

william j. r. curtis

arquitectura  
moderna

desde  
1900



C981a Curtis, William J. R.  
Arquitetura moderna desde 1900 / William J. R. Curtis ; tradução Alexandre  
Salvaterra. – 3. ed. – Porto Alegre : Bookman, 2008.  
736 p. : il. ; 24,5 cm.

ISBN 978-85-7780-081-0

1. Arquitetura – História. I. Título.

CDU 72.03

Catálogo na publicação: Juliana Lagôas Coelho – CRB 10/1798

# walter gropius, o expressionismo alemão e a bauhaus

“Os novos tempos demandam sua própria expressão. A forma exatamente estampada e livre de qualquer acidente, os contrastes claros, o ordenamento dos elementos, o arranjo em série de partes similares, a unidade de formas e cores...”

Walter Gropius, 1913

Ainda que os fundamentos cruciais da arquitetura moderna tenham sido lançados na Alemanha antes da Primeira Guerra Mundial, o trabalho de preparação teve que esperar até meados de 1920 para dar frutos. Com a derrota dos exércitos alemães em 1918 e o colapso da ordem imperial, o sonho de Muthesius por uma *Kultur* nacional unificada e guiada por uma elite de tecnocratas artistas foi destruído. Em vez de competir no mercado econômico, a assustadora engenhosidade técnica das grandes nações industrializadas havia levado ao campo de batalha. A guerra pode ter sido “vencida” pelos Aliados, mas os baluartes de uma civilização cristã liberal que já fraquejava tinham sido ainda mais erodidos durante o processo. Na Alemanha, a reação ao caos econômico foi a revolução, e essa também trouxe uma polarização dos radicalismos políticos da esquerda e da direita. Nas artes, grupos de visionários redigiam seus manifestos com base naqueles dos grupos de trabalhadores radicais, e esperavam que a revolução política pudesse ser acompanhada pela cultural. Gropius entendeu o espírito ambivalente do período – a oscilação entre o desespero provocado pelo colapso interno e a esperança na construção de uma nova e radiante edificação social – quando escreveu, em 1919:

“O artista de hoje vive em uma era de dissolução sem orientação. Ele está sozinho. As velhas formas estão em ruínas, o mundo entorpecido se encontra abalado, o velho espírito humano está inválido e em movimento rumo a uma nova forma. Flutuamos no espaço e não conseguimos perceber qual é a nova ordem.”

Esse era o solo fértil para o desenvolvimento de uma utopia colorida por uma *Angst* (medo) subjacente. A alta inflação da moeda contribuía para o espírito prevalente na Alemanha, ao minimizar as possibilidades reais de se construir, e assim os arquitetos da Alemanha se voltaram para a criação de projetos que não sairiam do papel, nos quais previam a imagem de uma nova sociedade. Bruno Taut, nas suas bizarras aquarelas de sua *Alpine Architektur* (“Arquitetura Alpina”, 1919), retratava edificações coletivas com faces de vidro, erguendo-se como cristais no topo de geleiras e montanhas. Elas buscavam incorporar um “socialismo apolítico”, um mundo ideal para a irmandade humana, no qual fronteiras nacionais e cobiça individual se dissolveriam e onde surgiria uma sociedade “natural”, sem o distúrbio das divisões de classe herdadas. Em *Die Stadtkrone* (“A Coroa da Cidade”), de 1919, o arquiteto chegou a tentar incorporar a nova religião coletiva em um plano para a cidade, com um centro simbólico na

Walter Gropius,  
Haus Dessau, 1926,  
das

forma de uma montanha mundial cósmica ou de uma pirâmide escalonada. Esse "centro" tinha a função clara de compensar a perda do centro do homem moderno, alienado, e de fixá-lo a significados "mais profundos" de uma sociedade integrada. Seguindo visionários de antes da guerra, como Paul Scheerbart (autor de *Glasarchitektur*, "Arquitetura de Vidro", 1914) e o pintor Wassily Kandinsky, Taut pensava que era função do artista revelar a forma dessa nova sociedade organizada que iria se erguer das ruínas das civilizações européias.

Essa tendência a acreditar que as formas arquitetônicas possam ter por si próprias os potenciais redentores lembra o moralismo de Pugin, que havia imaginado que boas formas cristãs (ou seja, formas góticas) acelerariam uma redenção moral. É compreensível o poder sedutor de uma idéia como essa em circunstâncias em que o indivíduo criativo se sentia arrancado de seu entorno e sem uma orientação. Ainda assim, ficamos chocados ao encontrar Walter Gropius se permitindo fantasias do mesmo tom mais ou menos no mesmo período em que a Bauhaus estava sendo fundada, ou seja, em 1919. Afinal de contas, ele havia sido um dos defensores do ideal de padronização de Muthesius; sua posição aparentemente era de reforçar a noção de uma ampla cooperação entre o arquiteto, o processo industrial e os valores de uma clientela tecnocrata.

A Bauhaus foi formada pela fusão de duas instituições existentes em Weimar: a antiga Academia de Belas Artes e a Escola de Artes Aplicadas (*Kunstgewerbeschule*), fundada sob a direção de Van de Velde, em 1906. Esse estranho casamento recebeu maior apoio do Estado do que da cidade, e foi o primeiro passo rumo à meta que Gropius teria da fusão das artes com os ofícios. A primeira proclamação da Bauhaus foi imbuída de uma nova integração espiritual e social, na qual ar-

tistas e artesãos se reuniriam para criar uma espécie de edificação coletiva simbólica do futuro:

"A edificação completa é o objetivo final das artes visuais... Arquitetos, pintores e escultores devem mais uma vez reconhecer a natureza das edificações como entidades compostas. Somente então suas obras estarão imbuídas do sentimento arquitetônico que foi perdido na arte dos salões.

Uma base disciplinadora do trabalho artesanal é essencial a todo artista.

Vamos criar uma nova corporação de ofício, sem a soberba que tenta erguer uma barreira arrogante entre o artista e o artesão. Vamos conceber, considerar e criar juntos a nova edificação do futuro que levará tudo a uma única criação integrada: arquitetura, pintura e escultura se elevando ao paraíso nas mãos de um milhão de artesãos, o símbolo cristalino da nova fé no futuro."

Por trás da mentalidade de Gropius estava a adulação das catedrais góticas, que teoricamente representavam as mais profundas aspirações coletivas do Volk (povo) medieval. Esse mito unia-se a outro em sua mente: as catedrais haviam sido o resultado do trabalho de equipes de artesãos sem a interferência de "projetistas conscientes de si mesmos". Invertendo tais pensamentos, ele pressupôs que se um grupo de artesãos pudesse de alguma forma ser iniciado nas necessidades e nos meios da era moderna, então talvez eles pudessem se unir para produzir o imaginário coletivo autêntico de seu tempo. Conseqüentemente, o manifesto tinha na sua capa uma xilogravura de Lyonel Feininger, representando a "Catedral do Socialismo" – uma imagem expressionista, cheia de recortes e carregada de sentimentos visionários, que buscava claramente ser mais emotiva do que executável e que lembrava as fantasias de Taut, devido a suas formas que lembravam cristais. Na verdade, tanto Gropius quanto Taut estavam plenamente conscientes dos elogios feitos ao vidro

209 Bruno Taut, *Ilustração de Alpinen Architektur*, 1919

210 Lyonel Feininger, "Catedral do Socialismo", do capa do primeiro manifesto da Bauhaus, 1919

211 Walter Gropius, *Casa Sommerfeld*, Berlin, 1920-1

212 Trabalho de estudante produzido sob a orientação de Johannes Itten, no ofício de escultura da Bauhaus, Weimar, 1923





011

por Scheerbart antes da guerra e de pronunciamentos mais recentes, no mesmo sentido, do arquiteto alemão Adof Behne, que afirmou em 1918: "Não é o capricho ensandecido de um poeta que a arquitetura em vidro trará uma nova cultura. É um fato".

A crença expressa por Gropius na necessidade de reunir a sensibilidade estética e o projeto utilitário estava de acordo com suas experiências na Werkbund, mas não havia menção em sua proclamação do projeto de tipos para produção em massa. É como se ele tivesse retornado às raízes do movimento Artes e Ofícios, a William Morris, e a acreditar que o trabalho artesanal fosse a única garantia viável para a qualidade do projeto. O currículo escolar inicial da Bauhaus refletia essa posição: o aluno era considerado uma espécie de aprendiz, em uma versão atualizada da corporação de ofício medieval, e se esperava que ele aprendesse tecelagem e outros trabalhos manuais que poderiam vir a ser úteis na decoração e articulação dos espaços de morar e das edificações. Paralelos a tais disciplinas havia o *Formlehre* (estudo da forma) – a educação sobre os fundamentos das questões formais, incluindo composição e estudo de cores, texturas e expressão; em determinado momento essa disciplina viria a ser ministrada por pintores de quadros, artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky ou Oskar Schlemmer. Contudo, antes desses níveis intermediários de estudo na Bauhaus, todo aluno deveria passar pelo *Vorkurs* (curso básico), no qual, sob a direção de Johannes Itten (e, posteriormente, Josef Albers e László Moholy-Nagy), ele seria encorajado a "desaprender" os hábitos e clichês das tradições "acadêmicas" européias e a recomeçar através da experimentação com materiais naturais e formas abstratas. Assim, se esperava que cada aluno liberasse sua expressão instintiva mais profunda na definição de formas que não



010

teriam sido "impostas" pelas convenções. A ideologia, nesse caso, era primitivista ao máximo: o mundo interno da psiquê iria se revelar em toda sua naturalidade e, trabalhando em conjunto com a natureza dos materiais, deveria gerar formas autênticas que espelhassem as mais profundas crenças coletivas.

Johannes Itten, o primeiro professor do *Vorkurs*, era um pintor suíço que havia assimilado as idéias pedagógicas de antes da guerra de Adolf Hölzels e Frank Cizek, em Viena, e acreditava no papel central do treinamento para formas e sentimentos na educação. Além do mais, desenvolvendo idéias simbolistas da geração anterior à guerra (especialmente algumas teorias de Kandinsky expostas em *Concerning the Spiritual in Art*, 1912), ele sustentava que havia uma relação interna entre certas configurações visuais e certos estados de espírito. Não restam dúvidas de que Itten acreditava estar conduzindo seus alunos a uma forma de iniciação religiosa, pois em suas aulas realmente encorajava a meditação, exercícios de respiração profunda e treinamentos físicos como instrumentos de relaxamento mental e autodescoberta. Muitos estudantes entraram no culto do Masdeísmo, que envolvia jejuns, uma dieta vegetariana e várias disciplinas espirituais. Poderíamos parar um momento para nos perguntar como Muthesius, o teórico da Werkbund, ou Rathenau, o cliente de antes da guerra, teria reagido a essa forma de educação para os projetistas do futuro!

O trabalho produzido sob a direção de Itten nos primeiros períodos do *Vorkurs* tinha um forte toque primitivista, o que talvez espelhava um estado geral de desânimo com a decadência do Ocidente e uma tendência a recorrer a artefatos tribais ou mágicos para orientação. Ainda que Itten insistisse que tais obras não deveriam ser consideradas como "obras de arte

acabadas”, elas foram influenciadas pelos trabalhos da vanguarda Dadaísta de Zurique, incluindo as composições com lixo de Kurt Schwitters e as fantásticas colagens com máquinas desmontadas de Max Ernst. O espírito era o de um desespero cultivado e reforçado por uma sensação de absurdo provocada pelo impacto de uma guerra completamente mecanizada. Além do mais, assim como os Dadaístas, os alunos de Itten estavam claramente interessados em máscaras e fetiches africanos. Em geral, o “primitivismo” parece ter sido um dos principais elementos nas atitudes “expressionistas”, tanto no período anterior quanto no posterior à Primeira Guerra Mundial.

Enquanto os ceramistas da Bauhaus podiam ao menos vender seus trabalhos, a maior parte dos alunos da Bauhaus tinha pouca chance de contribuir com os projetos para a “nova catedral do futuro”, em uma Alemanha dilacerada pela inflação e pobreza. No entanto, em 1920, Gropius foi contratado para projetar uma casa para Adolf Sommerfeld, um comerciante de madeira que havia conseguido adquirir todo o revestimento de tela de um navio, em uma época na qual os materiais de construção eram extremamente escassos. Gropius fez seu projeto em 1920 e usou os serviços de alguns de seus alunos na ornamentação dos interiores e no desenho de alguns acessórios. Entre esses alunos, estava Marcel Breuer, cujo mobiliário de madeira era o precursor de algumas idéias que ele próprio desenvolveria posteriormente em aço. A Casa Sommerfeld é um ensaio sofisticado de ingenuidade intencional; ela combina aspectos das estratégias compositivas formais das primeiras décadas do século com espírito medieval, uma imagem vernacular e elementos que provavelmente tenham sido inspirados na ornamentação de Wright para os Midway Gardens (1913). Foi sugerido que a casa seguia algumas das idéias de Josef Strzygowski sobre as origens prováveis da construção indo-germânica em madeira. Olhando-se hoje, a edificação parece muito distante da arquitetura da era da máquina que Gropius iria criar apenas alguns anos depois, mas as peculiaridades do contrato devem ser levadas em consideração para se relativizar a afirmação exagerada de que Gropius faria parte do “Expressionismo” nos anos imediatamente posteriores à Primeira Guerra Mundial.

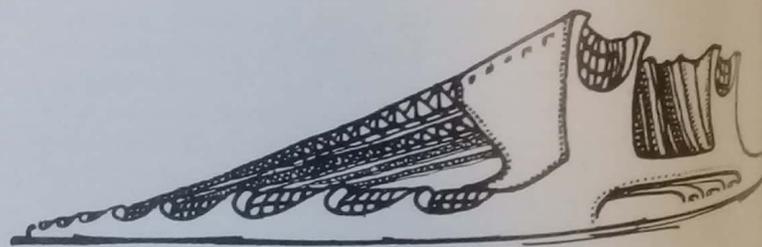
“Expressionismo” é, de qualquer forma, um termo impreciso: geralmente é usado para incluir diversos artistas que trabalhavam na Holanda e na Alemanha entre aproximadamente 1910 e 1925 e para descrever uma chamada tendência “anti-racional” na arte, que

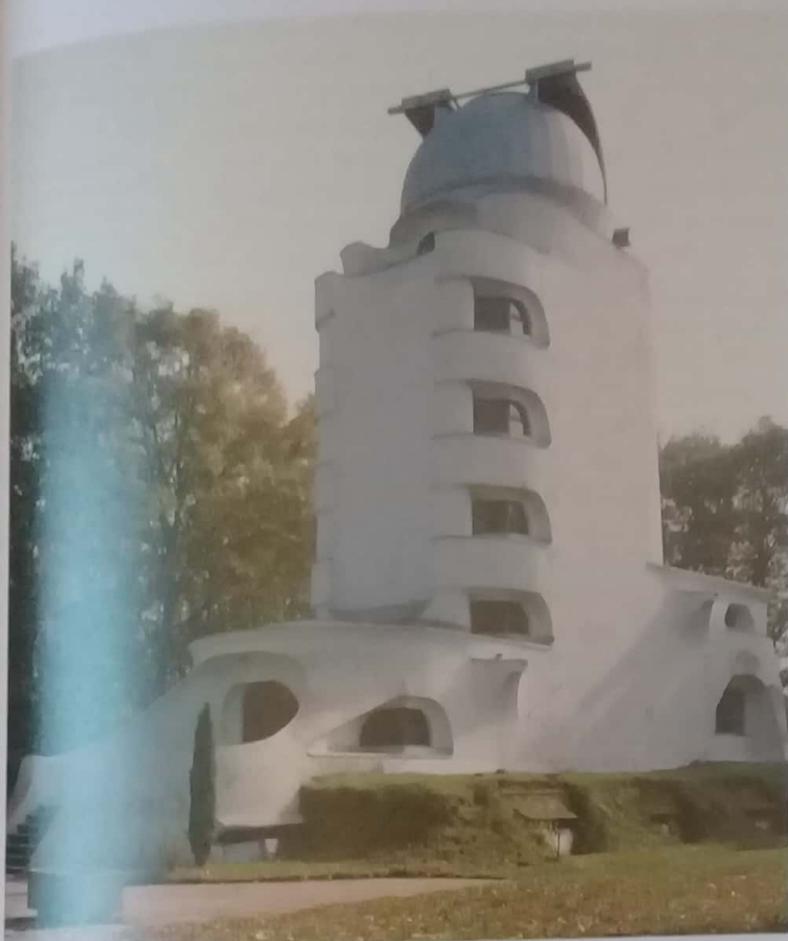
– conforme alguns – se manifesta em obras com forma complexa, recortada ou fluída. Aqui a premissa tende a ser por demais simplista, através da qual tendências “racionalistas” se manifestam em características de estilo “opostas”, como simplicidade, retangularidade e estase. A dificuldade advém de se presumir que o frenético, o emotivo e o bizarro devam se manifestar em um estilo particular, e em ignorar o fato de que a maior parte das obras de arte com alguma profundidade é caracterizada pelas tensões entre expressividade emocional e controle formal. Assim, “Expressionismo” é um termo muito mais perigoso, por ser ora empregado para descrever atitudes mentais e ora para atitudes formais. Aqui é usado com cautela e como uma continuação relutante de uma convenção bem conhecida, de acordo com a qual a arquitetura de pessoas como Michel de Klerk, Pieter Kramer e Theo van Wijdeveld, na Holanda, e Hans Poelzig, Bruno Taut, Otto Bartning, Hugo Häring, Mendelsohn e Gropius, na Alemanha (em uma fase particular de suas vidas), costuma ser chamada de “Expressionista”. Mesmo entre o grupo do Expressionismo, havia posições contrastantes. Por exemplo, Van Wijdeveld, que publicou a revista *Wendingen* (Curvas), defendia uma abordagem orgânica e de formas livres que, em comparação, fazia as obras de seus compatriotas Kramer e De Klerk parecerem relativamente contidas.

A natureza simplista de tais classificações fica muito mais evidente quando nos deparamos com um grande talento. Isso é verdade, por exemplo, para Erich Mendelsohn, que nasceu em Allenstein, no leste da Prússia, em 1887, e cuja obra passou por diversos estágios, durante os quais os elementos de seu vocabulário maduro surgiram gradualmente. Ele tinha 27 anos quando a guerra começou, e, portanto, já tinha várias de suas estratégias bem definidas, mas tinha tido poucas oportunidades de praticar. A obra de Henry van de Velde atraía Mendelsohn, especialmente pela noção de que edificações ou móveis deveriam ser como organismos vitais, expressando suas forças internas através de suas estruturas. Quando estava em Muni-

213 Erich Mendelsohn  
croqui para uma casa  
c. 1915

214 Erich Mendelsohn  
Torre Einstein, Frankfurt  
1920-4





que, em 1911, familiarizou-se com o movimento Blau Reiter (Cavaleiro Azul), especialmente na figuras dos pintores Franz Marc e Wassily Kandinsky. Talvez isso tenha encorajado uma sensação de que as idéias visuais devam surgir de uma profunda intuição central, ressonante com um elemento vagamente cósmico. Mendelsohn era judeu, e não devemos deixar de considerar as tentativas recentes de relacionar suas formas com o simbolismo geométrico de antigos textos místicos judeus. Sem dúvida, ele sentia que uma das funções da arte era tornar uma ordem espiritual visível e revelar os processos internos e ritmos da natureza. Ele assimilou a teoria da empatia, segundo a qual o caráter essencial das formas era percebido através da transferência mimética do tato às formas da arquitetura.

Algumas dessas preocupações já são claras em uma série de fantásticos esboços que Mendelsohn fez enquanto estava nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Esses desenhos eram de tipos de edificações como

um estúdio de cinema, uma fábrica de chassis de automóveis, um observatório e um crematório. As formas transmitem a sensação de um estado de tensão extrema ("dinamismo" era a palavra que o artista preferia), e as tensões estruturais são dramatizadas e acentuadas para que as partes e o todo se unam. Mendelsohn criticava a arquitetura de Behrens por seu aspecto aditivo de "papelão", e, por sua vez, buscava a integração de todos os detalhes nos ritmos de uma imagem dominante. Ao mesmo tempo, ele rejeitava as criações mais radicais dos expressionistas holandeses da Wendingen, que adoravam plantas excêntricas que se "esparramavam", por considerar que elas não tinham controle suficiente. Para Mendelsohn, a tensão de uma obra era acentuada e enriquecida por uma fusão entre o orgânico e uma forte armadura geométrica que empregava eixos, e pela acentuação do sistema estrutural real. Ele buscava, por exemplo, explorar as capacidades de tensão do aço e as capacidades de compressão do concreto, e expressar simultaneamente essas forças opostas.

Em 1920, Mendelsohn teve uma chance de transferir suas fantasias biomórficas e intuições sobre uma nova ordem mundial em um edifício real, ao ser chamado para projetar um observatório em Potsdam. A Torre Einstein deveria combinar um telescópio com um laboratório astrofísico para a exploração de fenômenos espectroanalíticos. Mendelsohn organizou esse programa em uma planta axial com formas curvas que se sobrepunham ritmicamente sob alta tensão. O celóstato na abóbada deveria refletir raios de luz cósmica verticalmente para um laboratório subterrâneo, onde um espelho, com inclinação de 45°, os direcionaria para instrumentos que geravam e mediam *spectra*. As superfícies do edifício eram modeladas como uma escultura com formas livres, e as janelas e outras aberturas reforçavam o dinamismo geral. Na verdade, o material não era de forma alguma um elemento escultórico "plástico" único, como aparentava, mas tijolos cosmeticamente rebocados com argamassa e cimento. Evidentemente, a *idéia* da torre estava relacionada com temas de matéria e energia de Einstein.

"Desde o reconhecimento de que as duas concepções até agora mantidas separadas pela ciência – Matéria e Energia – são apenas condições diferentes da mesma coisa básica, de que tudo no Universo tem Relatividade com o Cosmos, se relaciona com o todo –, desde então, o engenheiro abandonou a teoria mecânica da matéria morta e reafirmou sua fidelidade à Natureza. Dos estados primordiais, ele deduz as leis que determinam as interações... A máquina, até agora a maleável ferramenta de explorações inanimadas, se tornou o elemento construtivo de um novo organismo vivo."



Mendelsohn nos deu outras pistas sobre as intenções que estavam por trás da Torre Einstein ao falar da "união da massa percebida pelos sentidos com a massa de luz transcendente". Na verdade, essa era uma espécie de versão moderna da "montanha mundial cósmica", com uma penetração de raios divinos que chegava às sombras do submundo e "revelava" as leis da ciência aos iniciados. Mendelsohn concebia a ciência e a natureza como novas fontes de energia social e formal. Ele queria que seus projetos estivessem imbuídos de uma qualidade de vida e unissem o intelecto e as sensações, funções e espaços.

No início da década de 1920, em resposta à sua própria máxima "o desafio é função mais dinâmica", Mendelsohn desenvolveu um vocabulário mais contido, que evitava os exageros do funcionalismo puro e do formalismo baseado em caprichos pessoais. No projeto para uma Fábrica de Chapéus e Tinturaria em Luckenwalde, de 1921-3, o tema árido de um programa industrial com um sistema construtivo padronizado foi enriquecido com uma vitalidade animista. O processo de produção foi organizado conforme os pavilhões paralelos com *sheds* envidraçados em uma planta simétrica, e a Tinturaria acentuava a seção padronizada de um modo que evocava subliminarmente um chapéu. Vigas de concreto diagonais e salientes eram visíveis nos perfis inclinados; a tensão de esteiras, polias e eixos rotatórios era transmitida pelas linhas gerais alongadas; e a pele de alvenaria com vidraças diagonais foi detalhada de tal forma que todas as partes contribuam para um conjunto dinâmico e convincente. A ênfase na tensão visual e real distinguia as edificações de Mendelsohn das obras de seus contemporâneos, como, por exemplo, Le Corbusier ou Rietveld. Além disso, a obra em Luckenwalde, assim como sua prima rural em rufnas, o Complexo Rural de Garkau, perto de Lubeck (projetado por Hugo Häring, em 1924), sugeria que a suposta dicotomia entre "expressão" e "padronização" talvez fosse ilusória.

Alguns anos depois, mas ainda na década de 1920, o estilo de Mendelsohn se tornou mais estereométrico, como se pode notar nos numerosos cinemas, lojas de

departamentos e casas de campo que ele projetou nesse período (muitos dos quais dentro e fora de Berlim). Ele se valeu de algumas das analogias mecanicistas e formas características da nova arquitetura (janelas metálicas em fita, faixas flutuantes, escadas curvas em balanço etc.), mas um toque pessoal e a força da energia interna tomavam as obras de Mendelsohn inconfundíveis. Ele recorreu repetidamente a camadas paralelas em planta e em corte e a longas horizontais em elevação. De acordo com o próprio arquiteto: "O homem contemporâneo, na inquietação de sua vida corrida, só pode encontrar equilíbrio nas horizontais sem stress". Seu interesse na poética do espaço o alinhava mais com Wright (que ele visitou em 1923) do que com a ala "funcionalista" da arquitetura alemã moderna. Entre as obras menos conhecidas de Mendelsohn desse período está a Casa de Caldeiras do Edifício Rudolf Mosse, de 1927, na qual ele articulou a trama de aço e os fechamentos de vidro e tijolo de um modo que precedeu o tratamento similar feito por Mies van der Rohe para o IIT Chicago em mais de uma década. Mendelsohn conseguia tornar a forma geral viva.

Ludwig Mies van der Rohe, nascido em 1886, foi outro arquiteto alemão que passou por uma fase "Expressionista" logo após o término da Primeira Guerra Mundial, antes de criar um estilo retilíneo baseado na acentuação poética da estrutura e tecnologia. Como vimos anteriormente (p. 103, 142), Mies trabalhou no escritório de Peter Behrens de 1908 a 1911, mas sua formação veio da experiência na pedreira de seu pai e de um período na empresa de mobiliário de Bruno Paul. Desde cedo ele identificou as características que desejava emular na estrutura sóbria e eterna da Palatine Chapel de Aachen, do século nove, e nos planos e no uso direto de materiais de Berlage. Quando a guerra foi deflagrada, Mies já havia estabelecido seu próprio escritório e projetado diversas edificações, inclusive a Casa Kröller-Müller, de 1912 (Fig. 156), em um estilo clássico simplificado que enfatizava consideravelmente ordem, repouso, simetria e disciplina retilínea. Antes dos trinta anos de idade, ele já havia definido muitas

215 Erich Mendelsohn, fábrica de Chapéus e Tatuaria, Luckenwalde, 1921-3

216 Ludwig Mies van der Rohe, primeiro prêmio no concurso do Arranha-Céu da Friedrichstrasse, Berlim, 1921, desenho

217 Arranha-Céu da Friedrichstrasse, planta-baixa

218 Ludwig Mies van der Rohe, projeto para um arranha-céu de vidro, 1922, maquete

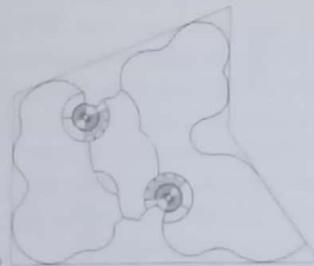
219 Ludwig Mies van der Rohe, projeto para um arranha-céu de vidro, 1922, planta-baixa

das questões básicas que norteariam todas suas obras: a busca de valores espirituais, a redução a formas simples, reinterpretações de exemplos históricos e a ordem da técnica industrial.

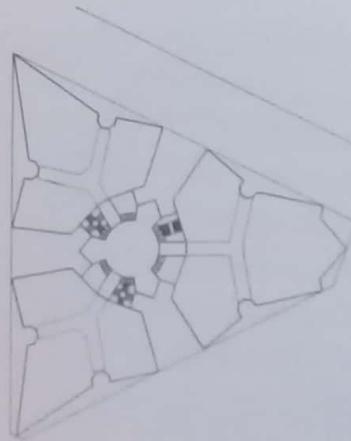
Após a guerra, Mies van der Rohe chefiou a seção de arquitetura de um dos grupos radicais (em seu caso, o "Novembergruppe"), e aparentemente compartilhava as posturas visionárias de Taut, Behne e Gropius. Seu projeto vencedor para o concurso do Arranha-Céu da Friedrichstrasse, de 1921, praticamente pode ser lido em termos racionalistas como uma tentativa de despojamento máximo de uma edificação com estrutura independente, resultando em um esqueleto que seria então fechado por uma fachada-cortina, como uma solução minimalista – uma espécie de destino final da edificação de grande altura com estrutura de aço. No entanto, dizer apenas isso seria deixar de lado o mais significativo. As formas bem definidas, as silhuetas românticas e o rico jogo de superfícies refletivas e transparentes parecem sugerir uma catedral de cristal tanto quanto um edifício de escritórios. A torre de vidro revela sentimen-



218



219



217

tos utópicos que não eram muito diferentes das visões com vidro de Taut, ou dos desenhos de Le Corbusier de torres transparentes flutuando sobre os parques da Cidade Contemporânea, de 1922. Quase chega a sugerir que o edifício de grande altura seja um índice do fervor progressista, uma imagem central a um novo estado um tanto indefinido. É uma triste ironia da história que o prisma de vidro puro tenha começado como o símbolo de uma nova fé e terminado como a fórmula banal para o abrigo da burocracia e das grandes empresas.

Em um desenvolvimento posterior desse esquema, datado de 1922 (Fig. 218), Mies modificou a planta e obteve formas curvas que irradiavam de um núcleo de circulação, e descreveu suas experiências com vidro e transparências: "À primeira vista, o perímetro curvo da planta parece arbitrário. Mas essas curvas são determinadas por três fatores: iluminação suficiente para o interior, volumetria da edificação quando vista da rua e, por último, o jogo de reflexões". De fato, a fascinação com o vidro mais uma vez nos lembra os sonhos poéticos de Scheerbart, ou até mesmo a adulação dos materiais flutuantes, artificiais e lustrosos das proclamações do De Stijl. Parece que Mies estava preocupado com uma espécie de redenção através de meios tecnológicos. As formas de sua arquitetura alcançaram o caráter de símbolos transcendentais. Le Corbusier explicou a natureza dessa "idealização" de forma sucinta: "A abstração arquitetônica tem isso, que é incrivelmente peculiar a ela: o fato de que ainda que tenha suas raízes em fatos concretos, ela os espiritualiza..."

O projeto de Mies van der Rohe para um Edifício de Escritórios em Concreto, de 1922-3, indicou uma mudança de espírito e forma. Agora a ênfase mudava para a

distribuição do espaço em camadas horizontais e para a expressão de planos flutuantes, onde a edificação como um todo era formada por lajes em balanço apoiadas sobre pilares e com mísulas. A planta ainda tinha uma grelha de pilares estruturais fechados por paredes, mas o arranjo ainda apresentava vestígios de uma organização clássica em sua simetria, ênfase no eixo central e articulação de uma espécie de plano de cornija "flutuante" como coroamento (talvez influenciada pelo tratamento similar de Sullivan na Loja Carson Pirie Scott, de 1899-1904). Tensões visuais também foram introduzidas no modo pelo qual cada pavimento avançava para fora em relação ao inferior; essas "correções" ópticas talvez estejam relacionadas às tendências "Expressionistas" do arquiteto; elas também podem ser vistas como inteligentes releituras da ênfase clássica. Em 1923, Mies se tornou membro fundador do Grupo G, de Berlim, que declarou sua oposição ao "formalismo" e seu apoio teórico às formas intimamente relacionadas a questões de praticidade e construção, sob a bandeira de uma "Nova Objetividade" (*Neue Sachlichkeit*). Ele escreveu sobre o Edifício de Escritórios em Concreto nos seguintes termos:

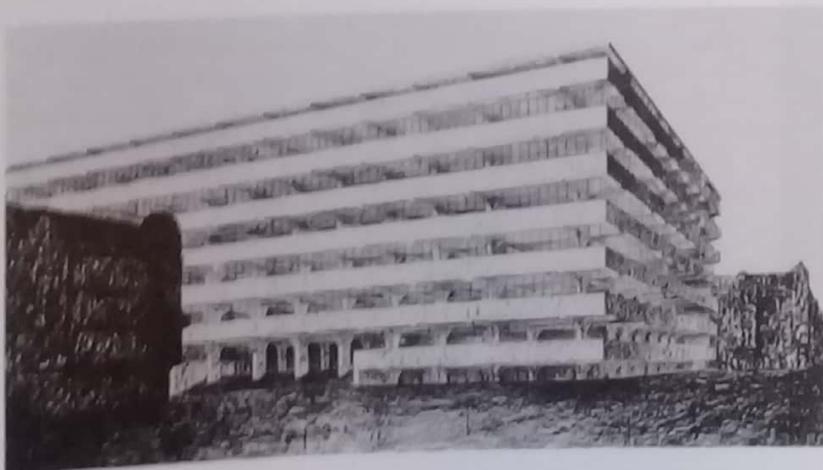
"... uma casa de trabalho... e organização, de clareza, de economia. Salas de trabalho bem iluminadas e amplas, fáceis de supervisionar, sem divisões, exceto quando o uso exigir. O efeito máximo com o dispêndio mínimo de meios. Os materiais são concreto, ferro e vidro."

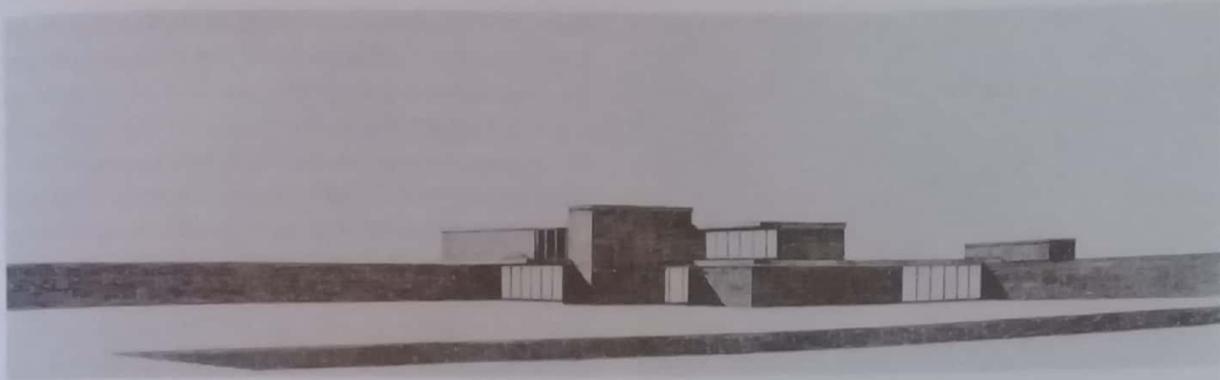
Evidentemente, o sonhador estava acordando. Devemos mencionar que, em 1923, a economia estava mostrando sinais inequívocos de melhoria, e que isso tornava os ajustes da vanguarda à realidade tanto desejável quanto sustentável. Além do mais, a liderança do Partido Social Democrata era, na maior parte, simpá-

220 Mies van der Rohe, projeto para um Edifício de Escritórios em Concreto, 1922-3, desenho

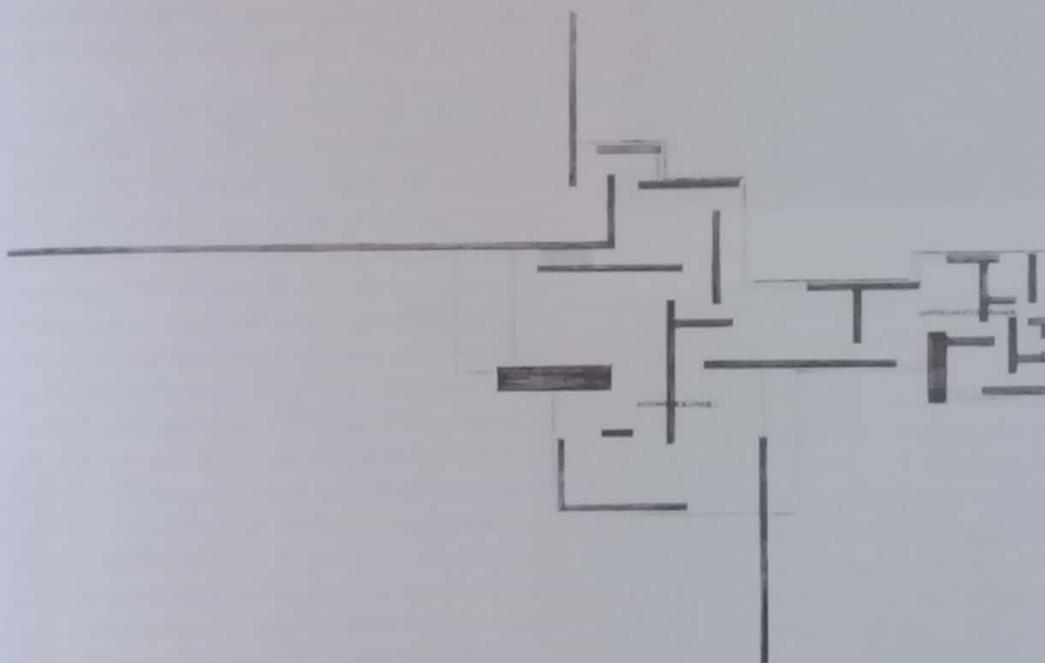
221 Mies van der Rohe, projeto para um Vilo de Tijolos, 1922-3, desenho em perspectiva

222 Projeto para um Vilo de Tijolos, planta baixa





001



002

tica ao modernismo. Em breve haveria oportunidades para se construir.

O vocabulário de um artista leva tempo para absorver influências e amadurecer. Pode haver um trabalho-chave no qual um conceito gerador é primeiramente revelado e depois leva anos para se consolidar com outras descobertas. O projeto da Vila de Tijolos de Mies van der Rohe, de 1923, parece ter desempenhado tal papel na sua evolução, pois nesse projeto não executado para uma casa em um terreno isolado próximo a Berlim ele cristalizou uma idéia espacial chave. A planta era formada de um nexos de linhas de comprimentos e espessuras variáveis, que pareciam se expandir gradualmente até um infinito implícito ou então atrair as

paisagens distantes para o núcleo da casa. Essas linhas indicavam planos de paredes que paravam em certos lugares para permitir aberturas com vidraças que iam do piso à cobertura. Alguns dos volumes possuíam pé-direito duplo e todas as coberturas eram com lajes finas planas. Os espaços entre as paredes eram ativados por um princípio de sobreposição. Não havia um eixo dominante, e os campos de energia variariam conforme o movimento do observador. É como se Mies houvesse desenhado conjuntamente a moderação controlada do projeto Kröller-Müller, de antes da guerra, e alguns dos conceitos formais da arte moderna. A Vila de Tijolos combinava um classicismo geral, em suas proporções e sua planta em cata-vento típica das casas de Wright do



período também anterior à Primeira Guerra Mundial, com um padrão de linhas rítmicas e intervalos inspirado nas pinturas de Mondrian, Van Doesburg ou, talvez, Lissitzky. Mais uma vez encontramos a frutífera tradução da abstração da pintura para a arquitetura, embora nesse caso os volumes tenham permanecido pesados; ainda levaria alguns anos para que Mies encontrasse uma forma de expressar tais idéias espaciais de modo a animar toda a malha em três dimensões e permitir que alguns elementos flutuassem. Ao longo de sua carreira posterior, ele oscilaria continuamente entre plantas axiais simétricas e plantas baseadas em rotações dinâmicas e na distribuição centrífuga de planos.

Devido à ênfase na desmaterialização e suave planaridade na formulação posterior de um "Estilo Internacional", é interessante que várias das construções executadas de Mies van der Rohe de meados dos anos 1920 tenham se baseado nos efeitos das alvenarias de tijolos aparentes e mesmo rústicas. O Monumento aos Mártires Espartacistas Comunistas, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, em Berlim, de 1926 (hoje destruído), foi construído com volumes de tijolos (de vários tamanhos e profundidades) interconectados e que se projetam. Muito diferente das evocações ao tipo de abstração da máquina preferidas por, digamos, Oud ou Rietveld, essa obra valeu-se do materialismo tátil, da interação entre densidade, peso e sombra, e de um forte aspecto de trabalho artesanal, o que nos faz lembrar a admiração que

Mies tinha por Berlage. Os tijolos eram da cor púrpura, e muitos eram refugos com problemas de queima, bordas lascadas ou fragmentados. A Casa Wolf, em Guben, de 1925-7, assumiu o caráter de uma abstração geológica virtual quando vista em seu entorno, com uma cascata rústica de terraços de pedra na sua frente e a edificação propriamente dita nos fundos, com diversas plataformas e formas cúbicas. As Casas Hermann Lange e Esters, em Krefeld (ambas de 1927), foram construídas em tijolo e com áreas relativamente grandes de vidraças, e eram provas do esforço de Mies para desvincular o plano das paredes da caixa. Em 1924, ele ainda estava projetando casas com um estilo completamente neoclássico; o desenvolvimento de sua linguagem pessoal consistente não foi nem um pouco direto.

O período entre 1922 e 1923 parece ter sido crucial na Alemanha (bem como na França) para o crescimento da arquitetura moderna e a emergência do Estilo Internacional. Afinal, foi nessa época que também começou a surgir uma nova orientação no pensamento e projeto da Bauhaus e de Gropius. Em 1922, Van Doesburg visitou Weimar e ficou muito impressionado com a escola. A partir de então, as formas influenciadas pelo De Stijl se tornaram a base de uma linguagem geral do projeto, e mais uma vez a ênfase foi colocada na reintegração da forma com a indústria. O *Vorkurs* foi passado para as mãos Lázló Moholy-Nagy, cujo sofisticado vocabulário "elementarista" de abstrações retilíneas da máquina estava alinhado com Van Doesburg e com os experimentos artísticos educativos da Rússia pós-revolucionária (por exemplo, a Escola Vkhutemas). O projeto do escritório pessoal de Gropius foi uma interpretação tridimensional de algumas dessas idéias, assim como o projeto para o arranha-céu do Chicago Tribune, de 1922 (que será analisado mais detalhadamente em outro capítulo). O "estilo dos tempos" de Gropius, com o qual ele buscava realizar seu sonho por uma arte comunal, cada vez mais parecia estar se voltando para as formas básicas de círculos, esferas, retângulos, cubos, triângulos e pirâmides. Ainda que os professores da Bauhaus tenham negado veementemente a existência de um "estilo Bauhaus", o conjunto de formas e idéias derivadas da arte abstrata geométrica endêmica do *Vorkurs* de 1923 em diante garantiu que os artistas e artesãos que posteriormente desenharam artigos de cerâmica, tecidos e até mesmo edificações trabalhassem tendo como base uma espécie de gramática visual comum.

223 Ludwig Mies van der Rohe, Monumento aos Mártires Espartacistas Comunistas, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, Berlim, 1926

224 K.J. Jucker e W. Wagenfeld, Luminária de mesa projetada na Bauhaus, 1923-4

225 Walter Gropius, escritório do diretor da Bauhaus, Weimar, 1923

No ano de 1923, Gropius também publicou *Idee und Aufbau* ("Idéia e Construção"), uma proclamação da filosofia da Bauhaus, uma vez que o artigo principal era sobre a exibição da Bauhaus daquele ano. Essa publicação era mais comedida e otimista do que o Manifesto de Fundação havia sido. Mais uma vez, encontramos idéias hegelianas sobre "espírito da era" e a criação de formas apropriadas àquele espírito:

"O espírito dominante de nossa época já é reconhecível, embora sua forma ainda não esteja claramente definida. O velho conceito dualista mundial que via o ego em oposição ao universo está rapidamente perdendo espaço. Em seu lugar, está surgindo a idéia de uma universalidade na qual todas forças opostas existem em um estado de equilíbrio absoluto."

Gropius foi mais além, explicando a nova orientação da escola: "A Bauhaus acredita que a máquina seja o nosso meio moderno de projeto, e busca se reconciliar com ela".

Essa era uma mudança clara de ênfase em relação às posturas de 1919, e parece que para Gropius "se reconciliar com a máquina" incluía uma resposta de dois níveis: os alunos deviam aprender sobre o desenho de tipos para produção em massa e também buscar desenhar formas que cristalizassem os valores de uma época mecanizada. A resposta de Gropius a como isso poderia ser feito envolveu um currículo dividido em *Formlehre* (estudo da forma) e *Werklehre* (prática de projeto). O aprendiz deveria passar por um *Vorkurs* que durava seis meses e ser treinado em um ofício específico por três anos, antes de iniciar o programa de mestrado, no qual ele receberia instrução sobre arquitetura e tecnologia da produção em massa. Afinal, era central à tese de Gropius – assim como havia sido antes da guerra – que a brutalidade de um desenho meramente utilitário e o kitsch do consumismo talvez pudessem ser evitados se os espíritos mais sensíveis pudessem elevar o caráter formal básico dos produtos daquele período através da injeção



225

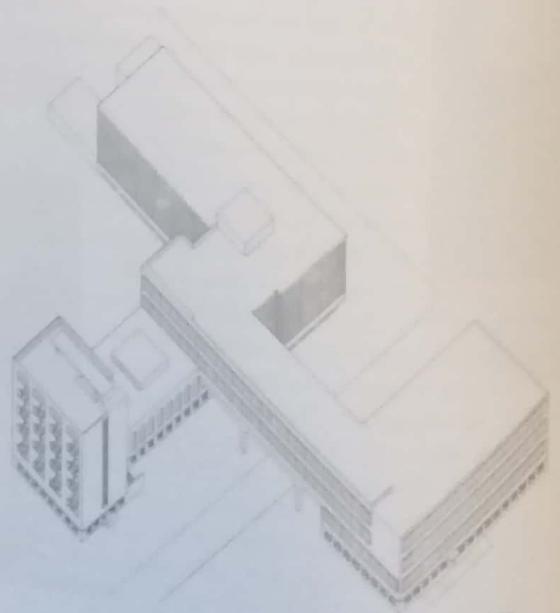


de sentimentos e sensibilidades em objetos utilitários. Como ocorreria anteriormente, o fim era a unidade e síntese de todas as artes, na obra de arte total: a edificação. Essa não apenas teria outras obras de arte agregadas a ela, mas sintetizaria os valores essenciais da pintura, escultura e arquitetura em uma estrutura emotiva que simbolizaria a cultura dos tempos modernos.

Agora, Gropius começava a ter uma idéia mais clara sobre qual forma sua síntese arquitetônica poderia assumir:

"A arquitetura nas últimas gerações tem enfraquecido e se tornado sentimental, estética e decorativa... esse tipo de arquitetura nós repudiamos. Buscamos criar uma arquitetura orgânica e clara cuja lógica interna será radiante e pura, imaculada de truques e revestimentos mentirosos; queremos uma arquitetura adaptada ao nosso mundo de máquinas, rádios e carros velozes... com a crescente força dos novos materiais - aço, concreto, vidro - e com a nova audácia da engenharia, o peso dos velhos métodos de construção está dando lugar a uma nova leveza e volatilidade."

De certa forma, é claro, isso era uma miscelânea de idéias derivadas do Futurismo, da Deutscher Werkbund e do De Stijl. O que é interessante nesse contexto é a forma como os traumas da guerra e dos anos imediatamente seguintes fizeram com que Gropius adotasse uma abordagem mais mística do que nos anos anteriores a ela e rejeitasse as estruturas axiais da Beaux-Arts



226 Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926

227 Bauhaus, Dessau, 1926, projeção axonométrica

228 Bauhaus, Dessau, ateliê de arquitetura, c. 1929

229 Marcel Breuer, poltrona "Wassily", em tubos de aço, desenhada no Bauhaus, 1926

em seus projetos. Ao invés, ele adotou uma concepção espacial que era claramente derivada de Van Doesburg, Rietveld, Lissitzky e Moholy-Nagy:

"... as relações simétricas entre as partes da edificação e a orientação a partir de um eixo central estão sendo substituídas por uma concepção de equilíbrio que transforma essa simetria morta de partes semelhantes em um equilíbrio assimétrico, mas rítmico."

Até 1925, Gropius havia tido poucas oportunidades de pôr em prática suas novas idéias sobre arquitetura, exceto nos protótipos de casas experimentais patrocinados pela Bauhaus. Mas, naquele ano, as críticas direitistas contra a Bauhaus ficaram tão radicais que ele decidiu transferir a escola. As acusações incluíam "degradação cultural", "bolchevismo" e um "caráter estrangeiro geral", que alguns dos bons cidadãos de Weimar talvez julgassem incompatíveis com suas idéias burguesas sobre uma tradição cultural nacional enriquecida por Goethe e pelo classicismo. No entanto, alguns dos ataques davam uma sinistra idéia das críticas gravíssimas que retornariam com novo ímpeto na década de 1930, quando apoiadas pela crescente onda nazista:

"... o que a Bauhaus ofereceu nessas primeiras mostras públicas está tão distante de uma noção mínima de arte que somente pode ser considerado em termos patológicos... A postura filosófica claramente reconhecível, que é absolutamente devotada à negação de tudo que existe, faz com que as pessoas da Bauhaus percam todas suas conexões sociais, no mais amplo sentido, com o resto do mundo... A obra

da Bauhaus tem os sinais do mais profundo isolamento espiritual e desintegração. Conseqüentemente, o público está certo ao rejeitar a noção de que dessa maneira os jovens artistas e artesãos da Turingia que ainda possuem aspirações honestas e sóbrias estarão simplesmente excluídos de uma formação completa se a Bauhaus Estatal continuar a existir na sua forma atual. Não deveríamos permitir que um pequeno bando de interessados, que na maioria são estrangeiros, possa sufocar a saudável massa de jovens alemães estudantes de artes como uma camada de óleo sobre a água pura. Além disso, essa tarefa se baseou apenas ostensivamente em tentativas artísticas. Ela, na verdade, buscava ser politicamente guerrilheira desde o início, pois se proclamava como o ponto de reunião de socialistas radicais que acreditavam no futuro e que queriam construir uma Catedral do Socialismo. Bem, a realidade em torno de nós mostra como é a aparência dessa catedral.

A Bauhaus em Weimar também contribui bastante com suas 'obras de arte' que são feitas com os ingredientes de um monte de lixo..."

O prefeito de Dessau, ao contrário, mostrava considerável simpatia pelas idéias da escola. Em um ano, havia sido escolhido um terreno em uma área plana fora da cidade no qual se poderia instalar o novo prédio que Gropius projetaria para a instituição. Essa foi para ele uma oportunidade de criar uma obra moderna exemplar, na qual todas as artes estariam sintetizadas e a filosofia da escola, expressa.

O sítio era grande e aberto; o programa, extenso; assim a solução seria dividir os volumes principais de tal modo que pudessem ser percebidos de qualquer ângulo, mas sem a perda de coerência total. Gropius expressou os elementos separados como volumes retangulares de tamanho variável, que foram então conectados por elementos oblongos intermediários, os quais continham os corredores e as salas menores. Assim, os ate-



liês de arte e as oficinas de artesanato foram conectados por um volume suspenso que cruzava o sítio por cima da rua. O próximo nível de articulação envolveu a ênfase de volumes e planos, verticais e horizontais, através da composição das superfícies das janelas: um verdadeiro exercício da Bauhaus sobre a expressão reforçada de tensões tridimensionais no espaço, mas que mesmo assim tinha que considerar as questões práticas. Gropius variou a fenestração, para acentuar a grande ou pequena área de cada espaço interno e controlar a luz natural, conforme a função.

Gropius recebeu uma grande quantidade de vidro laminado na época em que começou o projeto, mas o "dever" de incluí-la sem dúvida não violou seus objetivos estéticos gerais. As vidraças transcenderam em muito suas características meramente formais ou funcionais, tornando-se um emblema da era da máquina. Em alguns lugares, o vidro estava alinhado com a fachada, reforçando o caráter volumétrico geral de um espaço fechado por uma pele; e todos os detalhes estavam relacionados com movimentos e temas do projeto. O que é impressionante nos prédios da Bauhaus, olhando-se hoje, é a precisão das idéias formais e a fusão das idéias e vocabulário anteriores e de Gropius. As experiências anteriores à guerra, da Faguswerk e da Deutscher Werkbund, o idealismo espiritual e a utopia do período pós-guerra, a busca por uma linguagem que unisse abstração e mecanização – tudo estava ali, mas sintetizado em uma declaração que talvez só pudesse ser comparada em termos de segurança com a Casa

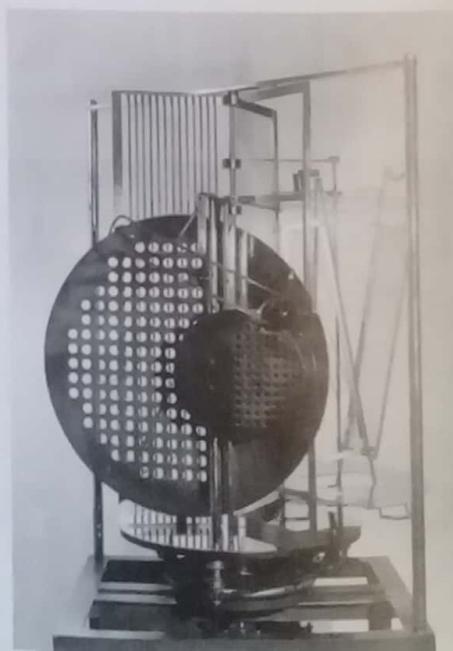
Schröder ou a Casa Cook, nesse estágio do desenrolar da história do movimento moderno.

Na verdade, a solução da Bauhaus era mais do que uma declaração de segurança pessoal; ela simbolizou um grande passo no sistema de formas que estava amadurecendo e que muitos outros arquitetos estavam começando a adotar. E, assim como ocorrera com as fases primitivas do Gótico ou do Renascimento na arquitetura, quando havia uma fusão gradual de fontes em um novo sistema coerente de expressão, do mesmo modo, na Bauhaus, o Estilo Internacional atingiu a maioridade. Aqui havia lições para todos os que estavam tentando forjar seus próprios vocabulários dentro dos valores comuns do período, e, logo após sua finalização, a edificação foi publicada em todo o mundo. Entre as fotografias, havia imagens aéreas que lhe davam o aspecto de uma escultura minimalista.

Gropius projetou residências para os mestres e para si próprio próximas à escola, de modo que, no final de 1926, havia se desenvolvido uma nova colônia que inicialmente parecia ter sido mais tolerada do que ocorrera em Weimar. Essa foi a Idade de Ouro da Bauhaus, com Wassily Kandinsky e Paul Klee lecionando na *Formlehre*, László Moholy-Nagy e Marcel Breuer ensinando a projetar, Josef Alvers desenvolvendo seus estudos com cores puras, Oskar Schlemmer produzindo seus balés, e os primeiros aprendizes começando a imprimir suas marcas no mundo externo. O público alemão passou a ter grande interesse pela escola, que estava constantemente sob ataque por causa de suas tendên-



230



230 Paul Klee, *Decomposition of Space*, 1929. Lápis, cor-de-rosa, preto, cinza e branco. 31,7 x 24,5 cm (12 1/2 x 9 1/2 pol.). Galeria particular.

231 László Moholy-Nagy, *Móvil de Luz-Espaço*, 1922. Em plástico, madeira e metal. Material com motor elétrico. Altura 111 cm (59 1/2 pol.). Bauhaus Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

232 Walter Gropius, *Bauhaus, Dessau*, 1926. Detalhe.



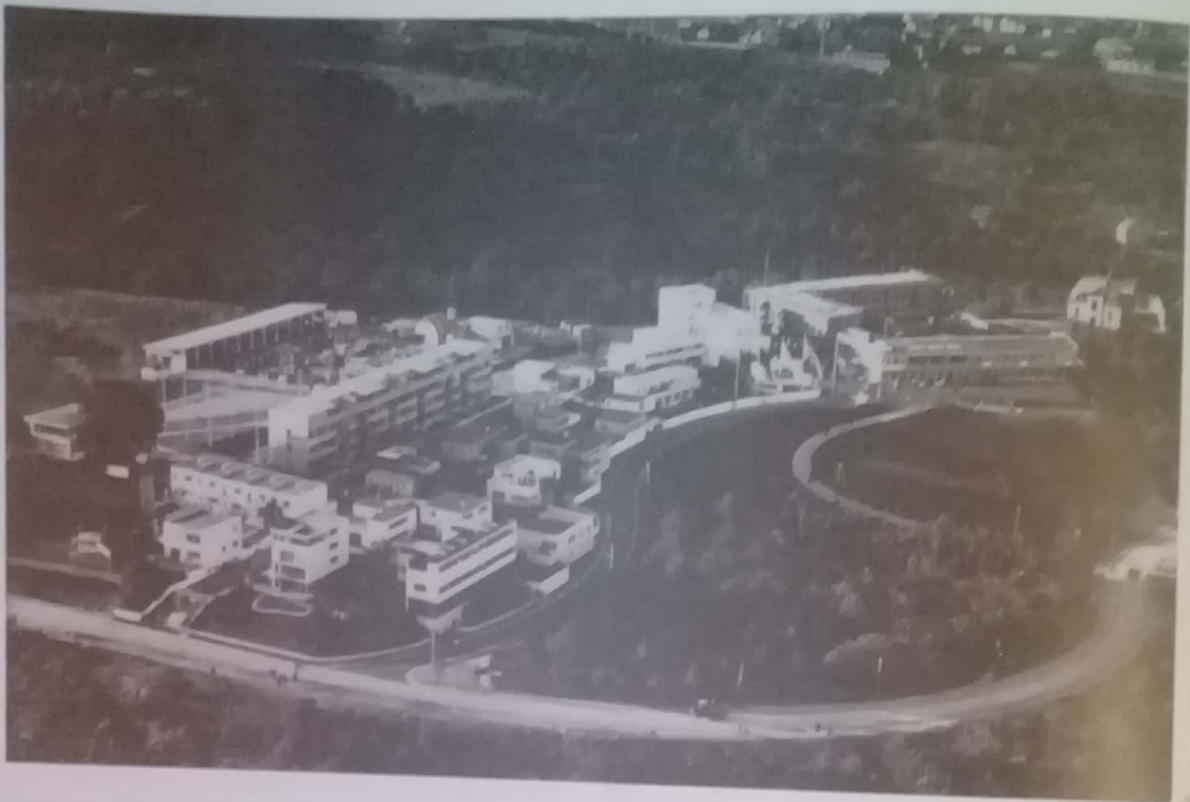
cias supostamente “decadentes” e “subversivas”. Esse interesse público surgiu, em parte, da enxurrada de artigos e livros publicados pelos funcionários da Bauhaus, especialmente a série *Bauhausbücher*, que apresentava as idéias das áreas respectivas de Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy e Gropius, entre outros.

Vale a pena examinar alguns dos produtos artísticos e intelectuais da segunda fase da Bauhaus que foram um meio de ajustar a mudança de rumo em relação aos anos de Weimar. Nas oficinas fabris, por exemplo, Marcel Breuer e Mart Stam desenvolveram desenhos para cadeiras com tubos de aço como modelos para produção padronizada em massa; essas tinham um aspecto aéreo e leve, parecendo estar sintonizadas com a idéia geral de Gropius de encontrar formas que “simbolizassem o mundo moderno”. O contraste com os desenhos de cadeiras de Breuer de 1921, feitas em madeira, com seu

caráter exageradamente artesanal e suas formas muito mais atarracadas, era considerável. Contrastes similares podem ser vistos ao longo dos seis anos entre 1920 e 1926, nos desenhos de luminárias, tapeçarias e outros objetos; na verdade, também é interessante comparar a *Bauhütte* (cabana do trabalhador) primitivista da Casa Sommerfeld com as “máquinas de ensinar” que eram os prédios da Bauhaus, pois isso revela uma alteração semelhante em ênfase e significado.

Agora que a Bauhaus havia finalmente se acomodado em seu novo lar, Gropius cada vez mais voltou sua atenção ao problema da padronização na arquitetura. Essa preocupação era manifesta nos estudos para casas que ele instituiu na escola, e que culminaram na racionalização de edifícios residenciais coletivos, abertos ao espaço, luz, ar e vistas. Em 1928, ele foi contratado pela Siemens para construir o conjunto habitacional de seus trabalhadores na periferia de Berlim. Após 1925, com a estabilização da moeda, cidades como Frankfurt e Stuttgart já haviam empregado arquitetos modernistas como Bruno Taut (que havia se tornado menos radical desde seu período Expressionista) e Ernst May, para projetar conjuntos habitacionais de larga escala e baixo custo, e vários modelos padronizados haviam sido desenvolvidos. No princípio, os leiautes costumavam se inspirar nos ideais da Cidade Jardim inglesa (Capítulo 14), mas essas casas tinham formas cúbicas e simples. Isso levou os críticos a sentir nelas sentimentos antigermânicos, e Gropius também foi criticado pelo caráter supostamente “antinatural”, “anti-humano” e “mecanicista” de sua arquitetura. Assim, enquanto a nova arquitetura conseguia sair cada vez mais do papel e da esfera dos contratos privados e especializados, cada vez mais era mal-entendida, especialmente quando a “estética da fábrica” invadiu o santuário doméstico. Especialmente nas mãos dos projetistas mais cabeças-duras do Neue Sachlichkeit, de Berlim, que rejeitavam o “formalismo” e a busca de “significados espirituais mais elevados”, havia o perigo constante de que os esforços estéticos almejados, de sobriedade e repetição controlada, pudessem ser mal interpretados como desprovidos de graça ou vida. A colisão entre as normas dos arquitetos e aquelas do público eram muitas vezes drásticas.

Além do mais, os debates sobre a forma das residências revelaram uma variedade de posicionamentos dentro da própria arquitetura moderna alemã, desde as posturas intransigentes de alguns participantes do Grupo G, de Berlim, que ainda defendiam os ideais funcionalistas e racionalistas, às aspirações mais “espirituais”



233 Vista geral da Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927

234 Hans Scharoun, Mies van der Rohe para o Festival de Weissenhof, Stuttgart

de homens como Gropius e Mendelsohn, para os quais as poéticas formas eram essenciais à arquitetura. Até mesmo Mies van der Rohe (que na verdade tendia mais para o último grupo) às vezes imitava as posturas da objetividade austera:

"Rejeitamos todas as especulações estéticas, toda a doutrina, todo o formalismo. Nós recusamos a reconhecer os problemas da forma; reconhecemos apenas os problemas da construção. A forma não é o objetivo do nosso trabalho; apenas o resultado. A forma por si só não existe. A forma como fim é o formalismo, e esse nós rejeitamos."

Em 1925, Mies já havia sido contratado pela Deutscher Werkbund para supervisionar o projeto da primeira grande exibição daquela organização desde 1914. Essa seria dedicada a protótipos habitacionais, que seriam coordenados por um único *Siedlung* (conjunto habitacional) a ser localizado em um cume com vistas para Stuttgart (veja também o Capítulo 15). A maior parte dos participantes eram alemães e de Berlim (por exemplo, o próprio Mies, Gropius, Ludwig Hilberseimer, Taut, Scharoun), mas também foram convidados J.J.P. Oud e Mart Stam, da Holanda, Victor Bourgeois,

da Bélgica, e Le Corbusier, da França. A planta geral de Mies era como uma escultura abstrata de blocos com tamanhos diferentes, distribuídos de acordo com a topografia, com o projeto do próprio arquiteto para um bloco com 24 apartamentos, na parte mais elevada. Era um simples volume geométrico com núcleos fixos para os banheiros, e um engenhoso planejamento interno que começa a explorar seu futuro tema de um espaço interior "universal" para usos múltiplos. As janelas eram faixas horizontais quase contínuas que corriam entre esbeltos pontaletes alinhados com o plano da fachada. No fim, Le Corbusier fez dois projetos – uma residência "Citrohan" muito enfática, e uma versão maior sobre pilotis dramaticamente anunciados –, sendo os dois projetos demonstrações polêmicas dos "Cinco Pontos para uma Nova Arquitetura". Enquanto isso, o projeto de Hans Scharoun, no outro extremo do sítio, com suas sacadas curvas e caráter espacial completamente diferente, lembrava a quantidade de variantes dentro do movimento moderno. Mesmo assim, a poderosa impressão transmitida quando o *Weissenhofsiedlung* foi aberto ao público em 1927 era de um consenso geral

na expressão, no qual volumes brancos cúbicos, formas planas desornamentadas, plantas-livres e detalhes da era da máquina eram as "marcas de autenticidade". A extrema direita na Alemanha imediatamente denunciou tudo como uma maior evidência de uma conspiração do comunismo internacional, e havia até mesmo caricaturas do *Weissenhofsiedlung* no qual camelos e árabes eram mostrados perambulando por um suposto *kashbah* degenerado (Fig. 431). A extrema esquerda rejeitou a exibição como uma mostra irrelevante de formalismo, sendo especialmente dura com os volumes escultóricos um tanto "geológicos" do projeto total de Mies van der Rohe. Mas, para os praticantes e defensores da arquitetura moderna internacional, a exibição se superou em suas lições fascinantes sobre habitação ao exibir diretamente o caráter que posteriormente seria chamado de "Estilo Internacional" (por Alfred Barr, em 1932). O mesmo rótulo foi adotado por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson no livro *The International Style: Architecture Since 1922* (1932) (Capítulo 15). Visto em retrospecto, 1927 parece ter sido um ano crucial para auto-satisfação de uma frente internacional da nova arquitetura.

Em 1928, Gropius deixou a Bauhaus e passou as rédeas para o suíço Hannes Meyer. A filosofia de Meyer era consideravelmente diferente da de seu antecessor: ele desprezava o formalista radical, por seu falso "humanismo", e definia a arquitetura laconicamente como o resultado da equação "função x Economia". Poderia-se pensar que essa era uma proclamação de subserviência ao mais puro capitalismo; mas na verdade ela anunciava um puritanismo socialista, que (apesar dos protestos de Meyer afirmando o contrário) se expressava em um estilo arquitetônico eloqüente por sua falta de preten-

sões e por sua expressão direta dos volumes funcionais e da suposta "simplicidade" dos elementos construtivos produzidos em massa. Para se ter uma idéia do que a posição "marxista-materialista" de Meyer significou ao ser traduzida em formas, basta olhar para o projeto que ele fez com Hans Wittwer para a Petersschule, na Basileia, em 1926, onde o volume retangular principal que continha as salas de aula foi concebido como uma estrutura neutra, elevada em relação ao solo por pontalotes e pilastras salientes, e onde elementos secundários como clarabóias e escadas externas surgiam diretamente, mas sem qualquer hierarquia ou idéia compositiva dominante. Da mesma forma, terraços suspensos que sustentavam um *playground* (liberando o nível térreo para circulação e para um ginásio) eram deques tensionados por cabos contra o volume principal. Nunca saberemos se a Petersschule teria funcionado ou não, pois ela não foi construída, mas parece óbvio que, apesar da afirmação do arquiteto sobre sua neutralidade e sua análise, esse era um projeto imbuído de uma retórica especial. Mais do que isso, apesar da rejeição pelo arquiteto da noção de estilo, isso demonstrou de forma muito clara o caráter do estilo pessoal de Meyer: uma representação um tanto puritana e lacônica de recursos e preocupações construtivistas.

Meyer era muito menos exigente com a radicalização da Bauhaus do que Gropius havia sido; ele encorajou o projeto de móveis baratos de madeira compensada e até mesmo chegou a mudar o nome do Departamento de Arquitetura para Departamento de Construção, o que é significativo. Isso reforçou a noção de que a Bauhaus era realmente uma espécie de Cavalo de Tróia do Bolchevismo, e as críticas contra a escola se tornaram mordazes no fim da década de 1920 e início da de 1930, especialmente quando o partido nazista entendeu o capital político que poderia ser conseguido apoiando dogmas estéticos de inclinação regionalista e nacionalista. No fim, Mies van der Rohe administrou a escola nos seus últimos anos, até seu fechamento em 1933. Embora a Bauhaus tenha tido uma vida curta, as idéias e personalidades que a haviam criado não desapareceram. Quando Gropius, Mies van der Rohe, Mohol-Nagy, Breuer e Albers emigraram para os Estados Unidos, no final da década de 1930, levaram junto seus conceitos e métodos pedagógicos. Mas esse foi apenas um dos episódios do colapso e fragmentação da República de Weimar e do desembarque do modernismo em praias estrangeiras.

