. Importantes pressões foram exercidas por forças externas, representadas pelas chamadas *vanguardas históricas*. Dentro desse conceito geral, podem-se enquadrar as tendências derivadas do construtivismo, que tinha importantes centros de difusão na Holanda (De Stijl, Theo Van Doesburg), na Suíça (ABC, Hannes Meyer, Hilbersheimer) e em outros países da Europa ocidental.

No entanto, foi na União Soviética que o construtivismo apresentou seus conceitos mais radicais. O aporte

soviético definiu o caráter político das vanguardas históricas como uma tendência de esquerda.

Podem-se considerar como antecedentes das vanguardas históricas as reações observadas desde Walt Whitman, Marcel Duchamp e Francis Picabia, que se dedicaram a demonstrar a carga poética da fusão entre o mecânico e o orgânico. Como outra expressão desse tipo de pensamento, destaca-se o manifesto inaugural da revista *L'Esprit Nouveau* (1920), que contava com a colaboração e orientação de Le Corbusier e Ozenfant. Esse manifesto definiu a temática de uma estética mecânica no contexto mais amplo das relações entre arte e produção. Le Corbusier permaneceu durante toda sua vida fiel à sua essência. Sempre considerou a máquina e a indústria em função de um "lirismo dos tempos modernos". Visava ainda uma "mudança global do cotidiano", aproximando-se nesses aspectos dos futuristas italianos (Marinetti, Sant'Elia). Diferenciava-os as aproximações ou distanciamentos em relação à arte. Para Le Corbusier, inspirar-se nas máquinas sempre quis dizer incorporar às artes (arquitetura, pintura e escultura) algumas propriedades formais das máquinas. Os futuristas italianos preferiram uma recusa às artes. Mas, em essência, acabaram adotando uma postura plástico-formalista semelhante à de Le Corbusier. Ambas as tendências terminam se afirmando e se identificando em sua natureza plástica e formal, que gerou tanto fenômenos como o Art Déco como o que mais tarde se denominou *estilo Bauhaus*.

Foram os futuristas russos que levaram até às últi-

mas consequências a tese de uma mudança geral do cotidiano. Maiakovsky (1893-1930) retomou o emblema de Whitman - a locomotiva como sinal dos tempos modernos. Mas a Rússia estava num processo revolucionário radical. Portanto, a visão de seus futuristas foi também radical. Não recusaram simplesmente a arte: propuseram sua abolição, declararam sua morte como ato autônomo e "puro", sendo este uma herança do pensamento burguês, sem espaço na nova sociedade soviética. Definiram um novo conceito: a *arte produtiva* e introduziram um conceito novo que permanece em discussão até hoje: *cultura material* (Brick, 1918). Ao neo-esteticismo de Le Corbusier, de *L'Esprit Nouveau* e dos futuristas, opuseram uma idéia não esteticista. Imaginaram ser impossível uma revolução na vida cotidiana sem uma revolução da cultura material, sem a negação de toda a tipologia de objetos herdada do capitalismo burguês-industrial.

Mas o ambicioso programa da "revolução cultural" proposto por Maiakovsky, Brick, Gan e Arvatov não aconteceu. Sua recusa na própria União Soviética foi uma dura derrota para o construtivismo russo e para as vanguardas históricas no plano mundial. Essa derrota tem suas raízes em problemas políticos semelhantes aos observados na polêmica entre Muthesius e Van de Velde, porém com outras dimensões e conseqüências. Dessa vez, a polêmica se estabeleceu entre Maiakovsky e Lunacharsky, comissário cultural do Soviete Supremo, que se antepunha a uma arte tida como elitizada, abstrata, pouco acessível a um entendimento popular. Os construtivistas, por outro

lado, argumentavam que quadros, esculturas etc. dentro do conceito burguês, é que seriam inacessíveis ao gosto popular. Ninguém como aquele povo, diziam, estaria tão apto a compreender uma nova estética mecânica, na medida em que esta, sim, fazia parte de seu cotidiano.

Por detrás de uma polêmica aparentemente formal existe um conteúdo político que envolve inclusive a não internacionalização da revolução comunista e o fortalecimento do Estado Soviético, defendido inclusive por Lênin, que acabou por determinar a derrota das vanguardas históricas exatamente no seu território de nascença. A orientação oficial do Soviete em questões de arte e cultura terminou eliminando, até pela força, os focos do construtivismo e do internacionalismo. O êxodo de artistas russos para a Europa ocidental explica-se, em grande parte, devido à repressão cultural desenvolvida pelo Estado Soviético, já stalinista, contra as manifestações desse internacionalismo nas artes e coincide com a repressão, no plano político, contra as tendências internacionalistas da própria revolução comunista.

Mas até que esse problemas se definissem na União Soviética, as pressões da Internacional Construtivista foram tão fortes nas artes e na cultura, como o foram, na política, as pressões da Internacional Socialista. Como se viu, no caso da Suíça, país onde uma revolução burguesa não foi necessária, o radicalismo formal e político foi intenso. O mesmo ocorreu também na Holanda onde desenvolveu-se o movimento De Stijl (Theo Van Doesburg, G.T. Rietveld, J.J.P. Oud e outros). Suíços, russos, holandeses

entenderam o manifesto inaugural de Gropius como um equívoco expressionista e reacionário.

Particularmente Van Doesburg desenvolveu intensa atividade crítica em relação ao esteticismo e ao individualismo presentes inicialmente na Bauhaus. O pintor holandês chegou mesmo a mudar-se para Weimar, imaginando ser admitido na escola através de convite - negado por Gropius, que o considerava excessivamente dogmático e radical.

Desenvolveu, no entanto, um tipo de ensino livre e paralelo ao da Bauhaus e, dessa forma, o construtivismo começou a entrar na ideologia da escola. Consta mesmo que Gropius teria proibido a frequência de alunos aos cursos de Van Doesburg, sob ameaça de exclusão. Mas Gropius não era insensível de todo às mudanças gerais e, diante da expectativa de sucesso da República de Weimar, aceitou a adoção da nova estética. No entanto, não incorporou nem o radicalismo formal do De Stijl nem o radicalismo político dos suíços. Buscou uma formulação própria, não necessariamente intermediária, eventualmente adequada ao programa social democrático de Weimar. Por isso mesmo, integrou Moholy-Nagy, um *moderado assimilável* da Internacional Construtivista, fechando a porta ao "radicalismo" de Van Doesburg. Não assimilou de todo o plasticismo formalista de Le Corbusier, mas aceitou parte das teses de sua estética mecânica, sem os desvios do Art Déco. Não assimilou o radicalismo político dos suíços, mas convidou Hannes Meyer, do grupo ABC, para

integrar o corpo docente da escola e reformar os programas de ensino de arquitetura.

A entrada do discurso das vanguardas históricas na Bauhaus não se deu pela porta da frente. Mas, de todo modo ocorreu e, logo, a arquitetura seria transformada, também na Bauhaus, no porta-voz desse discurso. A unidade de todas as artes no ato de projetar e construir: dessa forma deu-se a atualização da pedagogia da escola em relação ao discurso da esquerda internacional, mas devidamente moderada, a ponto de garantir a sua sobrevivência - afinal de contas, subvencionada pelo governo provincial social-democrata de Dessau, nova sede da Bauhaus.

O novo discurso da escola permaneceu estético e formal, ainda que houvessem críticas e divergências internas, formuladas principalmente por Hannes Meyer. Mas, em todo o período de Gropius na direção, prevaleceu seu compromisso com o eventual sucesso da República de Weimar. Nessa época, desenvolveu-se um intenso debate derivado do confronto das teses estético-formais com as teses produtivistas. As idéias de padronização, tipificação etc, anteriormente formuladas pelo *Projeto Werkbund*, foram aprofundadas. A esse debate acrescentaram-se as idéias de mecanização e de industrialização. No entanto, durante todo o período de Gropius, a Bauhaus permaneceu relativamente distante da realidade. Enquanto arquitetos como Martin Wagner desenvolviam, em cargos oficiais da República de Weimar, planos urbanísticos e teses de construção que envolviam problemas políticos, sociais e econômicos complexos, a Bauhaus, de fato, como criticava

Meyer, permanecia no debate da racionalidade em si do produto, limitada muitas vezes às discussões sobre as formas geométricas básicas (o cubo, a esfera e o tetraedro) e suas relações com as três cores fundamentais (vermelho, amarelo e azul).

Isso significa dizer que a própria adesão de Gropius à social-democracia apresentou nítidos contornos conservadores, eventual herança do liberalismo de Van de Velde. Esse estado de coisas permaneceu até à constatação, feita pelo próprio Gropius, de que o sucesso da economia alemã já não era mais tão seguro. Isso se deu em 1928, quando o conflito do racionalismo introduzido na Bauhaus em 1923 e os resíduos da fase precedente (1919-1923) se resolveram em favor do primeiro. Mas o que se afigurava agora era um confronto desse racionalismo com um novo tipo de irracionalismo. Em 1923, Gropius reivindicara a ordem racional, juntamente com a República de Weimar, contra a desordem, o caos e o assassinato político. Os tempos da prosperidade do Plano Dawes, do alívio das reparações de guerra, dos créditos internacionais e da racionalização industrial durariam até 1930. Dois anos antes, o pragmatismo político de Gropius indicou-lhe não ser ele a pessoa adequada à viabilização de um último esforço que assegurasse a sobrevivência da República e da própria escola. Indicou Hannes Meyer como seu sucessor, coerente inclusive com as idéias, já moribundas, da Internacional Construtivista, de que na unidade das artes se encontrava o caminho para uma colaboração com a estruturação de uma democracia social estável.

O período de 1923 a 1928 na Bauhaus foi marcado pela assimilação do construtivismo e pela adoção de uma morfologia coerente com essa tendência estética. Na gráfica, no desenho dos móveis, até mesmo nos utensílios gerais, foi notória a presença dos princípios do formalismo construtivista. Por outro lado, foi a partir de 1923 que a Bauhaus iniciou um trabalho mais sistemático nas oficinas (metal, tapeçaria, cerâmica), não se limitando mais apenas aos estúdios de arte ou de arquitetura. Pode-se dizer que foi desde então que a escola definiu de forma mais direta seus interesses em um design, tal como se conhece hoje. K. Jucker, W. Wagenfeld, M. Brandt e M. Breuer foram artífices de particular importância no desenvolvimento de projetos de luminárias, louças, tapeçarias e mobiliário - produtos que determinaram definitivamente uma autonomia da linguagem formal do design moderno. M. Stam e Mies van der Rohe também exerceram forte influência nesse processo, através de seus móveis em aço tubular, sempre fabricados pela firma Thonet, que desde o século passado já se destacava por seus excepcionais conceitos de forma e qualidade, antecipando muitos dos princípios do design moderno. A Bauhaus adotava um discurso que exaltava a técnica e a indústria, através de um vocabulário essencialmente baseado em conceitos técnicos-esteticistas. Como disse Giulio Carlo Argan: "O tecnicismo de Gropius pode, rigorosamente, ser interpretado como uma não-política, no sentido de que tende a resolver, ou mesmo evitar, na lúcida funcionalidade social, todo contraste ideológico".

Em 1923, Gropius havia substituído o lema da *unidade de todas as artes* pela idéia de *arte e técnica, uma nova unidade*. Foi uma atualização das idéias de Peter Behrens, contidas no já citado texto *Forma e Técnica*, de 1910, com uma diferença significativa: a admissão da tese de uma estética mecânica. Mas, como se viu, a Bauhaus não aderiu totalmente ao construtivismo: reelaborou um formalismo neo-plasticista a partir do próprio formalismo construtivista; criou um novo critério de composição da forma, inspirado na técnica, para substituir o anterior, inspirado no artesanato. Assim, a liberação das forças criativas do indivíduo, vista por Itten e pelo próprio Gropius como forma de superação da desordem contingencial do mundo, foi substituída por uma idéia de superação da mesma desordem através da indústria. Mas, na verdade, nunca se abandonou um velho conceito presente já nas antigas academias de arte: a composição.

Mas, em fevereiro de 1928, Gropius se demitiu da direção da escola. Além dos motivos já anteriormente apontados, deve-se salientar que Gropius teve grande parte de sua carreira de arquiteto prejudicada em função do cargo de diretor. Mas, na verdade, o motivo maior foi mesmo a percepção da fragilidade estrutural da própria República de Weimar. A Alemanha, nessa época, já se encaminhava novamente para um outro tipo de caos e desordem, habilmente aproveitado pelas forças de extrema direita, pelo exército, que nunca esquecera a "punhalada pelas costas" do Tratado de Versalhes, e pela burguesia industrial - que

via na república uma forma política excessivamente liberal para seu gosto, no trato das questões trabalhistas.

Meyer, que substituiu Gropius, levou para a Bauhaus o espírito da revista *ABC*, porta voz das idéias técnico-produtivistas, que contrastavam com o funcionalismo técnico-formalista de 1923. Alguns de seus escritos ilustram suas idéias: "Sem pretensões clássicas e sem a confusão dos conceitos artísticos, sem a infiltração das artes aplicadas, surgem os testemunhos de uma nova época: feiras de amostras, silos, *music-halls*, aeroportos, mercadorias standardizadas. Todas essas coisas são produto da fórmula: função-economia. Não são obras de arte. A arte é composição, o objetivo é função. A idéia de composição de um porto nos parece absurda e o que dizer sobre a composição de um plano urbanístico ou de um apartamento? Construir é um processo técnico, não estético, e a idéia de funcionalidade de uma casa se opõe à de composição artística" (1926).

Mais tarde, em 1929, escreveria em sua amarga carta de demissão ao prefeito de Dessau: "Teorias incestuosas impediam todo o acesso a uma configuração orientada para as necessidades da vida; o cubo era o eixo do jogo e suas faces eram amarela, vermelha, azul, branca, cinza e negra. Este cubo da Bauhaus podia ser dado para as crianças brincarem, mas também para os *snoobs* da Bauhaus se isolarem em suas experimentações. O quadrado era vermelho. O círculo era azul. O triângulo era amarelo. Dormia-se e sentava-se na geometria colorida dos móveis (...). Assim, encontrei-me em uma situação tragicômica: em mi-

na qualidade de diretor da Bauhaus, combatia o estilo Bauhaus" (1930).

Não há dúvida que a demissão de Meyer resultou de uma trama política da direita, com objetivo de neutralizar uma pretendida radicalização à esquerda, patrocinada por seu diretor. Mas a explicação política não basta. Para um entendimento razoável, deve-se pensar também em motivações menos contingenciais, porém não menos significativas. É importante analisar o titubeante caminho percorrido pelo capitalismo industrial, particularmente o europeu, frente às exigências de racionalização e de tipificação. O estilo Bauhaus foi uma das tentativas mais conseqüentes de responder a esse problema. Mas chegou tarde. Gropius tinha razão em 1923 ao imaginar que a Alemanha poderia gerar um ressurgimento do programa produtivista de 1907. Mas não poderia ter previsto que esse ressurgimento duraria tão pouco. Quando o estilo Bauhaus assumiu sua face mais consistente, em 1927, o programa produtivista já demonstrava sua própria vulnerabilidade e o capitalismo alemão orientava-se para uma nova estratégia, à direita - inclusive por causa dos compromissos sociais que deveriam ser necessariamente assumidos pelo produtivismo.

Ante essa perspectiva, os representantes do racionalismo se viram diante de um dilema que, aparentemente, admitia apenas duas alternativas: a defesa intransigente dos esquemas formais elaborados pela Bauhaus de Gropius ou a sua negação como um todo, propondo como alternativa um *produtivismo para adiante*. O produtivis-

mo, visto até então apenas como uma estratégia de produção (Ford, Rathenau), foi proposto por Meyer como estratégia para uma mudança radical do cotidiano, incorporando os lemas do construtivismo russo. Em resumo, foi proposto como uma estratégia para uma revolução cultural. Mas, da mesma forma que a ideologia técnico-formalista de Gropius, suas idéias técnico-produtivistas chegaram tarde. Como se viu, esse objetivo já havia sido tentado na URSS, imediatamente depois da Revolução de 1917 - ou seja, em condições muito mais favoráveis que na Alemanha de 1928 - e havia fracassado. A incompatibilidade das propostas de Meyer com a situação política e econômica da Alemanha foi total. Sua demissão, em 1930, foi justificada por motivos ridículos. Mas a reação posterior à sua atuação (Gropius e Mies van der Rohe) dimensiona seu pretensão radicalismo pequeno-burguês.

De 1930 até 1933, Mies van der Rohe substituiu Meyer. Foi um período extremamente escasso em contribuições práticas ou teóricas para a constituição do design moderno. Com o fechamento definitivo da Bauhaus, em 1933, e com o advento do nazismo, ocorreu a diáspora da idéia Bauhaus. Ao mesmo tempo, iniciou-se seu processo de mitificação, obra de muitos críticos e historiadores, particularmente dos americanos. Surge uma lenda identificando a escola apenas com o período de 1923-1928, da era Gropius: a Bauhaus do estilo Bauhaus. Ao resto se dá pouca ou nenhuma importância. O período vitalista-expressionista de Itten é apresentado de forma confusa e

parcial; o período do funcionalismo produtivista de Meyer passa a ser totalmente suprimido.

Assim, nos anos 30, começou a definir-se um design orientado segundo dois polos opostos: por um lado, o *styling*, sustentado pelo capitalismo monopolista americano, e, por outro, uma orientação para um legendário estilo Bauhaus, alimentado pelos emigrados bauhausianos para os Estados Unidos e por um grupo intelectualizado de arquitetos, críticos e historiadores daquele país. Caso típico de importação cultural, a assimilação do estilo Bauhaus pelos EUA apresenta aspectos curiosos. Depois da Escola de Chicago, do funcionalismo de Louis Sullivan e da permanência de uma arquitetura autóctone (Frank Lloyd Wright), o Art Déco fizera uma triunfal entrada na arquitetura das grandes cidades americanas. A elite novaiorquina não via isso como bons olhos; considerava-o uma vulgaridade. A incorporação do estilo Bauhaus serviu também como uma forma de *aggiornamento* dessa elite com os padrões culturais da Europa, dos quais Nova York nunca conseguiu desviar sua atenção. Mas essa incorporação, por outro lado, teve um aspecto importante: se o ensino norte-americano em arte, design e arquitetura ainda permanecia corporativo e incipiente, a inclusão das idéias Bauhausianas serviu para uma melhor definição de orientações mais precisas nesse aprendizado.

A diáspora da idéia Bauhaus e o estilo Bauhaus

Good design, gute Form, neue sachlichkeit.
Racionalismo e moralismo

Após o fechamento da Bauhaus, um grande número de seus professores emigrou para outras países da Europa e para os Estados Unidos. Josef Albers, Lyonel Feininger, Mies van der Rohe, Walter Peterhans e Herbert Bayer foram para os Estados Unidos num período compreendido entre 1933 e 1939. Walter Gropius, Marcel Breuer e Moholy-Nagy foram primeiro para a Inglaterra e, a partir de 1937, para os Estados Unidos. Paul Klee e Kandinsky permaneceram na Europa (Suíça e França) a partir de 1933. Em 1938, realizou-se no MOMA (*Museum of Modern Art*), em Nova York, a primeira exposição da Bauhaus, que muitos consideravam uma experiência concluída e até mesmo fracassada. Essa exposição retoma suas idéias, mas

o faz de modo parcial: tudo o que foi exposto restringia-se ao período compreendido entre 1919 e 1928, mais precisamente à era Gropius. Resultou dessa mostra a idealização de uma Bauhaus constituída por uma comunidade de artistas docentes que, em absoluta harmonia, havia elaborado não apenas uma didática nova, mas também uma nova maneira de projetar objetos de uso - "a única acertada", no dizer de Raymond Barr, curador do MOMA e prefaciador do catálogo da exposição. Como se viu anteriormente, essa versão da Bauhaus produziu um grande impacto em correntes culturais americanas, principalmente novaiorquinas, que buscavam alguma coisa mais consistente que o Art Déco como alternativa ao *styling*. Dessa forma, abriu-se o caminho para um conceito tipicamente americano que se denominou de *good design* - ou seja, a idéia de que certos objetos produzidos pela indústria, por sua particular qualidade formal, deveriam ser considerados como exemplares. Há nesse conceito uma evidente idéia elitizante, na medida em que a própria apreciação de tais qualidades formais dependeria de um grau de conhecimento e de educação específicos. Ademais, deve-se destacar que tal idéia originara-se afinal de uma exposição realizada por e para uma elite freqüentadora de um dos mais sofisticados museus de Nova York. Dessa forma, começou-se também a associar a idéia de design a um discurso essencialmente formal.

Não foi essa idéia isolada a responsável por tal fenômeno. Em 1934, Philip Johnson, então um jovem arquiteto americano, havia organizado no mesmo museu uma

outra exposição, chamada *Machine Art*, onde já se referia a “objetos úteis (...) escolhidos por sua qualidade estética”. Referia-se também a um conceito de *conscious design* em oposição ao *styling* e ao *streamlining*. Através de muitas citações de São Tomás de Aquino e de Platão, o mesmo Barr, que seria o curador da exposição da Bauhaus de 1938, afirmava que “a beleza da arte da máquina é em parte a beleza abstrata das linhas retas e dos círculos, transformada em superfícies e em corpos atuais e tangíveis, com a ajuda de instrumentos como tornos, réguas e esquadros(...). As máquinas são, do ponto de vista visual, uma aplicação prática da geometria”. Percebe-se que essa *estética da máquina* tinha algo a ver com a *estética mecânica* proposta em 1921 por Theo Van Doesburg. Este, como se viu, teve particular importância na reforma de 1923 na Bauhaus, período de nascimento e definição do estilo Bauhaus. Em resumo, o estilo Bauhaus e o *good design* têm a mesma origem.

Devido a certas liberdades de linguagem, uma outra exposição também organizada por Johnson, que chamou-se *International Architecture*, criou um termo que, de certa forma, tomou-se um jargão da crítica de arte: *Estilo Internacional (International Style)*. Esse conceito inclui grande parte do estilo Bauhaus e do *good design*. A incorporação um tanto acrítica desse conceito gerou um sem número de equívocos e de polêmicas que envolveram desde contraposições de caráter nacional/internacional até uma renovação do confronto permanente no design entre a dis-

ciplina e a turbulência do mercado, sua orientação para um bom desenho ou para um desenho de apelo popular - como se quis qualificar o *styling* mais tarde (Rayner Banham). Mas a contraposição operada nos Estados Unidos restringia-se ao que se poderia chamar de *discurso da forma*. Iniciado através do estilo Bauhaus, esse discurso deixava de lado aspectos como o ordenamento hierárquico da produção industrial, as antigas questões do industrialismo fordista ou mesmo propostas de gestão racional do capitalismo, enunciadas em seus princípios na República de Weimar. Era natural que isso ocorresse. Da mesma forma que é um fenômeno comum a incorporação pelas elites de padrões culturais de fora, é também normal que essas elites optem, nesse processo, por incorporar aquilo que lhes é mais conveniente ou interessante. A elite americana não se interessou pelos direcionamentos socialistas da Bauhaus ou de Weimar.

Na década de 40, desenvolveu-se na Europa um conceito análogo ao *good design*, chamado de *gute Form*. Essa idéia foi particularmente desenvolvida na Suíça - como se viu, sempre predisposta aos radicalismos racionais e formais e, que, além disso, permanecera isolada da II Guerra Mundial. O principal expoente dessa idéia foi Max Bill, arquiteto, artista e designer suíço, que estudara na Bauhaus de 1927 a 1929. Ainda que estivesse presente já no período sob direção de Hannes Meyer, Bill foi mais influenciado pela orientação estético-formal do período Gropius do que pelo produtivismo-funcionalista do primeiro.

Certamente, de todos os ex-alunos da Bauhaus, Max Bill foi o que mais conseqüentemente desenvolveu a orientação estético-formalista. Tanto em suas obras práticas como em suas concisas conceituações teóricas, isso se toma evidente.

Tornou-se comum apontar um formalismo inerente às idéias da *gute Form* de Bill, o que não deixa de ser verdade. Mas a *gute Form* apresenta características distintas de seu fenômeno análogo e americano, o *good design*. Trata-se de uma proposta mais ligada à sua própria origem e mais influenciada pelo estético-formalismo, porém permeada por algumas idéias funcionalistas, ainda que esse funcionalismo permanecesse também distante dos aspectos produtivísticos mais concretos. A *gute Form* não advogava, por outro lado, a constituição de uma espécie de coleção de produtos exemplares; propunha a formulação de alguns critérios exemplares para o projeto dos produtos - o que significava uma postura bastante diferente. O surgimento do *styling* havia mudado radicalmente as discussões no design. Nos Estados Unidos, no entanto, essas discussões permaneceram aparentemente circunscritas à oposição entre objetos de bom e de mau gosto. Bill propôs um outro nível de discussão ao eleger o discurso da forma como o campo ideal de oposição ao *discurso do mercado*, gerado a partir do *styling*. Estabeleceu claramente que produtos gerados a partir de um ou de outro tipo de ordenamento de idéias eram diferentes exatamente por esse motivo, e não por mero acaso ou por questões de gosto.

Não há dúvida de que a *gute Form* se apresentou em sua época como a única atitude de discordância diante do domínio quase absoluto do *styling*. Mas, em outra região, também relativamente distante dos problemas maiores da II Guerra, a Escandinávia, desenvolveu-se nos anos 30 um conceito de grande interesse e paralelo ao *good design* e a *gute Form*: a *neue sachlichkeit* (nova objetividade). Um de seus mais importantes formuladores foi Gregor Paulsson e uma de suas maiores contribuições à discussão sobre a natureza do design residiu na introdução dos conceitos, antes restritos à economia, de *valor de uso* e *valor de troca* dos produtos. No entanto, as idéias de Paulsson permaneceram um tanto indefinidas ao admitir que um acréscimo de valor de troca seria justificável mediante um aumento do valor de uso do produto. O que poderia ser correto, de um ponto de vista racional-capitalista, esbarrava na manutenção de alguns princípios "esquerdistas", característicos da social-democracia escandinava.

Em resumo, no final dos anos 30 e início da década de 40, reaparece um fenômeno, já presente nas formulações de Muthesius e do *Deutscher Werkbund*: o moralismo. Ele exercerá fundamental importância no desenvolvimento do design depois da II Guerra Mundial. As motivações desse novo moralismo, no entanto, se apresentarão de forma diferente daquelas descritas no projeto de construção do Estado/Empresa alemão. Surgem, por outro lado, as indicações de um novo discurso, que se juntará ao da forma e que englobará as questões de método, na medida em

que se aproximam de normas e padrões válidos para projetos - e não especificamente para a aparência dos produtos. Cada vez mais, define-se a especificidade da linguagem do design.

O design após a II Guerra Mundial

Good design, gute Form e neue sachlichkeit foram conceitos desenvolvidos em países que não sofreram diretamente os efeitos da II Guerra Mundial. Suíça e Escandinávia permaneceram neutras, enquanto os Estados Unidos desenvolveram ações militares fora de seu território. Alemanha, Japão e Itália, onde se observaria um forte desenvolvimento do design no pós-guerra, foram atingidos diretamente pela guerra, e derrotados ao seu final. Nesses países, o design adquiriu algumas de suas principais características atuais.

A indústria americana mobilizou-se para o esforço de guerra. Grandes avanços tecnológicos ocorreram nesse período, entre eles o desenvolvimento da indústria quími-