

Coleção Debates
Dirigida por J. Ginsburg

walter gropius
**BAUHAUS :
NOVARQUITETURA**

Equipe de realização – Tradução: J. Ginsburg e Ingrid Dormien; Revisão do texto e diagramação: Lécio Gomes Machado; Produção: Plínio Martins Filho e Cristina Ayumi Futida.



EDITORA PERSPECTIVA

Título do original:
Em alemão: *Architektur*
Em inglês: *Scope of Total Architecture*

Copyright by © Harper & Row, Publishers Incorporated, New York

4.^a edição

Direitos em língua portuguesa reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Avenida Brigadeiro Luís Antonio, 3025
01401-000 - São Paulo - SP - Brasil
Telefone: (011) 885-8388
Fax: (011) 885-6878
1994

*À minha querida esposa
Ise-Nova*

que estejam fundamentados no conteúdo do pensamento e da sensibilidade da nossa época.

Como alcançar uma tal unidade que constitua a expressão visível de uma verdadeira sociedade democrática — é o tema do presente livro. Baseia-se ele principalmente em artigos e conferências oriundos da minha atividade como diretor do Department of Architecture da Universidade de Harvard (1937-1952). *

WALTER GROPIUS

INTRODUÇÃO *

No início de um novo período de minha vida — contrariamente às esperanças normalmente nutridas para a casa dos setenta — parece-me que ele será tão turbulento e perigoso quanto o anterior. A mim me parece que me transformei numa figura etiquetada. Designações como "estilo Bauhaus", "estilo internacional", "estilo funcional" quase chegaram a encobrir o homem que existe por trás destas noções. Daí por que me sinto levado a romper aqui e ali os lugares-comuns que me conferiram pessoas superzelosas.

(*) Palavra pronunciada pelo autor no seu septuagésimo aniversário, em maio de 1953, a convite do Illinois Institute of Technology em Chicago.

Quando pela primeira vez, em minha juventude, atraí o interesse público, fiquei decepcionado ao constatar que minha mãe se deprimiu com isso e não gostou de ver meu nome impresso. Hoje compreendo seus receios, porque sei que, na nossa era da impressão rápida e da catalogação, a *publicity* é colada ao indivíduo como a etiqueta à garrafa. Repetidas vezes sinto vontade de romper esta crosta para desventar o homem escondido atrás dos rótulos ou das etiquetas.

Comunicaram-me que, no *campus* do hospital Michael Reese, em Chicago, onde fui conselheiro arquitetônico durante os últimos dez anos, será plantada uma árvore que levará meu nome. Desejo que nessa árvore pousem pássaros de várias cores e formas e que se sintam seguros nela. Não quero vê-la reservada apenas a espécimes raros, com penas quadradas ou linhas aerodinâmicas, com características internacionais ou pluma-gem Bauhaus. Desejo, em suma, que seja uma árvore hospitaleira, onde se ouçam muitos trinaços, mas não o flautear artificial dos imitadores de aves.

Na infância, alguém me perguntou qual era a minha cor preferida. Anos a fio minha família zombou de mim porque, após alguma hesitação, respondi: "Minha cor preferida é o colorido". Minha vida caracterizou-se por uma forte necessidade de encampar todos os componentes vivos da existência, em vez de desligar partes em prol de uma visão por demais estreita e dogmática. Também por isso é que assisti com bastante desgosto às confusas batalhas de palavras que colocaram frente a frente os representantes das diversas escolas de arquitetura moderna. Em geral, tais escaramuças estéticas não provêm dos próprios arquitetos, e sim daqueles críticos egocêntricos de boa ou má fé, que, para apoio de suas próprias teorias estéticas ou políticas, causam muitos danos ao trabalho de pessoas criativas, sofismando expressões ou arrancando-as do seu contexto.

Em toda a minha vida, sempre observei que palavras e sobretudo teorias que a experiência não confirma podem causar mais desgraças do que ações. Quando cheguei aos Estados Unidos em 1937, agradei-me a tendência dos americanos em imediatamente testar na prática toda idéia recém-nascida. Deste modo, a

nova criação não é sufocada, em seu nascedouro, por discussões exageradas e antecipadas sobre seu possível valor — um mau costume que destrói tantos esforços na Europa. Não se deve deixar perder-se esta louvável qualidade em favor de teorias distorcidas e brigunhas infrutíferas, principalmente numa época em que devemos desenvolver nosso poder e originalidade para manter ativos e eficazes os impulsos criativos, frente à ação destrutiva da mecanização e da superorganização que ameaçam nossa sociedade.

Naturalmente, um espírito pesquisador se expõe a agressões de todos os lados, por causa da atitude que é obrigado a tomar quando abandona caminhos repisados. Há algum tempo, eu era tachado de "vermelho" pelos nazistas, de "exponente típico da sociedade capitalista", pelos comunistas, e de "estranheiro" alheio ao modo de vida democrático, por alguns americanos. Todas estas designações dirigidas à mesma pessoa mostram a confusão que pode ocasionar, em nosso tempo, um indivíduo que só pretende expressar sua própria convicção. Hoje, olho para estas tempestades passadas de minha vida com a distância que se conquista com a experiência. Sei que as fortes correntezas de nosso tempo poderiam ter afundado meu barco com a máxima facilidade, se eu não pudesse confiar em minha própria bússola.

Decerto não pretendo dar a impressão de querer distanciar-me da tarefa comum que é a de cuidar para que não se perca o controle da maquinaria do progresso, que foi criada por nossa época e está prestes a deitar por terra a nossa vida. Quero dizer que o mau uso da máquina produziu um espírito de massa, mortal para a alma, nivelador da diversidade da expressão individual e da independência de pensamento e ação. A diversidade é a fonte vital de uma verdadeira democracia. Mas os fatores de conveniência, assim como as técnicas de venda inescrupulosa, a superorganização e o "fazer dinheiro" como fim último, sem dúvida, diminuem a capacidade do indivíduo de procurar as possibilidades mais profundas da vida.

A democracia baseia-se na interação de dois fenômenos de vida contrastantes: de um lado, necessidade da diversidade de conceitos resultante da produção in-

dividual intensiva; de outro lado, necessita de um denominador comum na forma de expressão, resultante das experiências somadas de muitas gerações que pouco a pouco expulsam o puramente arbitrário em favor do essencial e típico. Por mais incompatíveis que essas duas manifestações possam parecer, sua fusão pode e deve ser conseguida, pois do contrário nos tornaremos autómatos.

Certa vez um membro da Corte Suprema dos Estados Unidos falou sobre a essência dos métodos de processamento democrático. Achei muito interessante ouvi-lo definir tais métodos como "fundamentalmente, um caso de *graduação correta*". Sua assertiva não se baseava em princípios abstratos de justiça ou injustiça. Desejava antes examinar cada causa em suas circunstâncias específicas e proporções relativas, pois era de opinião que dependia da sanidade da estrutura social em conjunto, e o que hoje é determinante amanhã poderá ser contingente e vice-versa, já que as premissas se transformam sempre.

Aguçar o sentido para o equilíbrio prático e moral é uma tarefa que cada um de nós tem de desenvolver por si em sua vida. Quando, por exemplo, acusamos a técnica e a ciência de haverem destruído nossas concepções tradicionais do belo e da "felicidade de viver", faríamos melhor se reconhecêssemos que não é o excesso perturbador dos meios técnicos de produção em massa que determina o curso das coisas, mas que este depende da morosidade ou presteza de nossos pensamentos. Assim a nossa geração produziu verdadeiros horrores de conjuntos habitacionais regimentados, os quais, embora erigidos em bases artesanais, podem facilmente concorrer na sua mórbida monotonia com aqueles malogrados sistemas de pré-fabricação, que em lugar de desdobrarem apenas as partes componentes (o que manteria a flexibilidade) multiplicam indistintamente uma mesma casa. Aqui a culpa não cabe à ferramenta, mas sim ao modo errôneo de pensar. A arte de saber precisamente até que ponto cumpre conter ou estimular os instintos individuais, reforçar ou dominar as correntes gerais, é aparentemente privilégio de alguns poucos sábios, cuja direção espiritual — hoje mais do que nunca — podemos dispensar. Nenhuma

outra geração defrontou-se com um panorama tão vasto de tendências antagonicas como a nossa, e o nosso penhor para a superespecialização não é uma arma muito boa para vencer esta contradição. A arquitetura produzida por nosso tempo mostrará impiedosamente até que ponto conseguimos ser fiéis à estrutura social em desenvolvimento — da qual fazemos parte — sem com isso perder nossa individualidade viva.

Gostaria no mínimo de destruir uma das falsas etiquetas com que eu e outros fomos rotulados: não há "estilo internacional", a não ser que se queira designar com isto certas conquistas técnicas universais de nossa época, que pertencem ao equipamento intelectual de toda nação civilizada, ou então se pretenda caracterizar com o rótulo aqueles exemplos anêmicos do que eu chamo "arqueologia aplicada". Encontramo-los nos edifícios públicos de Moscou, Madri e Washington. Esqueletos de aço ou concreto armado, fachadas envidraçadas, lajes, lajes suspensas ou alas apoiadas sobre colunas são apenas meios de expressão impessoais modernos, por assim dizer, o material bruto com o qual diferentes manifestações arquitetônicas regionais podem ser criadas. As conqúistas do gótico — suas abóbadas, arcs, botareus, torres ogivais — também se converteram em meios de expressão internacional. No entanto, quão grande diversidade regional surgiu na expressão arquitetônica em sua aplicação nos diversos países!

Posso dizer, por experiência própria, que, na construção de minha primeira casa nos Estados Unidos — e era a minha própria — procurei incorporar características da tradição arquitetônica da Nova Inglaterra, que aceitava como ainda vivas e adequadas, à minha concepção pessoal. Essa fusão do *genius loci* com minha concepção de construção moderna deu origem a uma casa que na Europa, por causa das condições climáticas, técnicas e psicológicas totalmente diversas, eu jamais teria construído.

Tentei resolver o problema da mesma forma como os antigos construtores dessa região, os quais, com as melhores possibilidades técnicas a seu dispor, erigiam prédios simples, de linhas nitidamente definidas, capazes de enfrentar os rigores do clima e adequados aos hábitos de vida da época.

Nossa incumbência atual parece ser a de descobrir quais os traços de nossa gigantesca civilização industrial que incorporam os melhores e mais duradouros valores e, por isso, devem ser cultivados como o núcleo essencial de uma nova tradição. A capacidade para diferenciar corretamente valores culturais só pode desenvolver-se, sem dúvida, por meio de uma educação que se aprimore constantemente. Uma das principais tarefas que cabe a nós, arquitetos, no campo da educação cultural, seria a de apontar e precisar novos valores que nos compete penetrar dentre as numerosas tendências que surgem e desaparecem no caos da moda e do processo de produção em massa, o qual não compreendeu ainda que as inovações, em si, não significam também, necessariamente, melhorias. Em meio a uma produção imensa e a uma oferta quase ilimitada de mercadorias e objetos de toda espécie, não podemos esquecer que os critérios culturais só podem ser adquiridos por meio de um processo de seleção, que procure o essencial e o típico. Esta limitação voluntária não gera de modo algum a monótona uniformidade mas possibilita a muitos indivíduos contribuir com sua própria variação individual para um tema comum e, assim, dar novamente ao nosso meio-ambiente a unidade de expressão que perdêramos no início da era da máquina. Então, os dois opostos — variedade individual e reconhecimento de um denominador comum a todos — não de, mais uma vez, harmonizar-se.

1. DO MÉTODO *

Não é meu propósito introduzir aqui, vindo da Europa, um "estilo moderno", por assim dizer inteiramente pronto e acabado, mas, sim, um método de abordagem que nos permita tratar um problema de acordo com suas condições peculiares. Quero que o jovem arquiteto seja capaz de encontrar seu próprio caminho, quaisquer que sejam as circunstâncias, que ele crie independentemente formas autênticas, a partir de condições técnicas, econômicas e sociais a ele dadas, em vez de impor uma fórmula aprendida a um ambiente que talvez exija uma solução completamente diversa.

(*) De um artigo que o autor escreveu no princípio de sua atividade didática como professor de Arquitetura na Universidade de Harvard, em maio de 1937, para "The Architectural Record".

Não pretendo ensinar um dogma acabado, mas, sim, uma atitude perante os problemas de nossa geração, uma atitude despreconcebida, original e maleável. A idéia de que minha nomeação para uma cadeira de ensino poderia resultar na imitação superficial de uma concepção fixa de "arquitetura Gropius" me é repelente. E antes meu desejo esclarecer aos moços quão inexauríveis meios estão a seu dispor sob a forma dos incontáveis produtos de nossa época e encorajá-los a achar suas próprias soluções.

Fiquei muitas vezes decepcionado pelo fato de as pessoas me perguntarem somente sobre a técnica e os truques dos meus trabalhos, enquanto que meu interesse preponderante era o da transmissão de minhas experiências e do método que as sustentava. É possível alcançar por certo, em relativamente pouco tempo, determinado êxito, apropriando-se de técnicas e truques; mas tais resultados permanecem superficiais e insatisfatórios, pois deixam sempre o estudante desamparado em situações novas e inesperadas. Se ele não foi treinado a ter uma perspectiva do desenvolvimento orgânico, nenhum conhecimento e aplicação de motivos modernos, por mais elaborados que sejam, podem capacitá-lo a realizar um trabalho criativo.

Minhas idéias foram amíúde interpretadas como se ficassem apenas na racionalização e mecanização. Isto dá um quadro inteiramente falso de meus esforços. Sempre accentuei também o outro aspecto da vida, no qual a satisfação das necessidades psíquicas é tão importante quanto a das materiais, e no qual o propósito de uma nova concepção espacial é algo mais do que economia estrutural e perfeição funcional. O lema "o prático também é bonito" só é real pela medida. Quando é que dizemos que um rosto humano é belo? As partes de cada rosto servem a um fim, mas somente quando são perfeitas em forma, cor e harmonia, o rosto merece o título honorífico de "belo". O mesmo vale para a arquitetura. Somente a harmonia completa nas funções técnico-práticas assim como nas proporções das formas pode suscitar beleza. E é o que torna nossa tarefa tão diversificada e complexa.

Mais do que nunca, está nas mãos do arquiteto ajudar nossos contemporâneos a levarem novamente

uma vida ligada à natureza, significativa, e protegê-los das falsas aparências e imitações. Só poderemos responder a essa exigência, se atacarmos nossos problemas de maneira corajosa e na mais ampla frente possível. *Bom arquiteto deve refletir a vida da época. E isto exige conhecimento íntimo das questões biológicas, sociais, técnicas e artísticas.* Mas mesmo isso ainda não é suficiente. Para que todos esses ramos diferentes da atividade humana formem de novo uma unidade, são necessários caracteres fortes, e aqui terminam em parte os nossos meios de educação. Não obstante, o nosso objetivo mais nobre é o de criar um tipo de homem que seja capaz de ver a vida em sua totalidade, em vez de perder-se muito cedo nos canais estreitos da especialização. Nosso século produziu milhões de especialistas; deixem-nos agora dar a primazia ao homem de visão.

2. MINHA CONCEPÇÃO DA IDEIA DE BAUHAUS *

Meta

Se antes da guerra de 14 eu já encontrara o meu próprio ponto de vista dentro da arquitetura — como provam o edifício Fagus de 1911 e a exposição do Kölner Werkbund de 1914 — tornei-me inteiramente cômico, com base em reflexões pessoais, de minha responsabilidade como arquiteto, em consequência da Pri-

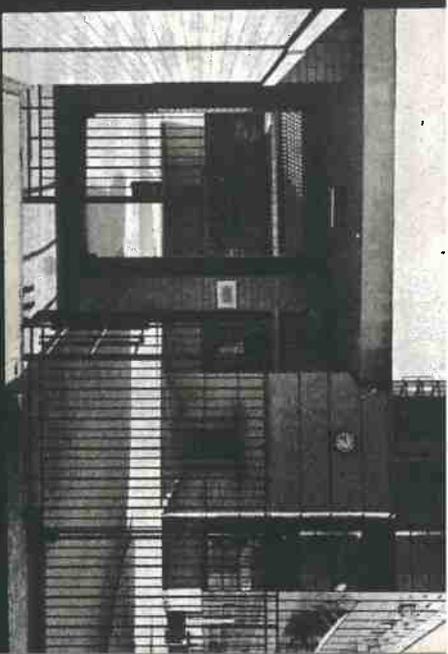
(*) Cf. Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, Faber & Faber, 1935, Gropius, "Education towards creative Design", Nova York, maio de 1931, *American Architect and Architecture*, "The Gropius Symposium", em *The American Academy of Arts and Sciences, Arts and Architecture*, Califórnia, 1952.

meira Guerra Mundial, em cujo transcurso minhas idéias teóricas tomaram forma pela primeira vez.

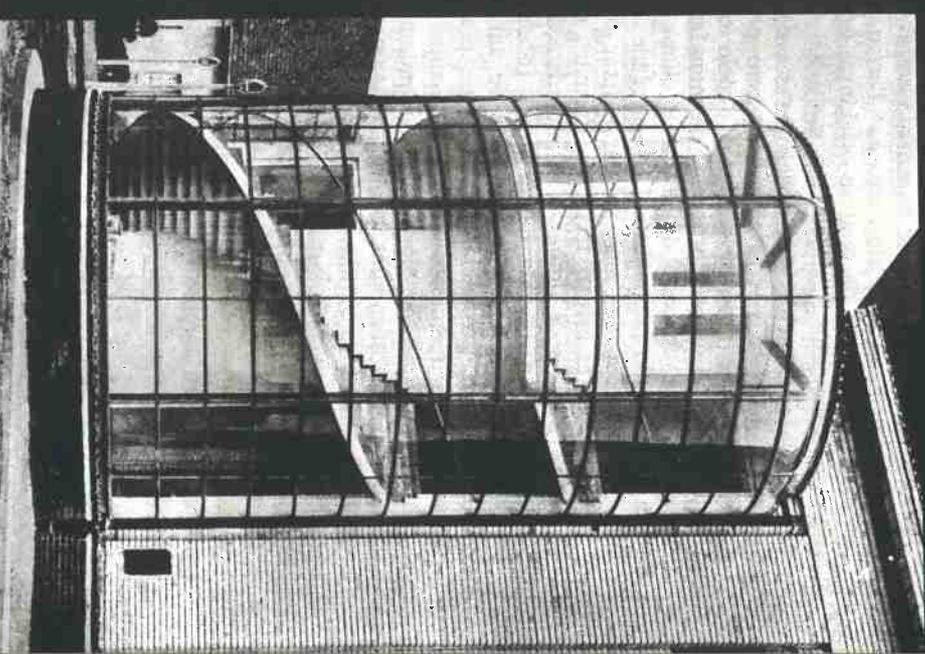
Após a brutal interrupção, todo indivíduo pensante sentia necessidade de uma mudança intelectual de linha. No seu campo de atividade específica, cada qual tentava contribuir a fim de que fosse transposto o abismo entre realidade e idealismo. Encontrei pela primeira vez quem imensa era a missão que devia cumprir um arquiteto de minha geração. Achava que, antes de tudo, era mister demarcar novamente a meta e o campo de atividade do arquiteto, uma tarefa que eu, no entanto, não podia esperar realizar com minha própria contribuição arquitetônica; isso só seria alcançado com o preparo e a formação de uma nova geração de arquitetos em contato íntimo com os modernos meios de produção, em uma escola pioneira, que deveria conquistar uma significação de autoridade.

Compreendi que era preciso uma equipe inteira de colaboradores e assistentes, homens que não trabalhassem como um conjunto orquestral, que se curva à batuta do maestro, e sim independentemente, ainda que em estreita cooperação, a serviço de um objetivo comum. Assim tentei transferir o centro de gravidade de meu trabalho para a integração e coordenação, incluir tudo sem excluir nada; pois sentia que o bom da arquitetura repousa no labor harmônico e conjunto de um grupo de colaboradores ativos, cuja cooperação corresponde ao do organismo a que chamamos sociedade.

Assim em 1919 foi inaugurada a Bauhaus. Seu escopo específico era concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida. Isto significa o desenvolvimento de objetos e construções projetados expressamente para a produção industrial. Nosso alvo era o de eliminar as vantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais. Procuramos criar padrões de qualidade, e não novidades tran-



Fábrica Fagus (1911)



Exposição do Werkbund (1914)

sitórias. A experimentação tornou-se, uma vez mais, o centro da arquitetura; e isto requer um espírito aberto e coordenante, e não o tacinho e limitado especialista.

O que a Bauhaus propôs, na prática, foi uma comunidade de todas as formas de trabalho criativo, e em sua lógica, interdependência de um para com o outro no mundo moderno. Nosso princípio orientador era o de que o nosso impulso plasmador não era um caso intelectual nem material, mas simplesmente parte integral da substância vital de uma sociedade civilizada. Nossa ambição consistia em arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relaxar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios. Nossa concepção sobre a unidade fundamental de toda criação no tocante ao mundo em si opunha-se diametralmente à idéia de *l'art pour l'art* e à filosofia ainda mais perigosa da qual se originava, isto é, a do negócio como uma finalidade em si.

É da apaixonada participação nesses debates que deriva o interesse vivo da Bauhaus pelo processo de configuração de produtos técnicos e pelo desenvolvimento orgânico de seus processos de manufatura. Isto levou ao falso conceito de que a Bauhaus constituiu uma apoteose do racionalismo. Na verdade, estávamos muito mais ocupados em explorar e fixar o território que é comum às esferas técnicas e formais, em estipular onde ficam seus limites. Estandarização da máquina prática da vida não significa robotização do indivíduo, mas, pelo contrário, alívio de um lastro superficial de sua existência, para que ele possa desenvolver-se mais livremente em um nível superior. Com demasiada freqüência, porém, nossas pretensões reais foram mal compreendidas, e ainda hoje o são, isto é, ainda se interpreta o movimento Bauhaus como uma tentativa de criar um estilo e ainda se vê, em cada construção e em cada objeto que não exibam ornamentos e não se apoiem em um estilo histórico, exemplos desse imaginário "estilo Bauhaus". Isto é exatamente o oposto daquilo que pretendíamos. *A meta da Bauhaus não consistia em propagar um "estilo" qual-*

quer, mas sim em exercer uma influência viva no "design" (gestaltung). Um "estilo Bauhaus" significaria recair no academismo estéril e estagnado, contra o qual precisamente criei a Bauhaus. Nossos esforços visavam a descobrir uma nova postura, que deveria desenvolver uma consciência criadora nos participantes, para finalmente levar a uma nova concepção de vida. Que eu saiba, a Bauhaus foi a primeira instituição do mundo que ousou apresentar este princípio em um programa de ensino definido. A formulação desse programa foi antecedida de uma análise das condições de nossa era industrial e de suas correntes básicas.

Licéus de Artes e Ofícios

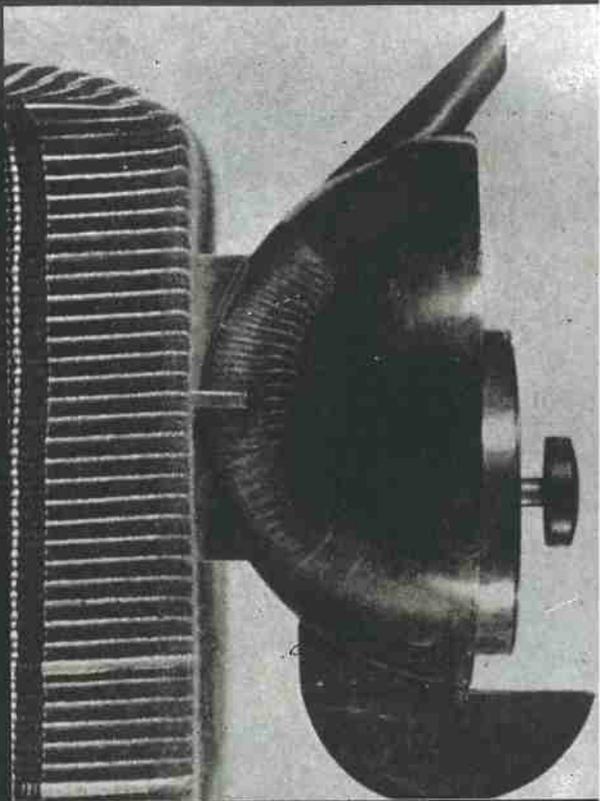
Quando, no século passado, a produção industrial inundou paulatinamente o mundo, deixando artesãos e artistas em má situação, começou pouco a pouco uma reação natural contra a ausência da boa forma e da qualidade. Ruskin e Morris foram os primeiros que se colocaram contra a corrente, mas sua oposição à máquina em si não podia estancar a enchente. Só bem mais tarde, algumas personalidades, que almejavam o desenvolvimento da forma, reconheceram nesta confusão que arte e produção só voltariam a harmonizar-se de novo quando também a máquina fosse aceita e posta a serviço do *designer*. "Escolas de artes e ofícios para artes aplicadas" desenvolveram-se — principalmente na Alemanha — mas a maioria só pôde desincumbir-se de seus propósitos pela metade, já que a formação era muito superficial e, do ponto de vista técnico, demasiado dileitante, para lograr progressos reais. A indústria continuou a lançar no mercado um sem-número de produtos mal enformados, enquanto que os artistas lutavam em vão para aplicar projetos platônicos. A deficiência consistia em que nenhum dos dois conseguia penetrar suficientemente no campo do outro, para atingir uma fusão efetiva dos esforços mútuos.

O artesanato, por outro lado, tornou-se com o correr do tempo um apagado decalque daquele vigoroso e autônomo representante da cultura medieval, que do-

minara toda a produção de seu tempo e que era técnico, artista e comerciante em uma só pessoa. Sua oficina transformou-se pouco a pouco em uma loja, o processo de trabalho escapou-lhe da mão, e o artífice converteu-se em comerciante. O indivíduo, a natureza plena, privado da parte criativa de seu labor, atrofiou-se em uma natureza parcial, incompleta. O artesão perdeu pois, também, sua capacidade de formar discípulos; os jovens aprendizes emigraram gradualmente para as fábricas. Ali a mecanização embotou seus instintos criativos e tirou-lhes a alegria do próprio trabalho; seu impulso para aprender desapareceu rapidamente.

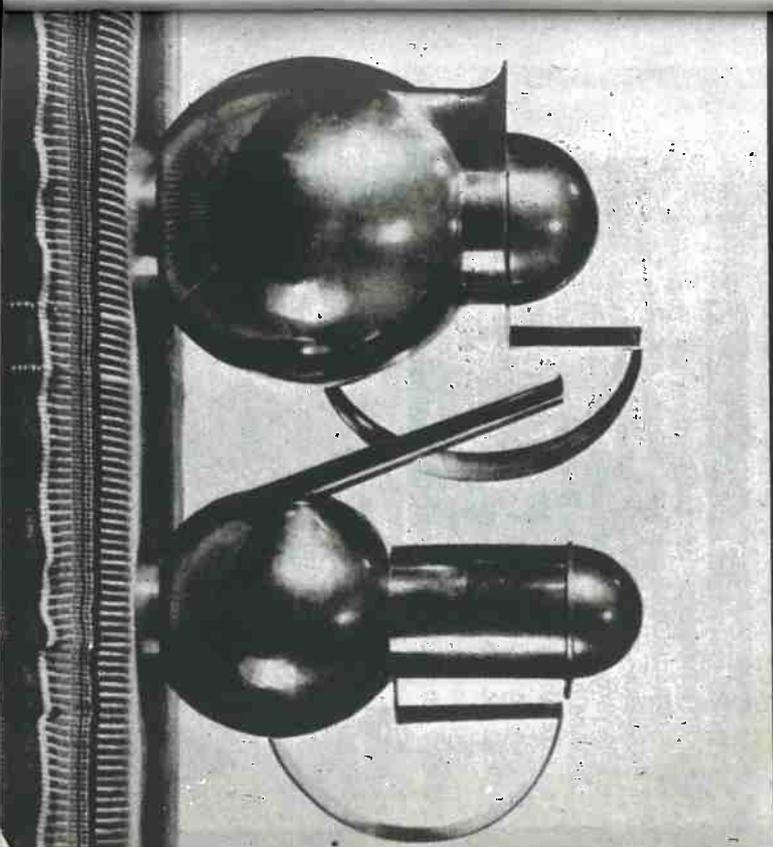
A diferença entre Artesanato e Trabalho Mecanizado

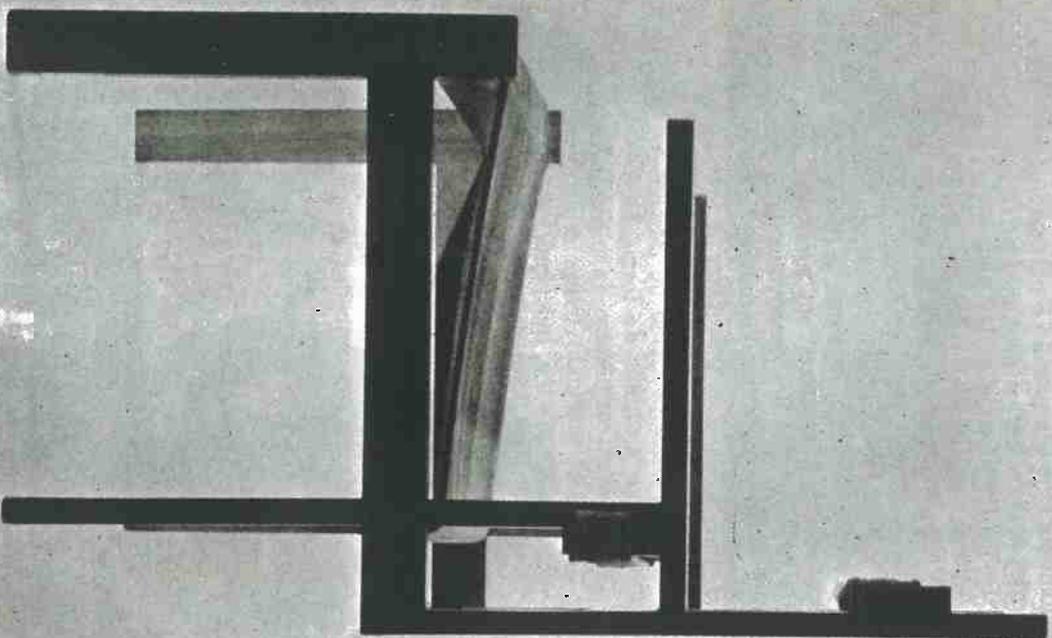
Qual a razão desse processo de entorpecimento? Qual a diferença entre artesanato e trabalho maquinizado? *A diferença entre indústria e artesanato reside menos na diversidade das ferramentas de produção do que na divisão de trabalho na indústria em face do controle individual dos processos de trabalho no artesanato.* A limitação forçada da iniciativa pessoal é o perigo cultural ameaçador da atual forma da economia. O único remédio está em uma atitude diferente para com o trabalho, que parta do reconhecimento racional de que o progresso da técnica mostrou como uma forma de trabalho coletivo pode conduzir a humanidade a uma produção total maior do que um trabalho autocrático de cada indivíduo. Isso não reduz o poder e o significado da produção individual. Pelo contrário, quando se dá à iniciativa individual o lugar que ela merece no âmbito do trabalho conjunto, o efeito prático será até de incremento. Tal atitude não mais considera a máquina como um meio puramente econômico, pelo qual o maior número possível de artesãos é poupado e expulso do mercado, nem como um instrumento para a imitação do produto artesanal, mas antes como um instrumento que deve aliviar o homem das mais pesadas fainas corporais e servir para potencializar sua mão na tarefa de plasmar seus impulsos criativos. O fato de ainda não dominarmos suficientemente nossos meios de produção e, por causa disso, sofrermos



Bauhhaus: Marianne Bruch (1924)

Bauhhaus: Wilhelm Wagenfeld e W. Rosser e Friedrich Muthy (1924)





ainda sob a sua ação, não pode naturalmente ser argu-
mento contra sua necessidade. O problema principal
consistirá em encontrar a distribuição mais efetiva das
energias criativas no quadro da produção conjunta.
O tipo de arteção inteligente do passado será respon-
sável no futuro por preparações especulativas na pro-
dução de artigos industriais. Em vez de desperdiçar
suas capacidades em um processo de multiplicação pu-
ramente mecânico, dar-lhes-á aplicação no trabalho
experimental de laboratório e no desenvolvimento de
ferramentas. Seu campo de atuação tornar-se-á parte
orgânica da unidade de produção da indústria. No
momento o jovem arteção é obrigado muitas vezes, por
razões econômicas, a ganhar o pão como operário fá-
bri ou a transformar-se em órgão executivo das idéias
platônicas de outros, isto é, dos *designers*. Nos
dois casos, não consegue solucionar seu problema
pessoal. Com a ajuda do artista, produz artigos que
nos mostram apenas nuances decorativas de tendência
cambiantes de gosto, mas que, a despeito de uma certa
qualidade, não mostram um progresso mais aprofun-
dado no sentido do desenvolvimento estrutural, que
brota do conhecimento dos novos meios de produção.

O que devemos pois fazer a fim de preparar à
geração vindoura uma via mais rica em perspectivas
para a sua futura profissão de *designer*, arteção e ar-
quiteto? Que institutos de formação devemos organi-
zar para descobrir o homem de talento artístico e equi-
pá-lo mediante profundo treino espiritual e artesanal
para o trabalho criativo, independente, no seio do pro-
cesso de produção industrial? Somente em casos iso-
lados foram criados institutos de formação cuja meta
era a de gerar esse novo tipo de colaborador industrial,
que reúna em sua pessoa as peculiaridades do artista,
do técnico e do homem de negócios. Uma tentativa
assim de retomar contato com a produção industrial e
formar jovens quer no trabalho artesanal e mecânico
quer no projeto.

Formação Bauhaus: Cursos Preparatórios

Era objetivo da Bauhaus formar pessoas com ta-
lento artístico para serem *designers* na indústria, arte-

sãos, escultores, pintores e arquitetos. Servia de base um bem organizado adiestramento manual, tanto do ponto de vista técnico como formal, tendo por meta o trabalho em equipe na construção. O fato de o homem de hoje estar desde o princípio por demais entregue à tradicional formação especializada — que só lhe pode transmitir saber especializado, mas não lhe torna compreensível o sentido e a razão de seu trabalho, nem sua relação do mundo como um todo — foi enfrentado pela Bauhaus mediante a ênfase, no primeiro plano da formação, não apenas e desde o início na profissão, mas no ser humano, em sua disposição natural de entender a vida como totalidade. A base dessa formação era um curso preparatório no qual o aluno entrava em contato com experimentos sobre proporção e escala, ritmo, luz, sombra e cor. O curso preparatório permitia-lhe ao mesmo tempo passar por toda fase da experiência primitiva com materiais e instrumentos de toda espécie e assim encontrar no quadro de seus dotes naturais o lugar em que pudesse movimentar-se com segurança. Essa formação de seis meses tinha por fim desdobrar e amadurecer a inteligência, o sentimento e a fantasia, e visava a desenvolver o "homem inteiro" que, a partir de seu centro biológico, pudesse encarar todas as coisas da vida com segurança instintiva e que estivesse à altura do ímpeto e do caos de nossa "Era Técnica". A censura de que uma formação tão geral, em nosso mundo de economia industrial, constitui um extravagante desperdício de tempo, não é, na minha opinião e experiência, sustentável. Ao contrário, ficou provado que ela, não apenas proporciona maior confiança no aluno, mas também aumenta consideravelmente a produtividade e a rapidez de seu ulterior treinamento especializado. Só quando se desperta nele desde cedo larga compreensão para as cambiantes relações dos fenômenos da vida que o cercam, poderá ele oferecer uma contribuição própria ao trabalho criativo de seu tempo.

Visto que tanto o futuro artesão quanto o futuro artista eram submetidos, na Bauhaus, à mesma formação básica, esta base tinha de ser tão ampla que cada talento pudesse encontrar seu próprio caminho. A estrutura concêntrica da formação toda incluía desde o

começo todos os componentes essenciais do projeto e da técnica, para que o aluno dispusesse de uma perspectiva imediata do campo total de sua atividade futura. A seguir, a formação posterior apenas continuava este curso no sentido da ampliação e do aprofundamento. Ela se diferenciava da "formação preparatória" elementar tão-somente em dimensão e minúcia, mas não no essencial. A instrução na moldagem da forma principiava ao mesmo tempo que os primeiros exercícios com material e ferramentas.

A Linguagem Visual

Além de receber uma formação técnica e artesanal, o *designer** deve aprender uma linguagem da forma a fim de poder exprimir suas idéias visualmente. Ele precisa adquirir conhecimento dos fatos científicos em óptica, isto é, base teórica que venha guiar a mão plasmadora e fornecer uma base objetiva em que um certo número de indivíduos possa trabalhar em conjugação harmoniosa. Essa teoria não é naturalmente nenhuma receita para a produção de obras de arte, porém o meio objetivo mais importante para a realização de qualquer trabalho de *design* em grupo. Pode-se expressá-lo melhor por um exemplo da música: a teoria do contraponto ainda é, embora tenha talvez com o correr do tempo se sujeito a certas mudanças, um sistema supra-individualista para a coordenação do mundo tonal. Se não se quiser que a idéia musical afunde no caos, é necessário o domínio do contraponto, pois a liberdade na criação não repousa na ilimitação de meios formais e expressivos, mas sim no movimento livre dentro de uma limitação estritamente regular. A academia, cuja tarefa foi desde o princípio (quando ainda era uma força vital) a de desenvolver esta teoria para as artes visuais, malogrou porque perdeu o contato com a realidade. Por isso foram efetuados estudos intensivos na Bauhaus a fim de se descobrir a gramática da plasmagem da forma, a fim de transmitir aos estudantes um conhecimento objetivo sobre os fatos ópticos, tais como proporção, ilusões ópticas e cores.

(*) Traduzimos *Gestalter* pela forma inglesa *designer*. (N. do T.)

O cuidadoso cultivo e a exploração posterior dessas leis da natureza contribuíram mais para continuar a autêntica tradição do que qualquer ensino na imitação de formas e estilos antigos.

Formação na Oficina

Cada estudante da Bauhaus tinha de trabalhar, no curso de sua formação, em uma oficina por ele escolhida, depois de haver concluído com êxito o preparatório. Ali estudava ao mesmo tempo com dois mestres, um de artesanato e outro de *design*. Era preciso que passasse por dois professores diferentes, pois não havia artesãos que possuísem suficiente fantasia para dominar problemas artísticos, nem artistas que possuísem suficientes conhecimentos técnicos para dirigirem uma seção de oficinas. Cumpria formar primeiro uma nova geração capaz de reunir as duas qualidades. Somente anos mais tarde a Bauhaus pôde confiar a direção das oficinas a ex-alunos, agora já dotados de bastante experiência técnica e artística; assim a divisão entre mestres da forma e mestres da técnica se tornou supérflua.

A formação artesanal nas oficinas da Bauhaus não constituía um fim em si, mas um meio de educação insubstituível. A meta dessa formação era produzir *designers*, que por seu conhecimento exato do material e dos processos de trabalho estivessem em condições de influir na produção industrial de nosso tempo. Por isso tentamos criar modelos para a indústria, que não eram apenas projetados na Bauhaus, mas efetivamente produzidos em suas oficinas. A meta principal era o projeto de artigos *standard* para uso diário. As oficinas eram sobretudo laboratórios, onde modelos para tais produções eram cuidadosamente desenvolvidos e constantemente melhorados. Embora esses modelos fossem feitos à mão, os projetistas tinham de fiar-se nos métodos de produção em escala industrial, e por isso, a Bauhaus enviou seus melhores alunos, durante a formação, para um certo período de trabalho prático nas fábricas. Inversamente, das fábricas vinham às oficinas da Bauhaus trabalhadores experientes, a fim de discutir com os professores e estudantes

as necessidades da indústria. Desse modo surgiu uma influência recíproca, que encontrou expressão em produções valiosas, cuja qualidade técnica e artística foi reconhecida igualmente pelo produtor e consumidor.

O Desenvolvimento dos Tipos Padrões

A criação de tipos padrões para artigos de uso diário é um imperativo social. O produto *standard* não é de modo algum uma invenção de nossa era, apenas os meios de produção é que diferem hoje em dia. A existência de produtos padrões sempre caracteriza o apogeu de uma civilização, uma seleção de qualidade e uma separação entre o pessoal e ocasional e o essencial e suprapessoal. Hoje mais do que nunca é preciso compreender o significado básico da expressão *standard* de um modo bastante profundo para tomá-la como um título cultural honroso, e é preciso opor-se à propaganda superficial e arrasadora, que indiscriminadamente eleva todo produto industrial em série à categoria de produto *standard*.

A Bauhaus atribuía especial valor, em seu trabalho conjunto com a indústria, à tarefa de levar os alunos a um contato íntimo com os problemas econômicos. Oponho-me à idéia errônea de que a capacidade artística dos estudantes possa de algum modo sofrer, se lhes aguçarmos o senso de economia, tempo, dinheiro e gasto de materiais. Cumpre, naturalmente, diferenciar entre a experiência de laboratório, que dificilmente admite prazos temporais e semelhante trabalho de produção, que deve ser terminado em determinado momento; isto é, entre o processo criativo da invenção de um modelo e o processo técnico de sua produção em massa. Não é possível encomendar idéias criativas; não obstante é preciso instruir o projetista de um modelo no julgamento de métodos econômicos, com os quais seu modelo será mais tarde fabricado na linha de produção em série, mesmo que o tempo e o gasto de materiais durante o projeto e execução do modelo desempenhem apenas um papel subordinado.

Toda a estrutura da instrução dada na Bauhaus mostra o valor educacional que foi atribuído a proble-

mas práticos, os quais forçam de fato o estudante a vencer finalmente todas as dificuldades internas e externas. O trabalho em conjunto para a execução de encomendas, que o mestre aceitara, era uma das características mais interessantes da formação do artesano na Idade Média. Por isso procurei obter encomendas práticas para a Bauhaus, nas quais tanto mestres quanto discípulos poderiam comprovar suas idéias. Principalmente a construção da sede de nosso instituto em Dessau, em que a Bauhaus na totalidade, com todas suas oficinas, cooperou, representou uma tarefa ideal. A aplicação prática, nessa construção, de muitos modelos novos confeccionados em nossas oficinas, convenceu de tal modo os industriais, que diversos contratos em bases percentuais foram firmados com a Bauhaus, contratos que, com a crescente aceitação dos produtos, se tornaram valiosa fonte de renda. O sistema de trabalho prático obrigatório resultou ao mesmo tempo na possibilidade de pagar aos alunos — mesmo no decurso dos três anos de sua formação — pelos artigos e modelos vendáveis que houvessem elaborado. Tal método deu a muitos estudantes capazes uma base de subsistência.

Após três anos de instrução no campo do artesano e da projeção, o estudante prestava um exame não só perante os mestres da Bauhaus mas também perante os mestres da câmara artesanal, para receber sua carta de oficial. Para os que quisessem prosseguir nos estudos, a terceira fase consistia no aprendizado da construção. Estágio em canteiros de obras, experiência prática com novos materiais de construção, cursos de desenho técnico e de engenharia, ministrados juntamente com os de projeto, levavam ao diploma de Mestre da Bauhaus. Na prática, os estudantes se tornavam então arquitetos, desenhistas, projetistas, industriais, professores, dependendo de suas aptidões pessoais. A metódica formação artesanal nas oficinas servia de preciosa bagagem àqueles alunos que não conseguiam penetrar nas difíceis e extensas tarefas da profissão de arquiteto. O ensino gradativo e diversificado da Bauhaus possibilitava-os a se concentrarem precisamente na espécie de trabalho que melhor combinasse com suas capacidades.

Era essencial para o trabalho da Bauhaus o fato de que no correr do tempo todas as produções deterrassem certo parentesco: constituía o resultado de um espírito coletivo desenvolvido conscientemente, que se cristalizara não obstante as personalidades e individualidades mais diversas. Esse parentesco não se baseava em particularidades estilísticas externas, mas antes no esforço de produzir coisas de um modo simples, autêntico, e em concordância com suas leis. As formas que os produtos Bauhaus assumiram não são pois resultado de uma moda, mas sim de uma combinação artística e de inúmeros processos de pensamento e trabalho no domínio técnico, econômico e da criação formal. O indivíduo sozinho não pode alcançar essa meta; só na cooperação de muitos é possível achar aquela solução que transcende o individual e permanece válida por anos a fio.

O Professor Criativo

O êxito de qualquer idéia depende da personalidade dos responsáveis por sua execução. A escolha do professor adequado é decisiva para os resultados que um instituto de formação visa a obter. As características humanas são até mais decisivas do que o conhecimento técnico e o talento; pois do caráter do mestre depende o sucesso fecundo do trabalho em conjunto com a juventude. *Quando se deseja ganhar para um instituto homens de capacidades artísticas extraordinárias, é preciso dar-lhes desde o princípio tempo e espaço para que possam fomentar, nas mais amplas bases, seu desenvolvimento pessoal através do trabalho privado.* O simples fato de que tais pessoas continuam a levar adiante seu próprio trabalho no instituto produz aquela atmosfera criativa em que jovens talentos podem desenvolver-se, e que é tão imprescindível numa escola superior de *design*. Este é o pressuposto principal a que devem submeter-se todas as outras questões organizacionais. Nada é mais mortífero para uma escola superior desta natureza que o professor compelido ano após ano a consagrar todo seu tempo ao ensino. Mesmo os melhores se cansam dessa roda-viva e calci-

ficam-se ineludivelmente com os anos. *Na verdade, a arte não é um ramo da ciência que possa ser aprendida passo a passo em um livro.* Só é possível intensificar o talento artístico inato quando a pessoa toda é influenciada pelo exemplo do mestre e por seu trabalho. Os fatos técnicos e científicos podem ser aprendidos em cursos de ensino, mas o método da formação artística, para ser bem sucedido, precisa ser confiado à livre iniciativa pessoal do mestre. As aulas que tenham por finalidade dar rumo e apoio ao trabalho artístico do indivíduo e dos grupos não necessitam de modo algum ser numerosas, desde que contribuam com elementos essenciais, que realmente estimulem os estudantes. *Com demasiada frequência confundimos a capacidade de desenhar com a capacidade de produzir o design criativo.* A destreza de desenho bem como a destreza artesanal constituem apenas valioso meio auxiliar para exprimir representações espaciais. O virtuosismo e a habilidade manuais não geram ainda a arte. Apenas a formação artística alimenta a imaginação e as forças criativas. Para tanto, uma "atmosfera intensiva" é a coisa mais preciosa que o estudante pode receber. Mas tal *fluidum* surge apenas se um certo número de personalidades trabalha para um objetivo comum, o que não se pode conseguir através da simples organização.

O motivo pelo qual a sementeira de idéias Bauhaus não vingou mais depressa talvez resida no fato de as pretensões quanto à capacidade de mudança da natureza humana terem sido demasiado grandes, durante a geração passada. A natural inércia humana não podia manter o passo com o impetuoso desenvolvimento, tanto material quanto espiritual, em todos os domínios de atividade.

Um novo campo cultural de idéias não pode expandir-se e desenvolver-se mais rapidamente do que a nova sociedade em si, à qual deve servir. Creio todavia poder afirmar sem exagero que a comunidade da Bauhaus contribuiu, pela inteireza de sua tentativa, para ancorar novamente a arquitetura e o *design* contemporâneos no domínio social.

3. EXISTE UMA CIENCIA DO "DESIGN"?*

Por muitos anos me ocupei sistematicamente com os fatos científicos atinentes à capacidade visual e sua relação com os outros sentidos, e em conexão a isso, também experiências psicológicas relativas à forma, ao espaço e à cor. Estes colocam problemas tão profundos quanto os do material, da construção, da economia; sim, *posso até mesmo dar a primazia aos problemas psicológicos da configuração, já que eles são fundantes, enquanto que os componentes técnicos do projeto são apenas nosso meio prático de tornar visíveis idéias de nosso espírito.*

A palavra "projeto" abrange o domínio todo da ambiência visível criada pelo homem, desde as coisas

(*) V. W. Gropius, "Design Topics", *Magazine of Art*, dez. 1947.