

debates
debates
debates

arquitetura

reyner banham

**TEORIA E PROJETO
NA PRIMEIRA
ERA DA MÁQUINA**



SECRETARIA DA CULTURA,
CIÊNCIA E TECNOLOGIA



EDITORA PERSPECTIVA

Título do original inglês:

Theory and Design in the First Machine Age

© The Architectural Press, Londres, 1960

ERA DA MÁQUINA NA PRIMEIRA TEORIA E PROJETO REYNER BANHAM

Direitos em língua portuguesa reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025

Telefone: 288-8388

01401 — São Paulo — Brasil

1975



Introdução: A Era da Máquina	11
PRIMEIRA PARTE: CAUSAS PREPARA- TÓRIAS: ESCRITORES ACADÊMICOS E RACIONALISTAS, 1900-1914	19
1. A tradição Acadêmica e o Conceito de Com- posição Elementar	23
2. Choisy: Racionalismo e Técnica	39
3. A Sucessão Acadêmica: Garnier e Perret	59
4. Inglaterra: Lethaby e Scott	79
5. Alemanha: A Indústria e a Werkbund ...	93

SUMÁRIO

5. ALEMANHA: A INDÚSTRIA E A WERKBUND

O ano de 1907, em retrospecto, deve parecer decisivo para a arquitetura alemã (e, pela mesma razão, para a arquitetura internacional). Embora nenhum tema novo fosse introduzido no pensamento arquitetônico, algumas atitudes, em relação a certos problemas contemporâneos, foram assumidas, e de forma tão resoluta quanto o seriam, um pouco mais tarde, pelos futuristas, e — o que é mais importante — foram logo traduzidas para a prática. Isto é, as discussões e exposições entre arquitetos e pessoas relacio-

nadas com o *design* devotaram-se fundamentalmente a desenvolver programas e organizações para ação imediata, e não à formulação de corpos de teoria enciclopédica à maneira de Choisy ou Guadet. Existia efetivamente uma corrente paralela de pura especulação intelectual sobre a estética da arquitetura, originando-se em Lipps e produzindo um de seus clássicos na *Abstraktion und Einfühlung* de 1908 de Worringer, mas não parece ter havido qualquer combinação importante entre as duas correntes de pensamento — os homens de ação abeberavam-se na fonte da corrente lippiana, não em Worringer.

O tema central do corpo de pensamento prático era o problema do mecanismo, ou antes, o relacionamento entre arquitetura, enquanto arte do *design*, com a produção mecânica em todas as suas fases, desde a oficina da fábrica até o anúncio do produto acabado. O relacionamento foi examinado mais de perto em dois pontos críticos: a estética da construção de maquinarias e a estética do projeto de produtos. Tomando oficialmente o primeiro ponto, os líderes do pensamento arquitetônico alemão, bem como os futuristas italianos, deploraram a aplicação do trabalho artístico às estruturas de maquinismos; porém, enquanto os futuristas pretendiam fazer surgir uma estética a partir da maquinaria e da técnica, os alemães esperavam introduzir um pouco de estética nestes.

Já em 1907, portanto, o *Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-vereine* estava desafiando a opinião dos peritos no seguinte ponto: como poderemos reforçar, em nível mais elevado do que o atual a importância de considerações de ordem estética para a construção de maquinarias.

Colocado dessa maneira, como uma espécie de colisão entre duas entidades distintas — a estética e a engenharia mecânica — o problema tendia a indicar duas respostas igualmente distintas, como o registram Lindner e Steinmetz:

Logo chegamos à conclusão de que qualquer solução para nossa nova situação envolvia a descoberta de um modo de expressão novo, apropriado e sincero. Tendo ruído por terra a arquitetura de estilos, todos mudaram seus alvos e começaram a disparar em direções diferentes. Alguns

pregavam a Pura Arte Funcional (*Reine Zweckkunst*), enquanto outros viam o ideal na livre criação artística, “cada um segundo sua capacidade” encontrando novas formas para novos problemas.

Este último parágrafo identifica, talvez de modo não-intencional, uma divisão básica no trabalho dos anos imediatamente posteriores a 1907. Lindner e Steinmetz associam “novas formas para novos problemas” com “livre criação artística” e não com “Arte Funcional Pura”, e deve-se notar que aqueles mais intimamente associados com o puro serviço da função — Behrens, Muthesius, Mies van der Rohe e Gropius (com uma notável exceção¹) não eram inventivos na forma, enquanto que os individualistas, mais tarde chamados de expressionistas, daquela mesma geração, na Alemanha — Poelzig, Berg, Marx, Stoffregen — contavam-se entre as mais férteis mentes criativas daquela época em sua profissão e entre os mais vigorosos continuadores do espírito da arquitetura livre inglesa. Deve-se enfatizar, aqui, que essa cisão do método prático não implica, àquela época, nenhuma cisão notável na abordagem teórica — isso não iria surgir até depois de 1922, quando a *Zweckkunst* finalmente adquiriu uma linguagem formal própria —, nem em qualquer diferença de fidelidade a uma organização. Todos esses arquitetos estavam ligados à *Werkbund*, e os dois aos quais mais se costuma colocar em contraste, Hans Poelzig e Peter Behrens, gozavam, ambos, do apoio de Hermann Muthesius, fundador da *Werkbund*.

Em todo caso, foram eventos relacionados com a *Werkbund* e com Peter Behrens que tornaram 1907 um ano decisivo, mais do que os inícios de uma divisão estilística entre os arquitetos progressistas alemães. Pois foi em 1907 que Behrens uniu-se à AEG (*Allgemeine Electricitätsgesellschaft*) e que Muthesius fundou a *Deutscher Werkbund*. Os dois eventos estão relacionados entre si, se é que não estão ligados, e cons-

1. São exceções os notáveis edifícios da fábrica de gás de Frankfurt am Main, de Behrens, os quais se distanciam claramente da linha de desenvolvimento em relação a um neoclassicismo casto que caracteriza suas outras obras da época.

tituem os dois lados de uma mesma moeda — uma aproximação entre *designers* criativos e a indústria de produção, no qual a indústria participava com maior boa vontade do que os *designers*.

A fundação da Werkbund teve lugar em meio a uma oposição bastante acirrada por parte do “sistema” do Movimento de Artes e Ofícios alemão, e o sucesso de Muthesius é um tributo à sua diplomacia, bem como à sua determinação e aos seus patrocinadores influentes. Ele era tido como suspeito por uma série de razões. Enquanto funcionário público prussiano que se considerava um instrumento para o avanço da política econômica alemã, ele naturalmente significava ordem e disciplina, e não o individualismo da Boêmia e o esteticismo do fracamente organizado *Kunstgewerbe* alemão de artesãos e *designers*. Além disso, parece que ele foi considerado como o importador de um estilo estrangeiro a ser imposto no movimento Artes e Ofícios alemão. Isso surgiu de maneira natural do fato de que ele esteve na Inglaterra, de 1896 a 1903, como adido comercial suplementar da embaixada alemã, com o encargo de estudar o alto prestígio do *design* e arquitetura ingleses e informar sobre eles. Seus relatórios não abrangeram só a arquitetura doméstica e a de igrejas, mas também os métodos de ensino — inclusive trabalhos de amadores feitos em escolas noturnas. Sua obra-prima como *rapporteur* foi indubitavelmente *Das Englische Haus*, que abordava, em três volumes, o último dos quais apareceu em 1905, cada aspecto do estilo livre inglês desde o Castelo de Stokesey até aparelhos sanitários. Pode-se ver o impacto produzido por esse livro já na Obenauer House, de Peter Behrens, de 1906, e persistiu até que foi ultrapassado pelas publicações de Wasmuth da obra de Frank Lloyd Wright. Assim, tais tentativas de unir a indústria e os *designers* e artistas desvinculados em uma única e eficaz organização que poderia fazer uma contribuição útil à economia nacional, foram consideradas, em certos círculos, como um ataque à arte alemã.

A situação polêmica chegou ao auge na primeira metade de 1907. Muthesius abriu com um discurso

no novo Colégio Comercial de Berlim (do qual ele era então diretor), durante o qual queixou-se da superficialidade do “chamado estilo” usado, na época, pela *Kunstgewerbe* alemã; sua queixa, entretanto, tem uma base econômica. Como relata Peter Bruckmann (industrial progressista que empregava *designers* como Lauwericks):

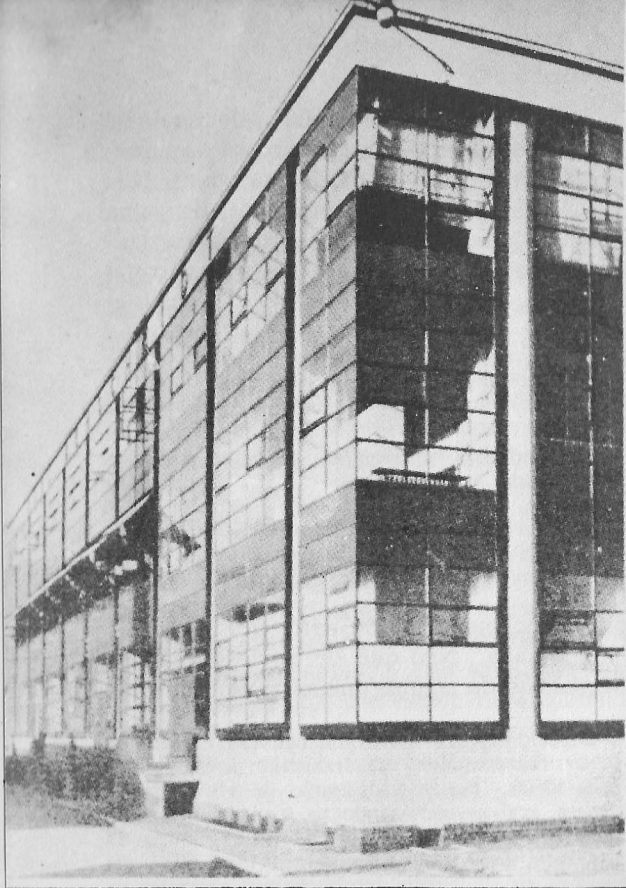
Ele profetizou uma recessão econômica aguda se os motivos usados na conformação de seus produtos continuassem a ser tomados emprestados, de modo leviano e desavergonhado, do tesouro de formas do século anterior.

Aquilo que Muthesius apresentou publicamente nessa conferência foi refutado vigorosamente tanto pelos Ofícios quanto pela Indústria, e o *Verband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes* em Berlim lutou furiosamente contra ele, colocando, na ordem do dia da reunião de junho de 1907, um item intitulado “Der Fall Muthesius”.

O próprio Bruckmann tomou parte nessa reunião como parte interessada. Não que ele estivesse relacionado com Muthesius de alguma maneira pessoal, mas

Senti, em Düsseldorf, que uma mudança era iminente e que deveria haver representantes da Indústria a favor de Muthesius e suas idéias. (...) Na questão de Muthesius, o Presidente da mesa acabou endossando as queixas da Indústria e dos Ofícios, chamando-o de difamador e inimigo da arte alemã... Dohrn, Lux e eu enfrentamos toda a assembleia, e a deixamos em balbúrdia total. Esse Congresso teve lugar em junho e logo a seis de outubro foi fundada a Werkbund alemã. Como seria possível atingir esse objetivo tão depressa?

A pergunta de Bruckman deve ser retórica, mais do que ingênua, uma vez que deve ter sabido tão bem quanto qualquer outro, enquanto representante da indústria progressista, por que as coisas ocorreram tão depressa entre junho e outubro. As principais indústrias alemãs estavam começando a interessar-se por produtos de qualidade e melhor *design*, como o demonstra a indicação de Peter Behrens, no mesmo mês de outubro, como consultor de *design* para tudo que a AEG construísse, fabricasse ou imprimisse. E a AEG não era a única a fazer isso; onde quer que as indústrias alemãs tivessem instalado organizações de vendas, estas logo voltavam-se para os *designers* —



16. Walter Gropius e Adolf Meyer. Fábrica Fagus, Alfeld, 1911-1913; canto sudoeste do bloco das oficinas, mostrando o famoso canto em vidro.

como no caso da *Stahlwerksverband* e o emprego que fizeram de Bruno Taut —, ao menos para seu material publicitário. Do outro lado, a seção mais responsável do movimento alemão do *Kunstgewerbe* — o *Deutsche Werkstätten* —, já em 1906 tinha começado a desenvolver móveis para produção em massa e, desde o princípio, estava associada com a *Werkbund*. Bruno Paul², *designer* desse mobiliário, foi nomeado em 1907 chefe da *Gewerbeschule* de Berlim — nomeação na qual Muthesius deve ter estado tão interessado quanto na de Behrens para a AEG, embora não pareça haver qualquer registro no sentido de que ele influenciou diretamente uma ou outra nomeação.

Em todo caso, foi dada urgência à tendência inteira para uma união dos ofícios e da indústria graças à situação econômica e ao interesse nacional. Muthesius tornara pública sua advertência em 1907, mas Karl Schmidt, diretor da *Deutsche Werkstätten* em Hellerau, já em 1903 advertia que os produtos industriais alemães eram tão inferiores que

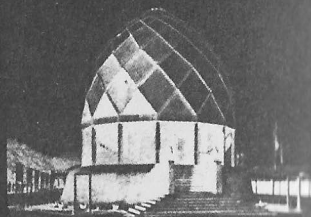
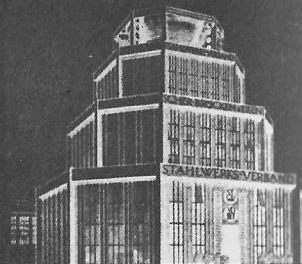
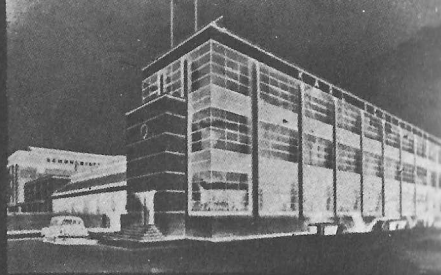
Dentro de um ano poderemos ver-nos em situação difícil para comprar matéria bruta suficiente do estrangeiro que nos mantenha em movimento, e o problema social, então, pode tornar-se cada vez mais agudo até que ele (a saber, o *design*) não mais seja apenas um problema cultural.

e foi essa mesma situação econômica que deu força à insistência de Muthesius no sentido de que o problema

não era tarefa de um único órgão governamental, mas era uma preocupação digna do povo alemão como um todo.

Ora, a condenação feita por Karl Schmidt da produção industrial alemã fora em termos genéricos; ele diz simplesmente que ela é *minderwertig*, sem especificar sob quais aspectos é deficiente em qualidade. Isso era de se esperar; enquanto chefe do Hellerau *Werkstätten*, ele falava a partir do interior da tradição das Artes e Ofícios, posição que consistia em não fazer uma distinção entre qualidade visual e material dos produtos, em acreditar que estas esti-

2. Sobre Bruno Paul, ver *Pioneers of the Modern Movement*, de NIKOLAUS PEVSNER (1. ed., Londres, 1936, pp. 38, 198).



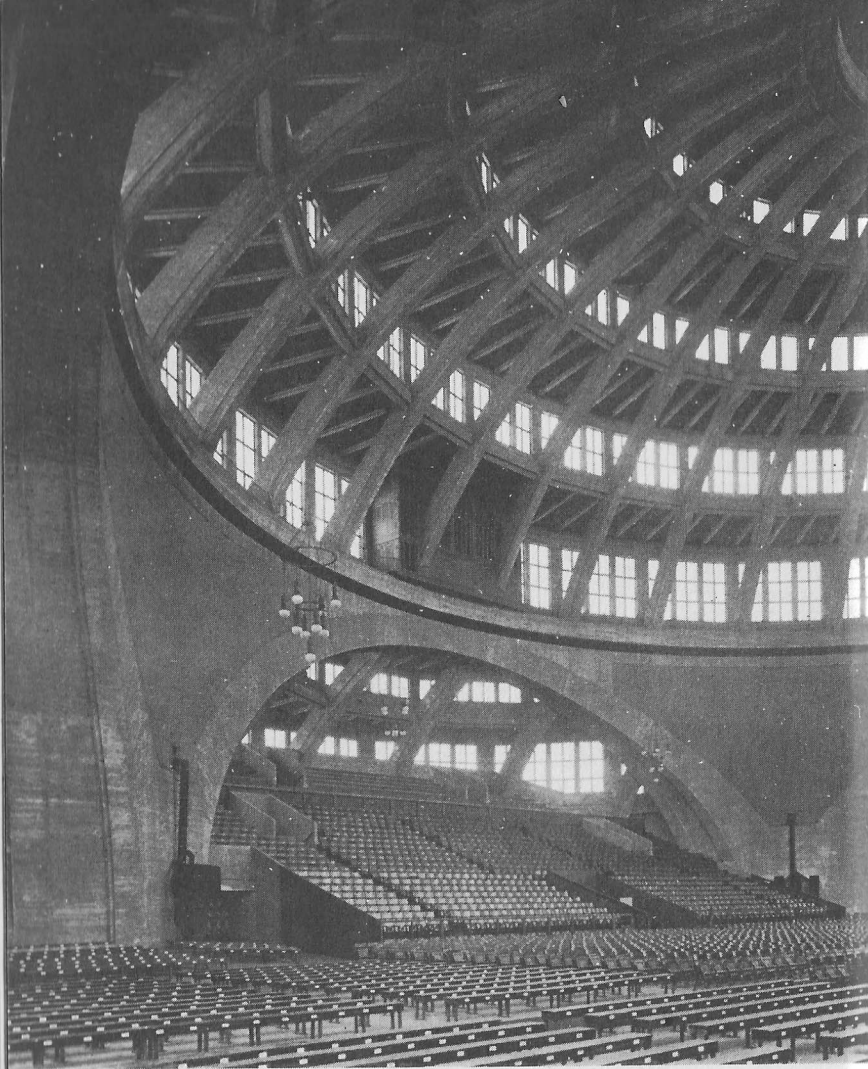
17. Walter Gropius e Adolf Meyer. Fábrica Fagus, Alfeld, 1911-1913. O tratamento bastante avançado do bloco das oficinas contrasta com o projeto de outros elementos da composição.

18-19. Bruno Taut. Pavilhão da Indústria do Ferro, Leipzig, 1913, e Pavilhão de Vidro, Colônia, 1914: duas estruturas que visam exibir a natureza do material que anunciavam. O Pavilhão de Vidro é um dos conceitos mais avançados de seu tempo.

vessem automaticamente relacionadas. Muthesius, ao se queixar do “chamado estilo” usado na Kunstgewerbe alemã, percorre claramente um caminho diverso. Entretanto, durante os poucos anos de existência da Werkbund, ela adotou a abordagem mais generalizada de Schmidt e fez da palavra *Qualität*³ sua chave. Nessas condições, o máximo que se pode dizer é que foi um triunfo de organização — uma parte influente da produção manual e mecânica alemã tinha sido trazida para a esfera de um único corpo e, dentro desse corpo, fora chamada a atenção da indústria para a disponibilidade de um grupo de *designers* independentes; a atenção dos *designers* e dos artesãos tinha sido chamada para as oportunidades que existiam para eles na indústria, enquanto que o problema do *design*, em termos gerais, fora trazido para o foco de atenção da nação alemã. Faltava-lhe ainda, entretanto, uma direção estética específica.

Esta veio em 1911, e partiu de Muthesius. No Congresso da Werkbund desse ano, ele apresentou o que seria chamado, em uma terminologia posterior, o discurso-chave, intitulado *Wo stehen wir?* Era uma contribuição ao tema genérico do Congresso, “A Espiritualização da Produção Alemã”, e esse tema genérico estava tão intimamente relacionado com a discussão detalhada do discurso de Muthesius, que parece possível que ele tivesse tido uma participação maior na decisão do próprio tema genérico. O discurso é longo e complexo, sua estrutura é mais retórica do que lógica, mas seu interesse para o presente estudo consiste em que ele introduziu, para a Werkbund, a idéia de que a estética podia independer da qualidade material; introduziu a idéia de padronização enquanto uma virtude, e da forma abstrata como base da estética do *design* de produtos; e introduziu tais idéias para uma audiência que incluía não só os jovens que iriam dar forma à arquitetura da Alemanha do pós-guerra — Mies van der Rohe, Walter Gropius, Bruno Taut —, mas também os da França, pois Charles Edouard Jeanneret, mais tarde Le Corbusier, tinha

3. A idéia de *Qualitätsarbeit* também é discutida em *Pioneers of the Modern Movement*.



20. Max Berg. Jahrhunderthalle, Breslau, 1913. O uso mais desinibido do concreto armado num edifício não industrial nos primeiros trinta anos do século, equiparando-se ao Pavilhão de Vidro de Taut quanto à originalidade.

sido enviado à Alemanha em 1910 pela Escola de Arte de Chaux de Fonds (Suíça) a fim de fazer um estudo do progresso alemão no *design*, e especialmente da Werkbund. Na época do Congresso, ele tinha parado de trabalhar com Behrens, mas tinha-se transferido somente para a colônia da Werkstätte de Helle-rau, onde estava trabalhando com Heinrich Tessenow, e ainda encontrava-se dentro da órbita da Werkbund. Grande parte do que Muthesius diz aparece, adequadamente modificada, nas publicações de Le Corbusier do início da década dos 20.

Da mesma forma como o *Manifest of Futurist Architecture* posterior, porém aparentemente não relacionado com ele, e como a obra anterior do próprio Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*⁴, o discurso é aberto com uma resenha histórica cujo objetivo é demonstrar a decadência da arquitetura do século XIX; nessa parte, porém, ele está vinculado a um tema mais geral referente às tarefas e aptidões especiais das diversas raças de homens e dos diversos períodos — tema que reaparece no final do discurso, tornado específico como o destino do povo alemão de fazer reviver as artes do *design* no século XX. Ao contrário da maioria das perspectivas históricas desse tipo, ele termina com uma nota de otimismo. Já em 1890, tinha-se iniciado uma recuperação, pois

O primeiro indício literário, nítido e representativo, do começo de uma nova orientação espiritual foi o livro creio de força *Rembrandt als Erzieher*, que lembrou à Alemanha a importância da cultura artística em comparação com a científica.

Pode ser somente coincidência que Julius Lang-behn⁵, nesse livro, também convide o povo alemão a procurar liderança para essa regeneração espiritual na Baixa Alemanha (sendo ele mesmo de Holstein, considerava Rembrandt como da Baixa Alemanha), e que Peter Behrens, que aparece com tanta freqüência como a personificação do *designer* ideal de Muthesius,

4. Diatribe lethabítica ortodoxa contra os "estilos de catálogo" (exceto por uma demonstração não-lethabítica de interesse em Schinkel e no neoclassicismo) publicada em 1902.

5. Sobre Langbehn, ver, por exemplo, *Modern German Literature*, de JETHRO BITHELL (Londres, 1946, p. 497).

também seja da Baixa Alemanha, isto é, de Hamburgo.

A fundação da Werkbund, propõe Muthesius, tinha sido outro passo em direção a essa regeneração espiritual, mas

A Deutscher Werkbund foi fundada numa época em que era necessária uma íntima associação de todos os homens de boa vontade contra as forças hostis. Seus dias de campanha nesse sentido agora são passados, as idéias que então eram colocadas em questão não são negadas hoje em parte alguma e gozam de aprovação geral. Terá sua existência, portanto, se tornado supérflua? Só se poderia pensar assim se se tivesse uma visão estreita das Artes e Ofícios. (...) Na verdade... a tarefa específica da Werkbund apenas começa. Até agora, preocupações com a qualidade situavam-se na primeira fila de nossas atividades, e podemos agora estar certos de que, na Alemanha, ganhou rapidamente importância o sentido de bons materiais e métodos; mas, exatamente por essa razão, segue-se que a obra da Werkbund não está terminada. Muito mais alto do que o material está o espiritual; muito mais alto do que função, material e técnica, encontra-se a Forma. Esses três aspectos materiais podem ser manipulados impecavelmente, porém se a Forma não o fosse, ainda estaríamos vivendo em um mundo meramente animalesco. Assim, permanece como objetivo à nossa frente uma tarefa muito maior e mais importante: despertar uma vez mais uma compreensão pela Forma e reviver as sensibilidades arquitetônicas.

A Forma, como surge aqui — e não é pela primeira vez no discurso — é uma coisa do espírito; porém, antes de Muthesius terminar, ela se transforma também em muitas outras coisas; de fato, Muthesius abrange quase todas as nuances de significado que a palavra iria conter em escritos posteriores, exceto o de forma matematicamente proporcionadas

A forma que não é o resultado de cálculos matemáticos, que não é realizada por mera função, que não tem nada a ver com o pensamento sistemático

contudo, embora ele seja vago quanto às origens, é preciso em relação às manifestações da Forma

É, acima de tudo, arquitetônica; sua criação, um segredo do espírito humano, como a poesia e a religião. A Forma, que para nós é uma realização única e brilhante da arte humana — o templo grego, as termas romanas, a catedral gótica e o salão principesco do século XVIII

e deve-se observar que seu padrão de boa forma, enquanto inclui os triunfos do racionalismo da estrutura dórica e gótica, acrescenta a estes um triunfo da conformação de volumes internos, as termas romanas, e um triunfo segundo sua opinião — da colaboração frutífera das várias artes, o interior do século XVIII. A arquitetura do século XVIII, porém, tinha para ele um interesse além daquele de colaboração: também constituía a última vez em que a Forma tinha recebido o que lhe era devido, e depois, com Schinkel, desaparecera. Portanto, a produção de Schinkel, aparecia como

algo mais elevado, mais exaltado, daquilo que veio antes, algo que subseqüentemente perdemos

e perdemos de maneira tão completa que Gotfried Semper pode observar, já na Grande Exposição de 1851, que

em termos globais, os povos bárbaros e semicivilizados assumiram a liderança nas artes em relação aos povos com cultura.

Dada sua admiração pelo século XVIII e especialmente por Schinkel, muitas vezes externada, não é de surpreender o fato de que a Forma, da maneira pela qual ele a sentia, era uma espécie de essência geométrica destilada do *design* neoclássico. Isso é parcialmente confirmado pela arquitetura do *designer* que lhe era mais próximo, Peter Behrens, (em quem os ecos do neoclassicismo são tão visíveis quanto simplificados), e por um sugestivo paralelo literário traçado pelo próprio Muthesius. Ao final do discurso, ele se refere com menosprezo à instabilidade e mutabilidade de gosto de sua própria época e à falibilidade dos “ismos”, e opõe como contraste a estabilidade da “essência mais íntima” (*innerste Wesen*) da arquitetura, a qual tem

... sua própria constância, calma e resistência. Através dos milênios de sua tradição continuamente enriquecida, pode-se dizer que ela representa o permanente na história humana.

Evidentemente, isto é mais outro apelo ao poder da tradição, em detrimento dos estilos e da *Art Nou-*

veau, porém Muthesius continua com um exame incidental de outras artes, o qual lhe fornece um aspecto novo.

Em sua constância de pensamento, é desfavorável à abordagem impressionista dominante em outras artes. Na pintura, na literatura, até certo ponto na escultura, o impressionismo é concebível e conquistou tais campos da arte. Mas o pensamento de uma arquitetura impressionista é absolutamente terrível — *Denken wir ihn nicht aus!* Já têm ocorrido ensaios individualistas na arquitetura que nos deixam alarmados — da mesma forma como o farão os primeiros sinais de impressionismo.

Não é necessário elaborar aqui o fato de que as reações contra o impressionismo na pintura eram chamadas de uma *renascença do sentimento clássico*, e que a reação de Maillol e outros escultores contra Rodin foi denominada de neoclássica⁶. O principal representante alemão desse sentimento foi Adolf Hildebrand, embora seu livro *Problem der Form* não fosse dirigido contra qualquer artista em particular, mas somente contra aquilo que ele chamou de *Positivism*, isto é, a idéia de verdade para com a natureza implícita no impressionismo e a anarquia artística, segundo suas opiniões, que se seguiu àquela. Hildebrand estabelece, de forma abreviada, um vínculo entre uma cultura científica e uma falha de sensibilidade arquitetônica, o mesmo que Muthesius faz de modo difuso e extenso

É significativo em nossos tempos científicos que uma obra de arte, hoje, raramente ultrapasse o nível da imitação. O sentimento arquitetônico ou falta inteiramente, ou é substituído por um arranjo de formas... puramente externo.

e não é inconcebível que a insistência de Muthesius, em temas como Forma, Disciplina Arquitetônica e a importância do Espaço, possa dever-se diretamente à influência do livro de Hildebrand que, em 1907, já

6. Robert Rey empregou essa frase como título de um livro (Paris, 1931) sobre os pintores antiimpressionistas dos anos 1880 e 1890. O termo neoclássico é empregado em relação a Maillol e sua conexão em GISCHIA e VEDRÈS, *La Sculpture en France depuis Rodin* (Paris, 1945).

tinha atingido cinco edições⁷, duas das quais fora da Alemanha.

Na literatura alemã a situação era análoga, exceto que os movimentos eram simultâneos, não-seqüenciais, sendo pioneiros, tanto do romance impressionista quanto do teatro neoclássico, homens da mesma geração de Muthesius (por exemplo, Emil Strauss, nascido em 1861 como Muthesius, e Paul Ernst, nascido só cinco anos mais tarde). Os objetivos e, de fato, a terminologia dos neoclássicos muitas vezes são notavelmente próximos aos de Muthesius. O livro de Paul Ernst *Der Weg zur Form*⁸, no qual tais objetivos foram apresentados, surgiu em 1906. Ele exigia a restauração, no drama, de uma inevitabilidade lógica da ação, a preservação das unidades clássicas e o uso de versos brancos. Esses artigos de fé pouco requerem de paráfrase para serem aplicáveis à arquitetura da Werkbund com suas tentativas de desenvolver logicamente os edifícios a partir de suas funções, com suas tendências em relação a composições axiais, simples, e com seu uso do detalhamento neoclássico simplificado ao qual se pode aplicar a metáfora de “verso branco”. Ernst prefigura Muthesius também em sua exigência de que se exclua o não-essencial — *Nebensachen auszuschliessen* — enquanto sua quadrilha

Wer ist weise, wer ist gut?

Wer nach seinem Wesen tut.

poderia servir de lema não só para o próprio Muthesius, mas também para as fábricas desenhadas por jovens arquitetos da Werkbund tais como Walter Gropius, que tentavam planejar segundo o *innerste Wesen* não apenas da arquitetura em si, mas do programa funcional com o qual se confrontavam.

É necessário registrar, aqui, outro ponto referente à rejeição do impressionismo por Muthesius: os ensaios individualistas que o deixaram tão alarmado

7. A primeira edição apareceu em Estrasburgo em 1893; essa citação foi tirada da introdução à edição feita em Nova York em 1907.

8. Ernst e suas opiniões são também discutidos extensamente no livro de Bithell, pp. 282 a 289.

devem ser igualados, presumivelmente, com a classe de *designers* de Lindner e Steinmetz, que optavam pela criação artística desinibida e eram, portanto, expressionistas, e não impressionistas. Nisso Muthesius mostra-se menos perspicaz do que Worringer, o qual, também em 1911, na realidade cunhou a palavra expressionista para descrever, em termos gerais, aquilo que Roger Fry havia denominado de pós-impressionismo — mas somente na pintura; só posteriormente é que a palavra chegou a ser aplicada à pintura alemã e apenas muito mais tarde à arquitetura alemã, apesar de que a tendência à qual a palavra era aplicada havia sido notada já em 1907.

O que alarmou Muthesius em relação a esses ensaios individualistas foi que eles se desviavam do conceito que ele tinha do típico, pois ele prossegue imediatamente dizendo:

Mais do que qualquer outra arte, a arquitetura luta em direção ao típico. Só nisso pode existir realização. Só na procura contínua e que tudo abarca desse objetivo é que ela pode tornar a obter aquela eficácia e indubitável segurança que admiramos nas obras do passado, que seguiam o caminho da homogeneidade. E só dessa maneira ela poderá encontrar pintura e escultura da mesma qualidade... naqueles tempos o sentimento pelo rítmico e o arquitetônico estava universalmente vivo e governava todas as obras do homem, enquanto que, em tempos mais recentes, a arquitetura — chamada por Semper de “o legislador e apoio do qual nenhuma arte ousa prescindir” — tem sido arrastada na esteira de suas artes irmãs.

e, ao dizer isso, ele formulou um grupo de idéias correlacionadas, que se tornou uma espécie de preconceito tácito subjacente a uma grande parte do pensamento arquitetônico subsequente: que, sob a liderança da arquitetura, todas as artes do *design* deveriam desenvolver-se em direção ao estabelecimento de padrões (tipos, normas) de um estilo homogêneo — preconceito que foi traduzido em fatos visíveis, por alguns anos, na Bauhaus, na década de 20.

A homogeneidade e o típico, porém, têm mais do que conotações estéticas para Muthesius. Para ele, as implicações dessas palavras penetram tão profunda-

mente na Sociologia e História, quanto o fazem as da *technique* nas mãos de Auguste Choisy.

Assim, o restabelecimento de uma cultura arquitetônica é condição básica de todas as artes. (...) É questão de trazer de volta, a nosso estilo de vida, aquela ordem e disciplina da qual a boa Forma é a manifestação exterior.

Na moderna organização social e econômica, existe uma forte tendência para a conformidade sob pontos de vista dominantes, uma estrita uniformidade de elementos individuais, uma depreciação do não-essencial em favor dos essenciais imediatos. E tais tendências sociais e econômicas têm uma afinidade espiritual com as tendências formais de nosso movimento estético.

E aqui ele lançou as bases de outro preconceito: que certos usos formais são apropriados a certas condições da sociedade. Isso encontra-se implícito, ainda, em seu parágrafo seguinte, porém o tema principal agora é um retorno à idéia de um destino alemão no *design*.

A Alemanha goza mais de uma reputação de estrita e exata organização em seus negócios, indústria pesada e instituições sociais do que qualquer país no mundo; nossa disciplina militar pode ser citada como fundamento disso. Sendo esse o caso, talvez esta seja a expressão da vocação alemã: resolver o grande problema da forma arquitetônica. Embora nossos grandes trustes econômicos possam apreciar as tendências arquitetônicas de nossa época, as circunstâncias forçam-nos a perguntar se podemos ainda depender diretamente apenas de firmas e associações desse tipo para sustentar o progresso da arquitetura. Para que isso tenha êxito, toda a classe de alemães instruídos e, acima de tudo, nossos particulares mais ricos, devem ser convencidos da necessidade de Forma pura, a fim de que esta possa progredir mais em nossa terra.

Se isso soar incomodamente como um político do século XIX tentando alistar o apoio liberal para alguma empresa militar, atraindo os intelectuais para a retaguarda dos soldados profissionais, é porque era de fato dessa maneira, em linhas amplas, que Muthesius considerava a situação. A nova insistência em espiritualização e boa Forma era, ao menos em parte, somente outra tática em uma contínua guerra comercial na qual a estética ainda constituía uma margem competitiva. Le Corbusier acusou Behrens, posterior-

mente, de ter planejado edifícios a fim de fazer avançar a propaganda prussiana, citando, por exemplo, as fábricas da AEG, e existe, por certo, um tom nacionalista nas linhas finais do discurso, o que nos faz lembrar que a Werkbund era vista por Muthesius como um adjunto da política estatal.

Somente quando cada membro de nossa nação revestir instintivamente suas necessidades com a melhor Forma é que atingiremos, como raça, um nível de gosto digno dos anteriores esforços progressistas da Alemanha. Esta evolução do gosto, a fruição da manipulação da Forma, tem um significado decisivo para o futuro *status* da Alemanha no mundo. Primeiro, devemos colocar em ordem nossa própria casa e, quando tudo for claridade e luz, dentro, podemos começar a ter algum efeito no exterior. Só então apareceremos ao mundo como uma nação digna de confiança, dentre outras coisas, para lidar com esta tarefa: restaurar, para o mundo e a época contemporânea, os benefícios perdidos de uma cultura arquitetônica.

Da mesma maneira como aqueles que muito devem ao futurismo principiaram, por assim dizer, descontando as intenções patrióticas de Marinetti, assim os que mais devem a Muthesius logo deixaram o prussianismo de lado, mas tanto franceses quanto alemães inclinaram-se efetivamente a reter o tom autoritário que acompanhava sua teoria de tipos e uniformidade. A intenção deles é mais legislar para seu público do que servi-lo. No que se refere, porém, ao Congresso da Werkbund de 1911, a questão patriótica não era o que eles desejavam discutir. Foram a Forma e o Tipo que dominaram a primeira parte do debate sobre o discurso.

Cornelius Gurlitt, no primeiro discurso da tribuna, deixou claro que a intenção de mudar de política estava entendida

A questão unicamente de qualidade não pode mais continuar a ser decisiva; a palavra Forma merece ser colocada a seu lado na ponta de lança de nossos esforços

bem como estava entendida a conseqüência muthesiana

Então surge outra questão importante: Tipo ou Individualidade?

mas, apesar de sua reputação como sério historiador da arte e da arquitetura, ele não estava preparado para tratar tal questão com a dedicação que Muthesius pretendia.

Essa questão — quando se vai a Hellerau — não se acha resolvida, mas em exame, e de muitas maneiras interessantes e espirituosas. Lá, pode-se ver, nas casas e no planejamento de casas, criações individuais ombro a ombro com tipos — aquelas de acordo com o gosto dos *designers*, estas segundo o gosto das pessoas que vivem dentro das casas. (...)

A questão sobre o típico não era completamente nova — de qualquer forma, não nas esferas da *Werkstätte*, uma vez que os desenhos de Bruno Paul para mobiliário de produção em massa, do ano anterior, tinham sido chamados de *Typenmöbel* — e a segunda contribuição da tribuna tem a aparência suave de resposta preparada. K. E. Osthaus, do Museu Folkwang de Hagen⁹, empregou um argumento que seria repetido *ad nauseam* nos próximos quarenta anos, ao apresentar o século XVIII como uma justificativa histórica para a padronização e o típico

Vim para cá diretamente da França, onde encontrei, para minha surpresa, toda uma série de cidadezinhas desenvolvidas, todas segundo o mesmo padrão estético. Como exemplo posso tomar Rennes, cidade que foi completamente devastada no século XVIII e subsequenteiramente reconstruída de acordo com um esquema arquitetônico unificado. Trata-se essencialmente de um modelo de plano Típico, que torna quase impossível diferenciar uma casa de outra. Contudo, embora a cidade exteriorize uma aparência mais uniforme do que talvez qualquer outra do mundo, as pessoas extraem dela uma vida artística das mais vigorosas, apesar da uniformidade exterior. O Típico, da maneira como é visto plenamente desenvolvido ali, formou-se através da igualização e refinamento de necessidades pessoais. Assim, não funcionará necessariamente como um obstáculo à criação artística.

Essa exposição das virtudes da tipicidade do século XVIII mais ou menos encerra o círculo de debates iniciados por Muthesius, quando este dirigiu seus ouvintes ao século XVIII para encontrar os últimos

9. Osthaus era um dos "heróis da cultura" da época (para empregar mal uma frase útil) e empenhava-se ativamente em servir de intermediário para o trabalho de *designers* progressistas tais como Behrens, van de Velde, Gropius e Bruno Taut.

exemplos visíveis da boa Forma. As atitudes adotadas em 1911 permaneceram válidas, em sua maioria, até 1914 e muito mais além — a polêmica de Henry van de Velde contra Muthesius no Congresso de 1914 ainda deixava a questão formulada como “Tipo ou Individualidade” e deve ser considerada, da mesma forma como seu elegante teatro na exposição da Werkbund, em Colônia, nesse mesmo ano, como uma corajosa ação de retaguarda levada a efeito por um tipo de *designer* em extinção. Além disso, deve-se notar que as preocupações de Muthesius com problemas como situação nacional, estética, padronização e mecanização iriam ter uma realização parcial — da mesma forma como os problemas dos Futuristas — na Guerra Mundial que veio a seguir. Sob pressão das necessidades militares e de uma situação econômica tensa, o *DIN-Format* começou a ser aplicado a uma gama cada vez maior de produtos industriais. Consistiu, essencialmente, no congelamento, *ad hoc*, de uma série de dimensionamentos amplamente usados como medidas-padrão para aquela determinada classe de produtos (*Deutsche Industrie-Normen*); assim, “nossa disciplina militar” tornou-se efetivamente o fundamento da padronização e do Típico. O *DIN-Format* jamais chegou a ser totalmente abandonado após a guerra, e foi ressuscitado e revisado na Segunda Grande Guerra. Normalmente é tomado como sendo inspiração dos estudos da Bauhaus em padronização dimensional de componentes de construção e, assim, encontra-se nas origens de toda a tendência em direção à coordenação modular que perpassa o Movimento Moderno.

6. A ESTÉTICA FABRIL

A Fábrica Fagus em Alfeld, planejada de 1911 em diante por Gropius e Meyer, e em construção até 1913, é freqüentemente tomada como sendo o primeiro edifício do adequadamente chamado Movimento Moderno, fim da fase pioneira da arquitetura moderna. Podem restar poucas dúvidas de que ele deva essa elevada estima, em parte, ao relacionamento pessoal de Gropius com os historiadores do Movimento Moderno, e também, em parte, aos acidentes da fotografia; através de uma seleção hostil de foto-