

Jorge de Almeida e Wolfgang Bader (orgs.)

Pensamento alemão no século XX

Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil

volume III



COSACNAIFY

Bauhaus: vanguarda e mal-estar da metrópole

LUIZ RECAMÁN

A Staatliches Bauhaus foi uma escola de arte e design fundada na cidade alemã de Weimar em abril de 1919, por Walter Gropius (1883-1969). Essa simples formulação já requer alguma explicação: a novidade da Bauhaus sintetiza em seu próprio nome o que ali se inaugurava. Mesmo a abrangência do termo “arte” tem uma derivação a partir das experiências elaboradas nesse momento. E o termo design deve também ser entendido em tal contexto, já que pôde incluir tanto a planificação artesanal de um objeto quanto sua concepção determinada pela produção em série ou industrial.¹ E foi na Bauhaus que se realizou essa inflexão, pelo menos na gravidade que esse fato adquiriu no que podemos chamar de movimento moderno na primeira metade do século xx. Arte e design se alteram na conjuntura social da qual a Bauhaus foi destacada personagem, e é por isso que seu nome adquire significado próprio e novo.

Fruto de uma Alemanha convulsionada, a escola surge no mesmo ano “divisor de águas entre duas eras na Alemanha [...] ponto sem retorno para a esquerda alemã”, segundo Hannah Arendt, referindo-se ao episódio do assassinato de Rosa Luxemburgo (1871-1919) e Karl

1. Acrescente-se a complicação da história do termo no Brasil. É suficiente aqui registrar que esse termo, entre nós, adquiriu forte conotação industrial, revelada por sua mais usual tradução (desenho industrial). Tanto que permanece, em alguns setores, a preferência pela manutenção da forma original (design), já praticamente incorporada ao português.

Liebknecht (1871-1919).² Mesmo ano da assinatura do Tratado de Versalhes, cujas sanções impostas à derrotada Alemanha – e a reação popular desencadeada – seriam definitivas para o destino desse país nas décadas seguintes. O nome Weimar vincula a escola à nova República Alemã, e, portanto, aos conflitos advindos do papel assumido pela social-democracia nesse processo de “modernização conservadora”³ e seu “Estado rudimentar”⁴

A radicalização política que se seguiu ao fim da Primeira Guerra Mundial na Alemanha, à direita e à esquerda, colocava em xeque o ideário burguês clássico, suas representações e ideologias. Fragilizado o liberalismo econômico – e social –, a industrialização aparecia como uma força capaz de subverter esse universo social decadente a partir de sua racionalidade multiplicadora que prefigurava uma sociedade de massa emancipada. O desenvolvimento industrial se apresentava como um fenômeno dirigido pelas regras autônomas da ciência, tecnologia, funcionalidade e economia, que poderiam ser estendidas ao todo da vida social. Não ficava claro para uma parcela significativa dos personagens em ação desde a metade do século XIX, que o próprio desenvolvimento

2. Hannah Arendt, *Homens em tempos sombrios*, trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 39.

3. Termo associado às dificuldades da revolução burguesa na Alemanha desde a segunda metade do século XX até a emergência do nazismo. Ou seja, a permanência do poder político das elites tradicionais e seus valores, ajustados a um grande desenvolvimento industrial, sem a correspondente afirmação de princípios da democracia liberal (como França, Inglaterra e Estados Unidos). “A unificação sob o signo da nobreza significou, nos termos de Elias, a capitulação da burguesia diante da nobreza [...] Consequência disso é que a Alemanha unificada toma para si o *éthos* guerreiro, característico da nobreza, como *éthos* nacional.” Leopoldo Waizbort, “Questões não só alemãs”. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 13, n. 37, jun. 1998. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000200010&lng=en&nrm=iso>.

4. Como caracterizou Norbert Elias, as deficiências de representatividade do Estado alemão no período da República de Weimar em *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*, trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 199.

industrial estava submetido às balizas da dinâmica social, construindo um modelo produtivo orientado, de maneira conflitante, pelas estratégias de ampliação da acumulação e reforço das estruturas de poder.

Na construção da unificação do Estado Alemão afluíram forças ideológicas idiossincráticas, próprias da industrialização tardia, que permitiram um olhar distanciado – cria-se – do processo industrial, ativando-se de maneira inédita as superestruturas que pretendiam dar-lhe configuração original e objetiva. Desde cedo, tratou-se de refletir sobre modelos possíveis, escolher estratégias, antecipar-se aos processos, planejar ações industrializantes. Dessa inflação de ideias reforçou-se o *desenho* como instância na qual incidiriam, livre de interesses mesquinhos, qualidades estéticas e racionais objetivas. Essas características seriam próprias das tradições culturais germânicas, que deveriam ser reforçadas na modernização industrial, em oposição ao modelo inglês de massificação produtiva, no qual os objetos industriais expressavam prioritariamente sua dimensão mercantil, externa às suas qualidades intrínsecas.

ARTE E INDÚSTRIA

Em abril de 1919 Walter Gropius lança em Weimar o Manifesto da Bauhaus, em sintonia com a efervescência cultural que se seguiu à fundação da República, em polo oposto às dificuldades políticas, econômicas e sociais que emergiam a todo o momento. A peculiaridade da Escola, em relação aos outros importantes movimentos artísticos que colocavam a Alemanha no centro da revolução artística europeia, era seu elo direto com a vida produtiva e social do país, levando às últimas consequências a relação entre arte e vida pretendida pelas vanguardas históricas. A Revolução Industrial, em plena mudança de estágio, parecia permitir – ou permitia – uma disputa sobre o seu destino. A tecnociência indicava que poderia conduzir o processo de produção, e, o mais importante, o processo social, em direção a uma racionalização geral da vida. Da mesma maneira, parecia poder ser reinventada e ultrapassada

a antiga relação dual entre arte e artesanato, agora sob a perspectiva de uma nova personagem, a indústria moderna. Gropius propunha a diferenciação do objeto manufaturado a partir de uma reunificação dos saberes, eles próprios desierarquizados na nova ordem social desejada.

Para a criação desse novo “objeto” voltava-se toda a estratégia da nova Escola, que exigia que novos artistas retornassem às oficinas e, junto aos artesãos, recuperassem o sentido da “construção” (*bau*), que “enfeixará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se alçará um dia aos céus, como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura”.⁵ A inspiração medieval das formas de trabalho, conforme recuperadas no século XIX especialmente na Inglaterra, está traduzida na forma-ícone da unidade comunal, *A catedral do futuro*, xilogravura de Lyonel Feininger (1871-1956) impressa na capa do manifesto Bauhaus.⁶

A nova Escola surgia então com propósitos de reconciliação dos embates e instituições que a antecederam. A missão do jovem Gropius era a junção da Escola de Artes e Ofícios (Kunstgewerbeschule) à Academia de Belas Artes (Sächsische Hochschule für bildende Kunst). Ele fora membro da Federação Alemã do Trabalho (Deutsche Werkbund, fundada em 1907), desde 1910. Nela ocorriam as mais importantes manifestações da disputa intelectual sobre as novas possibilidades do desenho industrial: a produção serial (standardização), defendida por Hermann Muthesius (1861-1927), e a “individualidade criadora” como base para o desenho, defendida por Henry van de Velde (1863-1957). Ou seja, o novo objeto moderno seria fruto ou do “tipo” (“*typisierung*”, reprodução de um modelo ou *standard*) ou de uma “unidade” (resultado de um domínio técnico individual sobre o desenho, materiais e técnicas de produção). Essa disputa se radicalizou na exposição da

5. Manifesto Bauhaus. Tradução de Hilde Engel, Willy Keller, Nice Rissone e Edgar Welze. Disponível em: <www.arkitekturbo.arq.br/bauhaus_manifesto_por.html>.

6. A simbologia da catedral gótica foi analisada no texto de Worringer, publicado em 1912, “Problemas da forma da arte gótica” [1992], publicado em Wilhelm Worringer, *A arte gótica*, trad. Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1992.

Deutsche Werkbund em Colônia, em 1914, na qual se contrapuseram essas duas posições e seus autores. Van de Velde recusava a configuração dos objetos artísticos a partir de necessidades a ele exteriores, como a lógica maquinista. Defendia a possibilidade de alcançar uma *norma* racionalizadora a partir do lento e natural processo da *Kunstwollen* [“vontade da arte”] de Riegl (1858-1905), a qual deveria guiar os processos de industrialização alemã.⁷ O fato de essa posição ter sido defendida por, entre outros, Walter Gropius, indica a tensão herdada pela nova Escola em seus momentos iniciais.

INDUSTRIALIZAÇÃO ALEMÃ

A questão da industrialização alemã acompanha o processo de sua reunificação tardia, e se desenvolve no ambiente definido pela polarização ideológica entre *Kultur* e *Zivilization*. À diferença da Inglaterra, e seu processo de industrialização original e “desespiritualizado”, as dificuldades de ação do novo Império Alemão provocaram um desvão entre intenções de autonomia nacional e realidade produtiva, preenchido por uma profícua reflexão sobre as novas possibilidades de modernização industrial. Parecia possível planejar com cautela um novo modelo que ultrapassasse, em qualidade e valor, os resultados obtidos pela dianteira da rival insular.

Em 1852, o arquiteto alemão Gottfried Semper (1803-79), ao comentar a Exposição Industrial em Londres (1851), alertava sobre a deterioração do saber artesanal na passagem para a produção massificada de objetos, captando com bastante antecipação a inversão que caracterizaria as transformações iminentes (a “segunda revolução industrial”): necessidades e consumo não são mais facilitados pelas invenções técnicas, mas estas agora são por eles condicionadas. Esse quadro indicava que o caminho a seguir seria o domínio dos novos materiais e técnicas industriais

7. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981, p. 114.

que permitissem à Alemanha produzir com qualidade, distanciando-se da concorrência inglesa baseada na abundância de matérias-primas das colônias e nos preços baixos. Essa possibilidade, cujo pré-requisito era o conhecimento e o aprendizado ativado por instituições estatais de ensino, foi considerada no final do século XIX, após as décadas de internacionalização e expansionismo germânico do *Reich* bismarckiano.

Nacionalismo fim de século e pensamento industrial de vanguarda compuseram o pano de fundo das estratégias avançadas do desenvolvimento produtivo alemão. Um olhar para dentro, em busca das tradições artesanais, associado ao conhecimento artístico e intelectual, permitiriam criar um novo modelo industrial baseado na correta adequação dos materiais ao desenho dos novos objetos e às exigências de economia e funcionalidade que a sociedade moderna parecia priorizar naquele momento. As contradições advindas dessa formulação, que não são outras que as do próprio capitalismo industrial, não precisaram aguardar a crise do liberalismo do entreguerras para manifestarem-se, presentes já no calor dos debates sobre o assunto. Construção nacional, pensamento político e estratégias econômicas se unificavam – nas diferentes posições do espectro político alemão – em um clima de grande abertura ideológica e ambiente revolucionário produzido pelas mudanças sociais nessa virada de século.

Na procura da qualidade dos produtos industriais, diversas escolas de artes e ofícios (*Kunstgewerbeschulen*) foram criadas na Alemanha no último terço do século XIX. Mas apenas a partir da mudança do ambiente cultural reativo ao internacionalismo da era guilhermina, patrocinada pela emergência de setores burgueses na máquina do Estado Alemão unificado, um programa de modernização começa a tomar corpo em diversas instâncias envolvidas com a questão. Aportava, essa perspectiva, os ecos da afirmação da especificidade cultural germânica (*Sonderweg*) e o ideário da *Kultur*, que deveriam guiar o desenvolvimento nacional. O debate se dava, na virada do século, em torno da aceitação da produção em série e da resistência dos setores conservadores ligados aos grupos de artistas e artesãos. E, mesmo dentre os defensores das inovações maquinistas, existia a defesa de uma passagem natural, ou

sem grandes rupturas, entre as qualidades artesanais e a nova produção, que exigiria um saber técnico específico que deveria ser coligido das velhas tradições artesanais.

Nesse debate, a figura-chave nos primeiros anos do século XX, foi o arquiteto Peter Behrens (1868-40), um dos fundadores da *Deutscher Werkbund*, em 1907, que unia artistas, artesãos e empresários com a finalidade de criar uma cultura industrial inovadora. A oportunidade estava dada pela necessidade de construção da infraestrutura do país, dos novos espaços e equipamentos, e cujo exemplo mais importante era o grande crescimento da AEG (*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*), indústria de materiais elétricos fundada em 1877 em Berlim. Behrens fora indicado para trabalhar na AEG pelo industrial Emil Rathenau (1838-1915), no mesmo ano de fundação da *Deutscher Werkbund*, e esses dois eventos estão interligados nessa estratégia de modernização industrial. Com origens no *Jugendstil* e fundador da *Münchener Sezession* [Secessão de Munique], Behrens tornou-se o mais importante e produtivo arquiteto e designer alemão nesse momento. Enfrentou o novo desafio da tarefa – desenho industrial e a industrialização – como “o destino manifesto da nação alemã, ou, tal como ele o concebia, como o resultado conjunto de *Zeitgeist* y *Volksgeist*, a que seu dever de artista deveria dar forma”⁸. Projetou intensamente uma gama de edifícios e objetos, como a Fábrica de Turbinas em Berlim (1908-09), luminárias, ventiladores, cerâmicas, cartazes, logotipos etc., dando vida à filosofia do desenho integral (*Gesamtkultur*) ambicionada pelos artistas da *Deutsche Werkbund*.

Se nos anos anteriores à Primeira Guerra essa síntese parecia possível, a polaridade entre autenticidade cultural e maquinismo ganhou novos contornos e foi atualizada pela radicalidade da ruptura que se impunha à moderna sociedade europeia. A resistência artística e cultural à massificação produziu ainda muitas manifestações nos anos que se seguiram, mas a fratura entre passado e futuro, natureza e máquina, que o processo social e econômico parecia impor, desautorizava a con-

8. Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 113.

tinuidade crítica dessa vertente integradora que animou intelectuais e artistas no momento anterior. A cisão iminente da cultura artística europeia – e de suas vanguardas – na segunda década do século xx necessitaria de uma reordenação que acompanhasse a crise dos princípios liberais que se anunciava. Assim, a separação entre desenvolvimento capitalista e utopias sociais e a desorganização econômica e ideológica indicavam a *planificação* como alternativa ao *laissez-faire*, diante do risco de uma sociedade potencialmente revolucionária. As vanguardas artísticas chegam ao seu limite histórico, e, como indicou Mondrian, “uma vez traduzida em estrutura urbana [...] a pintura acabará por morrer”⁹

O percurso entre a integração romântica e a planificação será realizado pela Bauhaus, e pode aqui ser simplificado em três momentos esquemáticos: arte-artesanato, arte-indústria e técnica-indústria. Diz Tafuri: “A Bauhaus, como câmara de decantação das vanguardas, tem precisamente esta tarefa histórica: selecionar todos os contributos dessas mesmas vanguardas, pondo-os à prova perante as exigências da realidade produtiva”¹⁰

A ESCOLA

A Bauhaus pode bem ilustrar o esforço da *intelligentsia* alemã, em seu reduto, de construir uma alternativa ao desenvolvimento capitalista industrial, ameaçado por revoluções sociais nas primeiras décadas do século xx.¹¹ A “terceira via” alemã, nesse momento, aproximava os combatentes da cultura (artistas, artesãos e intelectuais), procurando eliminar

9. Piet Mondrian apud Manfredo Tafuri, *Projecto e utopia: Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*, trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença, 1985, p. 63

10. M. Tafuri, *ibid.*, p. 68.

11. “Dessa forma, a *intelligentsia* alemã buscou sua realização e encontrou seu orgulho em outro lugar, no campo da academia, da ciência, da filosofia, da arte, isto é, no campo da Kultur”. John B. Thompson, *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 168.

as barreiras de classe entre esses atores. O lugar em que essa anulação das diferenças sociais – culturais – se daria seriam as oficinas, para as quais eles estavam convocados, já no manifesto inaugural. O fato de essas formulações intelectuais terem se radicalizado no final da segunda década do século xx, e se materializado no ambicioso programa da Escola, indica a consecução da estratégia vanguardista por excelência. Porque o que se construía ali não era o suporte funcional à vida moderna, mas, principalmente, a sua total transformação a partir da configuração integral do ambiente, “da colher à cidade”¹²

A criação da “construção do futuro”, definida nesse manifesto, deve ser entendida em toda a sua abrangência, pois não se tratava de um curso de arquitetura ou desenho de edifícios, diretamente. A palavra “construção” alcançou aí um ápice de aproximação entre os movimentos do espírito e da produção da vida, a ponto de se crer anulada a distância entre essas racionalidades distintas. Daí a Escola e a precedência dessa disciplina às práticas profissionais até então. O caminho da “construção” – definido nos primeiros anos da Escola – à “arquitetura” – que marca a sua fase final – descreve o desdobramento necessário das intenções aos feitos, e, portanto, o confronto de suas contradições que marcam o dramático final de suas atividades na Alemanha nazista, em 1933.

O curso inicial pretendia aproximar as práticas artísticas e artesanais. Na primeira reunião do conselho de professores estiveram presentes Lyonel Feininger¹³ (1871-1956), Gerhard Marcks¹⁴ (1889-1981) e Johannes Itten¹⁵ (1888-1967), além dos professores da antiga Academia de

12. Máxima cuja autoria imprecisa, que passa por Adolf Loos, Walter Gropius, Le Corbusier, Max Bill, Ernesto Rogers etc., indica a força dessa imagem-síntese do processo totalizador da Bauhaus, e, de maneira mais abrangente, das vanguardas do começo do século xx e da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*).

13. Artista plástico alemão ligado aos grupos expressionistas Die Brücke e Novembergruppe.

14. Escultor alemão ligado também ao Novembergruppe e ao Arbeitsrat für Kunst, e filiado à Deutsch Werkbund.

15. Artista plástico suíço, ocupado, desde sua formação, com o ensino de arte e pedagogia.

Artes. Foram oferecidos cursos e oficinas de escultura em pedra, pintura, artes gráficas, desenho, anatomia, encadernação e tecelagem. A figura que adquiriu maior influência nesse momento, pela radicalidade de suas posições sobre arte e criatividade, foi Johannes Itten, responsável pelo curso preparatório (*Vorkurs*), obrigatório para os ingressantes. Focava o conhecimento sensível dos materiais comuns, que serviria de base para novos arranjos, baseados em novos usos. Essa sensibilização recorria a métodos heterodoxos, como a meditação e a referência a religiões orientais, que terminaram por desagradar a Walter Gropius e provocar uma mudança de rumos que marcaria definitivamente a Escola. Essa grande influência se estendia aos estudantes, já que muitos deles tinham sido seus alunos em Viena, onde oferecera cursos de arte antes de mudar-se para Weimar.

Em 1920¹⁶ foram nomeados professores os artistas plásticos Georg Muche (1895-1987), Paul Klee (1879-1940) e Oskar Schlemmer (1888-1943). Por um curto período foi criado um departamento de arquitetura, sob a liderança de Adolf Meyer (1881-1929), sócio de Walter Gropius em seu escritório privado e responsável pelos cursos de construção e desenho técnico.

O curso se consolida em 1921, com a publicação de seu regulamento, o avanço das turmas iniciais e os novos cursos. São oferecidas oficinas de escultura em pedra (Oskar Schlemmer), xilogravura e tecelagem (Muche), mobiliário (Gropius), cerâmica (Gerhard Marcks, 1889-1981), ouro, prata e cobre, pintura mural e vitral (Itten), artes gráficas (Feininger), encadernação e práticas de composição (Klee). O escritório de arquitetura de Gropius projetou e construiu a casa *Sommerfeld*, em Berlim, com a participação dos estudantes da Bauhaus, Josef Albers (1888-1976) e Marcel Breuer (1902-81), que posteriormente se tornariam professores. Essa construção em madeira e telhado foi o primeiro projeto coletivo da Escola, cujo caráter geral indicava as discussões e as polêmicas desses anos de expressionismo e de grande abertura

16. As informações gerais sobre a cronologia do curso na Bauhaus foi obtida no site oficial da Fundação Bauhaus Dessau: <www.bauhaus-dessau.de/index.php?de>.

intelectual. Além dos atritos políticos com os conservadores de Weimar, a nova escola já enfrentava a cisão de um grupo de professores que abandonariam a Escola e reorganizariam a Academia de Belas Artes. Enquanto isso, os impressos da Bauhaus começam a ser publicados, ampliando a divulgação dos trabalhos ali desenvolvidos. Itten, após participar de um congresso do Movimento Mazdaznan¹⁷ em Leipzig, inicia com os alunos as práticas ali apreendidas e baseadas, em parte, no zoroastrismo e cristianismo, radicalizando sua posição pedagógica e aumentando as tensões entre os professores que não apreciavam seus métodos. Além disso, confronta-se com Gropius, que pretendia ampliar a relação da Escola com a sociedade, por meio do atendimento de demandas reais. Itten era completamente contrário a essa postura, defendendo a natureza inata da arte, à “margem de toda organização”: “O Estado deveria cuidar para que nenhum de seus cidadãos passasse fome, mas não deveria apoiar a arte”.¹⁸ A busca de extroversão social pretendida por Gropius se chocava diretamente com a interiorização e a espiritualização propostas por Itten, que, segundo ele, seria a fonte de uma nova forma de vida.

O ano de 1922 seria fundamental para o debate instalado na Escola, ocupada na organização da grande mostra de seus trabalhos e realizações solicitada pelo governo da Turíngia. Vassíli Kandinski (1866-1944) é nomeado professor, com oficinas de pintura mural e cursos sobre a cor, elementos de forma abstrata e desenho analítico nos cursos preliminares. Sua ênfase em aspectos emocionais, sensíveis e individuais estava em aparente sintonia com as teorias de Itten, que interferira em sua contratação. Em lado oposto – se considerado o teor da disputa nesse momento – surge a figura emblemática do holandês Theo van Doesburg (1883-1931). Fundador, juntamente com Piet Mondrian, do movimento racionalista De Stijl, em 1917, que se mudara para Weimar em 1921, depois de contatos realizados com Feininger e com o próprio

17. Doutrina religiosa criada no final do século XIX nos Estados Unidos, a partir dos ensinamentos de Zoroastro.

18. Itten apud K. Frampton, op. cit., p. 126.

Gropius. O convite para que Van Doesburg visitasse a Escola, todavia, não se converteu em um convite para que se tornasse professor. Na cidade, depois de conhecer melhor o método desenvolvido pela Bauhaus em uma entrevista com Itten, tornou-se seu grande crítico e passou a ministrar cursos independentes sobre as teorias neoplasticistas para alunos e professores da Escola. Criou-se assim um clima de animosidade e confronto intelectual, que não excluía formas violentas de manifestação de opiniões. O artista holandês foi protagonista da influência construtivista e abstrata que anulava a seguir as vertentes expressionistas dominantes na primeira fase da Bauhaus, juntamente à crescente importância do construtivismo russo no ambiente artístico europeu pós-cubista e a realização do congresso da Internacional Construtivista em Weimar em 1922, do qual participaram, entre outros, László Moholy-Nagy (1895-1943).¹⁹ Esse novo ponto de vista, elementarista e construtivista, que emergia nesse meio intelectualmente conturbado, fez par com a crescente importância da arquitetura na Escola, e as mudanças de orientação em direção à “Nova Objetividade”, verificadas no projeto para a Chicago Tribune, de Gropius e Adolf Meyer, realizado nesse ano.²⁰ Tais alterações ganhariam força a partir do amplo projeto habitacional iniciado em Weimar em 1923, com a construção massiva de casas populares pelo Estado.

Em 1923, a exposição da Bauhaus em Weimar é inaugurada com a palestra de Gropius intitulada *Kunst und Technik – eine neue Einheit* [Arte e técnica – uma nova unidade]. Solicitada no ano anterior pelo

19. Conforme Bruno Zevi, *Poética de la arquitectura neoplástica*. Buenos Aires: Victor Lerú, 1960. Ana Moreno Canizares, “De Stijl y la Bauhaus”. *Revista Ddiseño*, Málaga, n. 10, out. 2011, disponível em: <www.i-diseno.org/web_ddiseno/ddiseno-8/documento8.htm>.

20. “A nova dimensão do construtivismo internacional, captada imediatamente por Moholy-Nagy e Gropius, produz de imediato seus frutos: de 1922, Gropius e Adolf Meyer, com os projetos da Chicago Tribune Tower, da casa Kallenbach, da fábrica Kappe, parecem interpretar uma *Neue Sachlichkeit* [nova objetividade] já bem distante das pesquisas precedentes.” M. Tafuri, *La esfera y el laberinto*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980, p. 170.

governo de Weimar, era uma resposta aos crescentes questionamentos sobre a necessidade da instituição e sua orientação geral. Essa grande mostra colocava lado a lado os dois momentos da Bauhaus, que nesse instante cessavam a convivência em torno de um projeto comum. Além da exibição dos trabalhos de pintura e artes gráficas de alunos e professores, havia a residência *Haus am Horn* – projeto inovador realizado por Georg Muche e construído em alguns meses para o evento, exemplo pioneiro da nova racionalização do morar produzida pela Bauhaus. Foi também apresentado o novo mobiliário da sala do diretor Gropius, inaugurado na ocasião. O próprio Gropius organizou uma mostra de arquitetura internacional, mostrando exemplos de outros países que também buscavam uma arquitetura funcional – inclusive Le Corbusier – inserindo a Escola em um movimento mais amplo de renovação artística e arquitetônica. Ao aproximar-se, por pressão e vocação, das demandas sociais mais diretas, a Escola necessitava ultrapassar a fase anterior, cujo conteúdo crítico se sobrepunha às perspectivas de realização de um programa propositivo imediato. E esse movimento levava à arquitetura, construção relacionada diretamente à vida social, e entendida progressivamente como possibilidade de sua ordenação. Como lembrava Le Corbusier em situação similar: “Arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução”, no livro manifesto *Vers une architecture*, publicado em 1923. Moholy-Nagy sucede Itten nas oficinas de metal e nos cursos preliminares. Este deixa a Bauhaus em março, depois de crítica feita por Gropius em uma circular dirigida aos mestres da Escola, em que pela primeira vez fica clara a grande mudança: “O ensino de ofícios pretende preparar o desenho para a produção em série [...]. Para tanto, a Bauhaus busca conscientemente contatos com empresas industriais existentes, em prol do estímulo mútuo”.²¹ Nesse ano, o slogan “arte e artesanato” foi substituído por “arte e indústria”.

Essas mudanças podem ser consideradas um ponto de viragem ideológico que ultrapassa as vicissitudes locais ou mesmo aquelas da conjuntura social alemã, marcando definitivamente a história do pró-

21. K. Frampton, op. cit., p. 128.

prio movimento moderno. Indica uma derivação utópica de um socialismo romântico em direção a uma utopia maquinista que passa a ser um valor hegemônico dentro da cultura progressista europeia. Os valores associados à nova fase da indústria capitalista – produção em série, *standard*, fordismo e taylorismo – são incorporados aos movimentos de vanguarda política e artística, a partir da depuração e da aclimação construtiva e racionalista. A resposta avançada à crise econômica na Alemanha com a deterioração do ideário liberal passa a ser a planificação, que extravasa os portões das fábricas modernizadas e pretende atingir as formas de vida em rápida transformação. Na antessala da planificação econômico-militar que seria deflagrada na década seguinte, a ordenação do território e da cidade aparecem como instância configurável pela inteligência arquitetônica. O deslocamento verificado na Bauhaus em direção à arquitetura, em sentido mais restrito que a abrangência do termo *construção* do primeiro manifesto, pode ser entendido também nesta direção.

Em 1924, a pressão política contra as tendências ditas bolcheviques da Escola ganha força com a vitória dos conservadores no Parlamento da Turíngia. Cortes no orçamento culminam com o fim dos contratos dos professores em março de 1925. Essas medidas evitaram seu fechamento imediato e possibilitaram algumas tentativas para revertê-lo, incluindo a mobilização da opinião pública. Gropius propôs que a Escola se tornasse uma companhia limitada, pois acreditava que o sucesso dos produtos da Bauhaus poderia viabilizá-la. Mas as restrições eram de ordem política, e o encerramento das atividades em Weimar já não poderia ser revertido. Mesmo com esse ambiente desfavorável, as atividades da Escola continuaram, e o conselho de professores aprovou a criação de um departamento de arquitetura nesse mesmo ano, que seria definitivamente implantado apenas no início de 1927.²²

22. Magdalena Droste, *Bauhaus*. Colônia: Taschen, 2002, p. 121.

DESSAU

Ainda que Gropius acreditasse na viabilidade apolítica dos métodos industriais da Bauhaus, fato é que não se pode dissociar essa experiência do Partido Social-Democrata e do campo político da esquerda alemã nesse período. Esse bloco parlamentar conseguiu aprovar o pedido do prefeito de Dessau para acolher a Escola e também garantir fundos para a construção imediata de sua sede. Várias cidades mostraram interesse, mas apenas Dessau, centro industrial de engenharia mecânica e química, viabilizou o projeto de mudança. As atividades foram retomadas sem grandes dificuldades, com a presença de quase todos os professores de Weimar e a incorporação de ex-estudantes para cuidar das oficinas da Escola, abolindo a divisão anterior entre “mestres de ofício” e “mestres da forma”. Para essa nova fase, foi constituída a Bauhaus GmbH & Co., empresa responsável pela comercialização dos produtos desenhados pela Escola. Produção industrial e arquitetura passam a ser o foco principal do curso e das atividades educativas.

A tradução desse novo espírito se deu principalmente no projeto e na construção de seu grande edifício-sede – e do mobiliário e equipamentos – idealizado em 1925 e inaugurado em dezembro de 1926. Projetado por Gropius em seu escritório privado, com auxílio de Carl Fieger (1893-1960) e Ernst Neufert (1900-86), mobilizou alunos e professores na sua realização, e se tornaria um dos mais importantes exemplares da arquitetura moderna mundial. A inauguração projeta a Escola internacionalmente, e Dessau passa a ser um dos centros da *Neue Bauen* [nova construção]. O edifício integrava todas as atividades em um mesmo conjunto, divididas espacial e volumetricamente por pavilhões conectados que organizavam as diferentes funções (oficinas, salas de aula, administração, dormitório etc.).

A nova estrutura do curso é oficializada, e a Escola passa a se chamar Hochschule für Gestaltung [Escola Superior da Forma], oferecendo aos alunos formados um diploma. O estatuto publicado em dezembro de 1925 definia dois eixos principais: formar profissionais capacitados para o trabalho de design, em especial a construção, e realizar experi-

mentos práticos em habitação (construção, equipamentos e mobiliário), desenvolvendo modelos para a indústria e o comércio. A dimensão alcançada nessa nova fase, que se propõe a ser o elo entre a indústria (e o Estado) e a sociedade alemã, rapidamente pôde se fazer notar. Na abertura das novas instalações, foram exibidos também alguns dos edifícios já concluídos do conjunto habitacional Dessau-Törten, uma resposta *sachlich* para o rápido crescimento populacional dessa cidade industrial. Essa *siedlung* se transformou em um canteiro de experimentação da pré-fabricação de componentes para a construção civil e de processos de racionalização de seus métodos de trabalho. Essa pesquisa era complementada pela grande importância que o desenho do mobiliário passou a ter na Escola nesse período, principalmente com as oficinas de Marcel Breuer (1902-81) e seus móveis tubulares de aço de influência De Stijl. Ele fora contratado em 1925 e permaneceria na Bauhaus até 1928. Essa curta permanência não impediu que seu trabalho se destacasse como uma das mais emblemáticas imagens do legado da Bauhaus até os dias de hoje.

O ano de 1927 marca o apogeu da Escola, ainda sob direção de Gropius, que convidou Hannes Meyer (1889-1954) para chefiar o recém-criado departamento de arquitetura, imprimindo assim aos projetos da Bauhaus um caráter funcionalista pleno²³ e, ainda que em novos termos, consolidando a arquitetura como o objetivo principal dos trabalhos. As proposições de Meyer unificavam a radicalidade fordista e taylorista das mudanças produtivas em curso – em momento “ideológico” – e a radicalidade política alinhada ao momento soviético. Coletivismo e anti-individualismo que se traduziam nos programas com habitação coletiva e no desenvolvimento de técnicas de produção em série, em uma atmosfera de crescimento econômico na Alemanha

23. Ou “*fanatical functionalists*”, como se referiu a Hannes Meyer o historiador e diretor do Moma, Alfred Barr, no prefácio do livro *The International Style*, dos críticos Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, publicado em 1932. Esse livro, e a exposição em Nova York, consagraria o “estilo internacional”, espécie de modernismo estético, em oposição às tendências funcionalistas, consideradas de influência comunista.

(em meio a desequilíbrios financeiros). Os produtos licenciados pela Escola eram comercializados com sucesso, e seus móveis, luminárias, tecidos, artes gráficas etc. definiam o *estilo bauhaus*. Em outubro de 1928 Hannes Meyer publicou o manifesto *bauen*, na revista *bauhaus, zeitschrift für gestaltung*. Começava com as seguintes afirmações:

1. todas as coisas neste mundo são produto de uma fórmula: (função vezes economia);
2. todas elas não são portanto obras de arte;
3. toda arte é composição e portanto inadequada;
4. toda vida é função e portanto não artística;
5. a ideia de “composição de um porto” é hilariante;
6. e como é o desenho de um plano urbano? ou um plano residencial? composição ou função? arte ou vida????

E seu conhecido diagrama da dimensão biológica, técnica e social da habitação:

1. vida sexual;
2. hábitos de dormir;
3. animais de estimação;
4. jardinagem;
5. higiene pessoal;
6. proteção contra intempéries;
7. higiene doméstica;
8. manutenção de automóveis;
9. preparação de alimentos;
10. aquecimento;
11. insolação;
12. serviço.²⁴

O seu cientificismo parecia eliminar todo resquício estetizante da arte e da arquitetura, unificando *Neue Welt*, indústria e revolução social em uma prática social concreta. A modernidade atingia aí o limite de seu projeto emancipador, ou seja, o confronto real entre as prefigurações modernas e as possibilidades sociais de transformação. Esse deslizamento em direção à arquitetura e à radicalidade política que Hannes

24. Hannes Meyer, “*bauen*”. *bauhaus, zeitschrift für gestaltung*, Dessau, n. 4, 1928, p. 12. Tradução livre do inglês. Disponível em: <www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/D_A_T_A/Architektur/20.Jhdt/MeyerHannes/SchriftenDerZwanzigerJahre/Bauen/Bauen.htm>.

Meyer personificava-se em um ambiente social em tensão crescente. Além das acusações de infiltração comunista na Escola desde os tempos de Weimar, o arquiteto Kurt Esler, notório oponente dos métodos da Bauhaus, mobilizara já em 1926 a sociedade de Dessau para protestar contra os professores “não alemães” que atuavam na Escola. A pressão continuava na imprensa conservadora da cidade, com frequentes ataques aos professores estrangeiros.

Em 1928 Gropius deixou a direção da Bauhaus, depois de quase dez anos de confronto com os conservadores e de intensa atividade administrativa. Indicou o próprio Hannes Meyer para substituí-lo, inaugurando assim uma nova fase na Escola. A saída de seu fundador foi acompanhada por Moholy-Nagy, Marcel Breuer e Hebert Beyer, em grande medida pelas dificuldades encontradas em relação ao cientificismo emergente. Os embates originais iam sendo ultrapassados, e os esforços de aproximação entre os polos “arte” e “indústria”, que a trajetória de Gropius refletia, eram abandonados progressivamente. Ou melhor, nesse momento crucial, a arte como instituição separada da vida prescrevera; sua racionalidade intrínseca – moderna – poderia agora ser o motor da racionalidade geral que a sociedade europeia parecia desejar. Esse era o novo lugar da arquitetura, síntese positiva entre ciência e tarefa social, que pretendia superar as contradições da vanguarda moderna. Antes que novas contradições alterassem esse quadro, a Bauhaus atingiu seu momento mais produtivo, cuja ênfase era a simplificação construtiva e formal (padronização), economia e funcionalidade. Envolvido com o Movimento Cooperativo de esquerda (*Genossenschaftsbewegung*), Hannes Meyer amplia o tema habitacional, estendendo-o para as questões de planejamento urbano, passando a cidade também a ser objeto de racionalização e socialização. Amplia, em 1929, o conjunto Dessau-Törten, projetado por Gropius, projetando e construindo blocos de apartamentos com circulação por balcões (*Laubenganghäuser*). Os cursos e os departamentos são alterados, capacitando a Escola nas áreas técnica, social e de planejamento. A presença mais importante nesse momento é a do arquiteto e urbanista Ludwig Hilberseimer (1885-1967).

As crescentes críticas feitas à direção anterior, realizadas em um momento de radicalização política e com grande mobilização dos estudantes, indispõem cada vez mais o grupo de professores ligado a Gropius. Schlemmer e Marianne Brandt deixam a Escola em 1929 e Klee, em 1931. Kandinski permanece como professor, mas em franca oposição aos métodos e ideias da nova direção. A influência comunista se espalha entre os alunos e os professores, o que deflagra uma articulação de Gropius, Kandinski, entre outros, com as autoridades municipais para destituir Hannes Meyer. Em agosto de 1930 o diretor foi deposto, por razões políticas, e o nome de Mies van der Rohe é indicado, novamente por Gropius. Meyer, com alguns ex-alunos, se muda para Moscou em 1930, aceitando o convite para trabalhar na Academia de Arquitetura.

O assédio à Escola, no entanto, não cessou. Ao contrário, os grupos conservadores e ultraconservadores adquiriram mais força para o seu objetivo de fechar a Bauhaus. Exigiam a saída dos comunistas, dos liberais estrangeiros e sua “arte degenerada”, a reforma da fachada e sua germanização (um telhado inclinado). A missão de Mies era tentar manter a vasta produção da Escola e seu sucesso comercial, afastando as influências políticas do grupo identificado como marxista. Manteve a ênfase na arquitetura, mas agora alijada de questões sociais e políticas, e voltada para questões técnicas e estéticas. Não se tratou de um retorno às origens da Escola, mas de um desdobramento resultante dos impasses a que chegara a abrangência pretendida, e que não encontrara eco fora dos círculos intelectuais e políticos restritos. A direção proibiu atividades políticas na Escola e aumentou o controle sobre as matrículas, mas a tensão entre os alunos, os grupos de direita e a imprensa aumentava. O Partido Nazista (NSDAP) torna-se a maior força política em Dessau e passa a exigir os cortes no financiamento da Escola e a demolição do edifício.

Em 1931 o NSDAP articula com as autoridades de Dessau o fechamento da Escola. Manifestos a favor e contra ultrapassam o debate local e sensibilizam intelectuais alemães. Finalmente o Conselho da cidade decide fechar a Bauhaus e demitir o quadro de professores. Mies consegue que as autoridades garantam a utilização da marca Bauhaus e

os créditos da licença dos produtos, e inicia negociações para mais uma mudança para Berlim ou Magdeburgo, como uma instituição privada. Em 1932, consegue instalar precariamente todo material da Escola em um galpão de uma antiga fábrica de telefone em Berlim-Steglitz, o que apenas adia o seu fechamento final, decidido por Mies com o consentimento dos professores, no início do verão de 1933.

METRÓPOLE

A construção integrada do ambiente, utopia que animava Peter Behrens na *Deutsch Werkbund*, passou por uma radical transformação nos últimos anos da Bauhaus. A relação entre arte, design, construção e indústria, dentro do quadro de conflitos emergentes durante a terceira década do século xx, seguiu o caminho da massificação produtiva e social, em suas diversas acepções. Dois aspectos se destacam na discussão aqui apresentada: o ambiente que deve ser projetado é um espaço abstrato, homogêneo e infinito; o elemento construtivo desse espaço não é mais um objeto, passível de elaboração formal e artística, mas uma “célula” replicável também infinitamente através de um *processo*, tarefa da qual o artista transformado em arquiteto deve se ocupar.

Em 1927 o arquiteto Ludwig Hilberseimer escreve o livro *Großstadtarchitektur* [Arquitetura da grande cidade], dois anos antes de sua participação como professor da Bauhaus a convite de Hannes Meyer. Sua tarefa na escola seria desenvolver suas ideias que uniam habitação e urbanismo em uma nova configuração territorial que fosse uma alternativa à metrópole industrial – a grande cidade – e sua desorganização espacial e social. Hilberseimer expande as experiências e as reflexões teóricas do momento sobre a pré-fabricação em arquitetura e a ordenação racional do território a níveis inalcançados, do ponto de vista ideológico e utópico. Manfredo Tafuri alinha as formulações desse arquiteto ao processo final da “dialética da vanguarda”, com a interiorização plena dos princípios da cadeia de montagem fordista na racionalidade arquitetônica. Diz Hilberseimer, em seu livro de 1927:

“A arquitetura da grande cidade depende essencialmente da solução dada a dois fatores: a célula elementar e o conjunto do organismo urbano”.²⁵ Assim, os dois polos aos quais a arquitetura do passado se vinculava desaparecem: o objeto arquitetônico passível de investigação formal e sua relação com a cidade existente. Mais que isso, desaparece a própria cidade como campo de intervenção, já que a cadeia de montagem da nova célula arquitetônica pressupõe o território livre, como extensão geometricamente ordenável (e não um campo de ação histórica e social). A ruptura vanguardista se completa, e a *tabula rasa* cartesiana atinge o passado e o ambiente social.

A radicalidade do pensamento de Hilberseimer, que encontra eco nos últimos anos da Bauhaus, pode, no entanto, em suas formas não plenamente desenvolvidas, ser atribuída também às mais importantes experiências da arquitetura e do urbanismo na década de 1920, das quais ele seria expressão-limite. O limite das vanguardas e a reclamada diluição da arte na vida. Sua consecução, portanto, abandona rapidamente as possibilidades de intervenção concreta elaboradas nas experiências parciais dos *Siedlungen* [conjuntos habitacionais] e exige a transformação geral do espaço. Como aponta Tafuri, essa contradição “social democrata” estava presente nas experiências habitacionais da República de Weimar, pois essas “ilhas de racionalidade” arquitetônica, situadas nos vazios suburbanos das grandes cidades alemãs, deixavam intocado o caos das metrópoles industriais, para as quais não possuíam solução geral. A não ser aquela elaborada por Hilberseimer, ou seja, a possibilidade de sua liquidação (hipótese que indica o seu grau de ideologia, sob pressão dos acontecimentos).

Assim, como discute Tafuri, a “ideologia da planificação” – expansão da racionalidade setorial da fábrica e da máquina em direção ao todo social – se apresenta como última fase das ideologias arquitetônicas modernas, espécie de inversão da desordem liberal burguesa e suas contradições entre necessidades de ordenação sistêmica e desequilíbrio intrínseco. Acompanha esse limite alcançado pela cultura moderna eu-

25. L. Hilberseimer apud M. Tafuri, *Projecto e utopia*, op. cit., p. 71.

ropeia, o limite social da ordem liberal. Em 1929 deflagra-se um processo de crise econômica que tornam ultrapassadas suas ideologias de suporte, que respondem com radicalização utópica (Hilberseimer, Le Corbusier etc.).

BRASIL

Talvez deva esse ser também o sentido das tentativas de compreender a relação da Bauhaus com o Brasil.

Pode-se identificar a influência de seu projeto de aprendizado na instalação dos cursos de design e arquitetura no país, principalmente pela influência mais próxima da Escola de Ulm (*Hochschule für Gestaltung*), a mais importante herdeira da experiência da Bauhaus depois de seu fechamento em 1933. Fundada pelo ex-aluno Max Bill em 1951, tornou-se a referência mundial para os cursos de design, campo em plena expansão depois da Segunda Guerra Mundial. Alguns ex-alunos de Ulm, indicados por Max Bill, formaram o corpo docente da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), inaugurada em 1963 no Rio de Janeiro, entre eles Alexandre Wollner (1928). Porém, a influência de Max Bill extrapola o ensino de design, podendo ser associada à renovação artística ocorrida no início dos anos 1950. No mesmo ano da fundação da Escola de Ulm, esse artista suíço teve sua obra apresentada em uma mostra no Masp, e obteve também o primeiro prêmio da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, com a obra *Unidade tripartida*, difundindo a arte concreta no país.

Mas se, conforme foi considerado na discussão aqui apresentada sobre a Bauhaus, não se pode desvincular o processo totalizador da Escola de seus achados formais e construtivos, então seria possível afirmar que o processo brasileiro de modernização excluiu de início a *hipótese* Bauhaus. A arquitetura moderna brasileira inicia seu amadurecimento definitivo na década de 1930, momento de refluxo da produção europeia e de sua difusão como “estilo internacional”. No nosso período “formativo” – do Mesp (Ministério de Educação e Saúde Pública) (1936)

até a Pampulha (1942) – tratou-se de absorver o vocabulário moderno aliviado de sua dinâmica de extroversão espacial (urbana ou do *plano*). O sucesso da operação brasileira, que rapidamente se destacaria no panorama internacional, foi ter desconsiderado as implicações urbanas e sociais da linguagem da arquitetura moderna, na própria concepção de seus edifícios.²⁶ E a obra de Le Corbusier, por sua ênfase plástica, como sugeriu Lucio Costa, era o ponto de partida necessário. Não que essa obra desconsiderasse a questão urbana, pelo contrário: Le Corbusier vem ao Brasil em 1936 para divulgar os seus planos urbanos para a cidade do Rio de Janeiro, ainda que o motivo de sua visita – e o único propósito das autoridades locais – tenha sido o desenvolvimento de um estudo para o novo edifício do Mesp e o problemático projeto da nova Universidade do Brasil. Esse episódio fundamental para a arquitetura nacional mostra, na rápida passagem do arquiteto suíço pelo Rio de Janeiro, a agilidade da equipe brasileira na apropriação das soluções abrangentes dessa arquitetura direcionada para a elaboração de um caso particularíssimo. Uma linguagem nascida e desenvolvida com ênfase na habitação social e nos métodos de sua racionalização e difusão (anos 1920) pôde ser incorporada na construção de edifícios excepcionais,²⁷ na medida mesma da parcialidade do processo de modernização industrial local, em ritmo de *planificação* estatal (anos 1940 e 1950). E aqui se dá a repetição combinada, não tão trágica, de um mesmo movimento original já indicado (o fim da “ideologia da planificação”): quando se dispõe a atingir seus objetivos anunciados, mas não realizáveis, a arquitetura brasileira termina seu ciclo ideológico com a construção de Brasília (1957), índice magnífico de uma sociedade desigual.

26. Para o desenvolvimento desse argumento, conferir: Luiz Recamán, “Forma sem utopia”, in Adrian Forty e Elisabetta Andreolli (orgs.), *Arquitetura moderna brasileira*. Londres: Phaidon, 2004.

27. Traumáticas na historiografia da arquitetura brasileira são as críticas, entre outros, do próprio Max Bill sobre a arquitetura de Oscar Niemeyer nos anos 1950, principalmente sobre a casa do arquiteto em Canoas, no Rio de Janeiro (1951-53).