

## 2

### Arte, Cultura e História

A revolução técnica e política do final do século XVIII marca o início do ciclo de transformações que culmina com o desenvolvimento da arquitetura moderna. O modo de vida antigo, cristão, pré-industrial, pré-democrático<sup>1</sup> modificou-se aos poucos e o homem passou a ocupar um lugar completamente diferente do de até então. O sujeito moderno passou a fazer parte de uma imensa e indiferenciada massa urbana, ao mesmo tempo que ansiava ter sua própria individualidade e agir segundo sua consciência.

No século XIX, começa a surgir uma reação contra a concepção de arquitetura vigente, composta por construções ecléticas neobarrocas, neopalladianas, neoclássicas e neogóticas. Tal crítica não surge, inicialmente, entre os arquitetos, pois eles não estavam interessados nos problemas de natureza social, nem nas inovações trazidas pela engenharia<sup>2</sup>. O desenvolvimento industrial ainda era pouco aceito pelos arquitetos acadêmicos que não viam, na Revolução Industrial, uma possibilidade para se estabelecer uma renovação estética através dos novos materiais e dos novos processos de construção, que levariam o planejamento arquitetônico a um patamar jamais pensado.

O ferro e o aço possibilitaram a construção de edificações mais altas e maiores vãos entre os suportes, tornando as plantas-baixas mais flexíveis. O vidro, funcionando como uma separação entre o interior e o exterior, permitiu que paredes e tetos fossem transparentes. O concreto armado combinou a resistência à tração do ferro com a resistência à compressão da pedra, abrindo possibilidades construtivas e espaciais inusitadas.

A ausência de paredes sólidas em uma construção de ferro e vidro levou à eliminação de certas convenções estéticas, tornando possível reconhecer nesses novos materiais, cujas qualidades físicas principais são a transparência, no vidro e a esbelteza, no aço, uma dimensão artística de valor estético ainda a ser reconhecido e aceito.

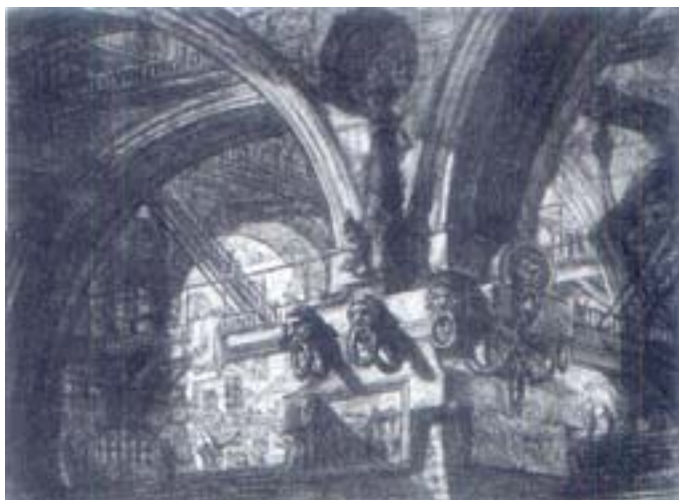
---

<sup>1</sup> SCULLY JR., Vincent. *“Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002. Pág. 15

<sup>2</sup> PEVSNER, Nikolaus. *“Panorama da Arquitetura Ocidental”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1982.

Nesse momento, os arquitetos que não se interessavam pelas novas técnicas construtivas abriram espaço para que os engenheiros, libertos da tradição clássica, dominassem a cena. As formas criadas pelos engenheiros não surgiram simplesmente em função do desenvolvimento tecnológico, mas sim a partir de um vocabulário formal preexistente, pelo menos em projetos e desenhos, como mostra a obra de Piranesi (Figura 1).<sup>3</sup> Em consequência, o método de trabalho desses dois profissionais vai, cada vez mais, diferenciando-se, requerendo inclusive formações distintas. Mies van der Rohe, meio século depois, ainda reclamava de uma confusão diante da responsabilidade do arquiteto e da sua profissão.

*“Foi por volta de 1910 que me iniciei - conscientemente, diria eu - na profissão. O movimento "art nouveau" (Jugendstil) estava ultrapassado. Os edifícios oficiais sofriam, em maior ou menor escala, a influência de Palladio ou de Schinkel, ao passo que os únicos edifícios industriais de inspiração puramente técnica forneciam os exemplos de uma verdadeira arquitetura. Era uma época bastante incoerente, em que ninguém cogitava ou era capaz de solucionar os problemas da arquitetura. Talvez não houvesse chegado o momento de se encontrar uma solução clara. Todavia, levantei a questão e aferrei-me a encontrar-lhe uma resposta.”<sup>4</sup>*



**Figura 1**

Um exemplo paradigmático dessa separação entre as profissões e do emprego do ferro e do vidro após a Revolução Industrial foi o Palácio de Cristal (Figuras 2 e 3), projetado e construído por Joseph Paxton, em 1851, para a

<sup>3</sup> SCULLY JR., Vincent. *“Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002. Pág. 22

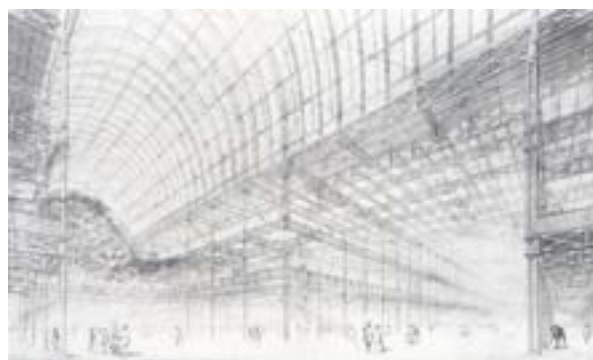
<sup>4</sup> MIES VAN DER ROHE, L. *“A Nova Arquitetura”* In: BLASER, Werner. *“Mies van der Rohe”*. Pág. 5.

Exposição Universal de Londres. Paxton era um botânico acostumado a construir estufas em ferro e vidro. Seu projeto ficou preso ao tamanho máximo das lâminas de vidro disponíveis na época, que ficavam em torno de 1,2 m de comprimento. O que faz a obra de Paxton ser o exemplo mais importante da arquitetura de ferro e vidro do século XIX são as suas dimensões (556 metros de comprimento), a ausência de quaisquer outros materiais além do ferro e do vidro e o uso de um sistema de pré-fabricação das partes. Somente esse sistema de pré-fabricação permitiu que um edifício de tais dimensões pudesse ser construído no curto espaço de 10 meses.<sup>5</sup> No começo dos anos de 1900, o emprego da pele de vidro e da estrutura em aço foi incorporado na arquitetura por muitos arquitetos.

*“O Palácio de Cristal de Paxton destruiu a antiga estabilidade da massa e a estrutura de membros finos de ferro foi vista na época como um labirinto encantador. Era um lugar para se andar a esmo, incessantemente contínuo, limitado unicamente por vidro, e seus sólidos fragmentados em redes intrincadas.”<sup>6</sup>*



**Figura 2**



**Figura 3**

As grandes exposições mundiais, que ocorreram a partir de 1851, foram importantes oportunidades para que os participantes trocassem conhecimentos técnicos e científicos, contribuindo para o avanço e o desenvolvimento da indústria.

Uma das questões centrais da Revolução Industrial foi o rápido crescimento das cidades, exigindo a construção de um novo campo disciplinar, o urbanismo. Uma proporção muito maior da população total passou a viver nas cidades. Em

<sup>5</sup> PEVSNER, Nikolaus. *“Os Pioneiros do Desenho Moderno – De William Morris a Walter Gropius.”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995. Pág 128.

todas as regiões industrializadas, as cidades cresceram em número e em tamanho. Entre 1800 e 1910, a população aumentou em quase dez vezes.<sup>7</sup> Inicialmente, os governos acharam que não deveriam interferir nesse processo que acontecia sem planejamento, liderado por construtores e homens de negócios, até que algumas cidades apresentassem condições de vida desastrosas. Foi apenas na década de 1920 que os arquitetos passaram a se preocupar com as condições adequadas de moradia para a população de trabalhadores e com o deslocamento desta massa de pessoas entre suas casas e seus locais de trabalho. Antes disso, eram os médicos e os políticos que discutiam a respeito das habitações.

No século XIX, as doenças começaram a ser dominadas através do conhecimento científico, como por exemplo, a imposição de quarentena nos portos, para evitar que doenças trazidas pelos navios e seus tripulantes se espalhassem. Nesse momento, houve um grande esforço em toda a Europa para tornar a vida urbana mais saudável através de atitudes como o fornecimento de água limpa, a remoção de esgoto e a limpeza das ruas.

Na contra-corrente de tais esforços, os especuladores construíam moradias populares em cidades industriais preocupados apenas com seus ganhos financeiros e eram amparados por uma legislação deficiente, o que atrapalhou muito os planejadores urbanos a proporcionarem condições de vida decentes para os cidadãos. Ações sociais, como a construção das cidades-jardim, favorecendo as classes operárias, foram contribuições para a arquitetura moderna e uma reação contra esse liberalismo. No início do século XX, muitas cidades passaram a regulamentar as construções para garantir que as habitações fossem melhor iluminadas e arejadas. Só então os bairros pobres e superlotados sofreram modificações produzidas pelas leis, facilitadas pela prosperidade e o avanço tecnológico.

A habitação foi o maior ponto em comum entre a arquitetura moderna e a política, no período entre os anos 1920 e 1930. O crescimento demográfico das cidades exigiu a construção de conjuntos habitacionais para a massa de trabalhadores urbanos. As próprias indústrias eram edificações coletivas, construídas para conter seus operários, e esse espaço deveria ser projetado visando

---

<sup>6</sup> SCULLY JR., Vincent. *“Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002. Pág. 21

a coletividade. A preocupação social foi um dos pontos fundamentais no Movimento Moderno, a ponto desta arquitetura ser acusada de socialista nos círculos tradicionais e conservadores, que apontavam equivocadamente os prejuízos da elevada densidade ocupacional das cidades como resultado do planejamento urbano do Movimento Moderno para solucionar a crise da habitação.<sup>8</sup>

Estabeleceu-se, então, uma polarização entre as propostas da arquitetura moderna e os dogmas da arquitetura tradicional. A primeira abriu possibilidades para a padronização, a produção em massa e a industrialização de componentes e partes da habitação, com a intenção de garantir as condições *mínimas* de conforto, privacidade, serviços, aquecimento e iluminação para a crescente população. A arquitetura tradicional doméstica reafirmava-se nas formas do passado, na elitização dos meios, nos materiais nobres. Muitas pessoas reconheciam a necessidade de construir para as massas, a custos baixos e acessíveis, defendendo a racionalização e a concentração no que era essencial. Obviamente, críticos a este ideal afirmavam que o "bom" e o "barato" eram necessariamente opostos.

Projetistas modernos, como os alemães Hermann Muthesius e Walter Gropius, acreditavam que a padronização seria a chave para que todos os processos e os materiais industriais estivessem ao alcance do arquiteto, sem impedir a sua liberdade de ação e a criação de boas formas. Os arquitetos deveriam lidar com elementos formais básicos, eliminando todo enfeite supérfluo ou qualquer extravagância individual. Acreditava-se no internacionalismo como evidência e garantia da expansão do Movimento Moderno, para desespero e ataque dos tradicionalistas. A base do novo pensamento era a idéia de que a arquitetura deveria estar voltada para a habitação em massa, diretamente relacionada às novas condições sociais.

Os arquitetos racionalistas, engajados nas questões sociais, propunham uma aventura ao desconhecido e ao inexplorado, mas argumentos lógicos davam suporte a este novo método de trabalho, criado de acordo com a nova situação social e industrial da arquitetura. A nova arquitetura procurou se adequar à produção em massa para consumidores anônimos, eliminando os exageros dos estilos de

---

<sup>7</sup> ROBERTS, J.M. *História do Mundo – Da Pré-História à Idade Contemporânea.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2ª edição, 2000. Pág. 551.

<sup>8</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino* São Paulo: Editora Ática, 2000.

catálogo e, em especial, do narcisismo sensualista do *Art Nouveau*, passando a ter superfícies mais limpas e o mínimo de ornamento.

Os novos materiais não determinaram um novo estilo, mas contribuíram para a renovação do projetar e do construir. As condições sob as quais a arquitetura operava se modificaram e as proposições racionalistas foram a resposta às novas condições da sociedade. Uma das mais importantes alterações que aconteceram no início do século XX foi a passagem do cliente individual para o usuário coletivo, uma vez que a industrialização havia modificado a escala de produção. A tentativa de passar do produto de interesse individual ao produto de interesse coletivo, ou seja, do produto artesanal ao produto industrial, foi realizada a partir do fim do século XIX, quando o consumidor final não mais lidava diretamente com o artesão que produzia para ele. A indústria passou a produzir em larga escala, para consumidores em massa.<sup>9</sup>

As novas máquinas que surgiram no século XIX modificaram radicalmente a vida das pessoas. Alguns exemplos são: o fornecimento de gás para as cozinhas das casas, reduzindo o custo com combustíveis, a máquina de costura, trazendo para dentro das casas a produção de roupas, os aspiradores de pó, os elevadores elétricos, as máquinas de lavar roupa, entre outros.

---

<sup>9</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“História da Arte como História da Cidade”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

## 2.1

### A Alemanha

A formação do Estado Alemão pode ser considerada tardia em comparação com outros países europeus, como a França, a Inglaterra e a Suécia, que, a partir da Idade Média, passaram por um contínuo processo de transformação em estados do tipo Monarquia Absoluta. A Alemanha era composta de pequenos estados independentes sem um comando central, contrastando com a crescente centralização do poder nos outros países, onde os príncipes regionais perderam a força e o poder concentrou-se nas mãos do soberano absoluto. Esse enfraquecimento do poder central na Alemanha levou-a a guerras perdidas, marcando permanentemente o povo germânico. Além de estar localizada entre o Ocidente e o Oriente, a Alemanha passou, em um curto espaço de tempo, por uma sucessão de desastres e vitórias. A elevada cultura no período medieval tardio foi seguida por um período de lento declínio. A Guerra dos Trinta Anos, no século XVII, arrasou o país política e materialmente, por mais de um século.

No início do século XIX, um dos principais pontos em comum das correntes políticas alemãs era o desejo de unificação da Alemanha, pondo fim à pluralidade de pequenos estados. A classe média desejava que seus planos se concretizassem através de meios pacíficos, mas o rei da Prússia e seu conselheiro Bismarck optaram pela guerra, fazendo com que a vitória dos exércitos alemães sobre a França de Napoleão significasse mais do que a unificação do país, transformando-se numa vitória da nobreza sobre a classe média alemã.

Ao abordar o percurso de uma sociedade como a Alemanha, deve-se levar em consideração as experiências de períodos passados, pois tais experiências continuam tendo efeito no presente, interferindo no desenvolvimento da nação. O sentimento de que o Império alemão sempre foi um estado fraco que ocupou uma posição baixa na hierarquia dos estados europeus prevaleceu por muito tempo no desenvolvimento da Alemanha e o amor próprio do povo sofreu, em consequência disso.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> ELIAS, Norbert. "Os Alemães - A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX" Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997. Pág. 17

Segundo Norbert Elias<sup>11</sup>, esse sentimento de fraqueza e de humildade transformou-se, de repente, no seu oposto, quando o Estado unificou-se, em 1871. No lugar dos sentimentos de inferioridade nacional, cujas raízes eram muito profundas, surgiram sentimentos de grandeza e poderio nacional. O caminho para se tornar uma grande potência estava aberto e o desejo de lutar pela supremacia decorreu disso.

A Alemanha considerava-se fraca no equilíbrio de forças na Europa, mas a sua ascensão à categoria de grande potência europeia em poucas décadas, depois de 1871, teve grande significação para a política interna. A unificação tinha sido obtida através de uma série de vitórias militares sobre a Áustria, Dinamarca e França e a liderança nessas lutas estava nas mãos da nobreza militarista. A burguesia desempenhava um papel político secundário e a sua exclusão nesse processo de unificação teve conseqüências no desenvolvimento da sociedade alemã. O orgulho de serem alemães unificados e fortes abrandava a tristeza desses burgueses de serem inferiores à nobreza e aos militares, mas a lembrança da humilhação e do sentimento de fraqueza não diminuiu com essa vitória.<sup>12</sup>

Por algum tempo, as altas posições militares e diplomáticas permaneceram predominantemente nas mãos da aristocracia. Essa luta de classes entre aristocracia e classe média vem desde a Idade Média e só teve seu fim quando se alterou o equilíbrio de poder entre o grupo estabelecido e o grupo marginal. Este foi o grande movimento de libertação do século XX, em que a ascensão de uma classe redundou no desaparecimento do *status quo* anterior e o antigo detentor do monopólio do poder, a nobreza, deixou de desempenhar qualquer papel de poder na sociedade alemã, com a proclamação da República de Weimar, em 1918.<sup>13</sup>

Para muitos alemães, essa imprevisível experiência de passar das profundezas para as alturas, da fraqueza para a força, também levou a uma exaltação da força e a idéia de que preservar a consideração pelos outros, o amor e a dedicação em ajudar era mera hipocrisia. Os exemplos da política externa, em conjunto com eventos da política interna e da distribuição do poder social, levaram à idéia de que a fraqueza era má e a força virtuosa na vida social. A consolidação de

---

<sup>11</sup> ELIAS, Norbert. "Os Alemães - A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX" Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

<sup>12</sup> Ibid. Pág. 165

<sup>13</sup> Ibid. Pág. 167



tais pontos de vista estava indubitavelmente relacionada com a primazia concedida aos militares no seio da sociedade.

A premência dos militares estava intimamente vinculada a uma escala de valores implantada profundamente na nova autoconsciência alemã. O lugar mais elevado na vida social era dado ao poder enquanto à fraqueza, da qual a Alemanha tinha escapado há bem pouco tempo, era repugnada. As atitudes de certos círculos burgueses no fim do século XVIII eram desprezadas por essa valorização do poder militar. Um descrédito do que se chamava cultura, incluindo o código moral burguês. Portanto, depois de 1871, o código de honra passou a ser muito mais valorizado que a cultura burguesa, subordinando-a na estrutura da sociedade alemã.<sup>14</sup>

O século XIX é apresentado como século burguês por excelência, mas isso é uma visão unilateral. Na Alemanha, o declínio de grupos dinásticos e aristocráticos como grupos dominantes das sociedades europeias e sua substituição pela burguesia industrial foi um processo tardio e gradual.<sup>15</sup> Ao contrário do que sugere o uso da expressão sociedade capitalista, no período logo após 1871, os capitalistas financeiramente poderosos ainda não formavam o estrato socialmente mais poderoso e o mais elevado da sociedade alemã. Como afirma Elias<sup>16</sup>, as elites dinásticas e aristocráticas tradicionais ainda governavam de um modo mais ou menos autocrático, com poderes absolutos e independentes e detinham quase todas as posições de comando do estado. No máximo foram feitas algumas concessões às classes industriais urbanas. A burguesia industrial era desprezada por aqueles que só consideravam de alta qualidade a riqueza adquirida através de herança ou casamentos, ao passo que a obtida pelo suor do próprio rosto era inferior. Assim como a nação alemã, a riqueza burguesa dos tempos modernos se manifestou como poder político e decisório relativamente tarde. Tal processo só veio a completar-se efetivamente para as classes médias depois de 1918.

Comparando a burguesia alemã da segunda metade do século XVIII com a da segunda metade do século XX, evidencia-se uma notável mudança na posição da cultura na escala de valores dos mais prestigiosos círculos de burgueses.<sup>17</sup> Na

---

<sup>14</sup> ELIAS, Norbert. "Os Alemães - A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX" Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997. Pág. 114

<sup>15</sup> Ibid. Pág. 54

<sup>16</sup> Ibid. Pág. 36

<sup>17</sup> Ibid. Pág. 111

metade final do século XVIII, as realizações culturais, sobretudo nas áreas de literatura, filosofia e ciência tinham uma classificação elevada na escala de valores da alta burguesia alemã. O poder econômico dos círculos da burguesia urbana e sua consciência mundial começaram a crescer mais nesse período. Os burgueses que haviam alcançado os círculos aristocráticos adotaram destes o seu modo de viver, orientados por modelos franceses, e os que permaneceram alienados desses círculos desenvolveram um modo próprio de comportamento e de sentimento. Os ideais de igualdade e humanidade eram centrais no código da burguesia alemã ascendente, ao passo que a idéia de desigualdade estava embutida no conjunto de convenções aristocráticas.

Assim, ocorreu uma notável mudança nas atitudes e códigos de comportamento de segmentos da alta burguesia alemã entre o século XVIII e XIX. No século XVIII, ela estava totalmente excluída do grupo dominante e da alta sociedade. Enquanto que no final do século XIX e começo do século XX, uma parte dessa burguesia foi incluída dentro da alta sociedade e passou a adotar o código dessa aristocracia e não a impor a cultura de onde provinha. O componente idealista da tradição cultural burguesa alemã, que ainda era dominante no final do século XVIII e que freqüentemente andou de mãos dadas com uma atitude anticortesã e antiaristocrática, começou a declinar, predominando apenas em círculos limitados. No lugar do componente idealista, as parcelas da burguesia que tinham se integrado na aristocracia e desejavam por elas serem aceitas adotaram como código próprio, o código de honra da elite nobiliária. E na escala de valores representada por esse código, as realizações culturais e todas as coisas que tinham sido caras à burguesia, na segunda metade do século XVIII, incluindo a humanidade e a moralidade, tinham uma classificação inferior, quando não eram totalmente desprezadas. É evidente que essa tradição estava ligada a uma convenção de desigualdade hierárquica entre pessoas e a incondicional relação de dominação e subordinação. Problemas de humanidade, identificação mútua entre as pessoas desapareceram de vista e esses antigos ideais eram geralmente vistos como fraquezas das classes economicamente inferiores. No entanto, essa atração sentida pela burguesia pelo modelo das classes altas declinou após a virada do século, quando se tornou cada vez mais clara, a

fraqueza da nobreza e sua incapacidade de proteger as classes médias da ascensão das classes trabalhadoras.<sup>18</sup>

No início do século XIX, o país começou a apresentar uma tênue liberdade econômica com o desenvolvimento do comércio e da indústria, apesar de os métodos de produção manual ou artesanais<sup>19</sup> estarem profundamente enraizados na cultura de seu povo. A industrialização só começou a se firmar na Alemanha nos anos de 1870, tardiamente se compararmos com a França e a Inglaterra. Foi então que uma rápida transformação ocorreu: o país até então dominado pelo trabalho artesanal, pela vida no campo, passou a dirigir seus esforços para incrementar a produção industrial, visando alçá-la ao primeiro lugar entre os países industrializados. A indiferença inicial pela industrialização foi substituída por sua aceitação completa, levando a conseqüências humanas e psicológicas. Segundo Giedion<sup>20</sup>, a profunda incerteza que prevaleceu durante este período na Alemanha refletia-se na sua arquitetura, que ainda valorizava a tipologia clássica.

Com a unificação da Alemanha, o país viu-se envolvido em um rápido processo de recuperação do tempo perdido e na tentativa de ultrapassar as grandes potências europeias.<sup>21</sup> Sob pressão dessa rivalidade, inicia um acelerado processo de modernização, imprimindo um impulso decisivo aos grupos especializados da economia: as classes médias industriais e comerciais e a força de trabalho industrial.

<sup>18</sup> Ibid. Pág. 111

<sup>19</sup> O termo artesanato, desde o seu aparecimento em fins do século XIX, possui uma significação ambígua englobando o conjunto das atividades manuais, não distinguindo precisamente entre artesão e artista. O artesanato pode ter vários significados distintos. Inicialmente podemos fazer uma divisão do seu significado ao longo da história, identificando três tempos: Primeiro, o artesanato como forma específica de organização da produção e regulamentação do trabalho dominante na Idade Média; segundo: o artesanato como forma de produção em pequenas empresas que comportam um reduzido número de empregados; e o terceiro, a forma atual de artesanato como o trabalho individual isolado, no qual se inclui, entre outros, o trabalho manual de finalidade artística ou estética.

Segundo o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano, Editora Martins Fontes, 2000, outras duas definições de artesanato referem-se à função dos objetos produzidos: Primeiro, objetos de uso cotidiano como utensílios, cadeiras, luminárias produzidos manualmente e concebidos pelo artesão em quantidade reduzida, objetos esses diferentes dos produzidos em uma indústria, onde a concepção de um objeto fica com o técnico especialista e a produção com operários divididos em funções específicas e suas máquinas que possibilitam a produção de grandes quantidades. Segundo: artesanato é conjunto de objetos produzidos para enfeitar, isto é, a arte produzida por um artesão que não coloca nenhuma questão nova no seu fazer, apenas repete padrões e produz objetos como bonecos de barros, jóias, bijuterias, enfeites para decoração da casa ou da pessoa. O fazer artesanal ao longo da história não estava apenas vinculado aos aspectos da competência técnica, refletia simultaneamente as formas simbólicas das condições de vida dos seus produtores, as formas de expressão e comunicação do substrato social que o produzia.

<sup>20</sup> GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture – the growth of a new tradition* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 5ª edição, 1967.

É compreensível que nessas circunstâncias o antigo e intenso sentimento de fraqueza e vulnerabilidade germânica se convertesse em um sentimento de forças não mais vulneráveis. O Kaiser e a nobreza viram-se como os governantes naturais da Alemanha, confirmados pelo papel dos seus semelhantes, na unificação do país. A crença no nacionalismo, além de ser uma busca pela sobrevivência e pela integridade da sociedade, é a expressão de um desejo de poder, status e prestígio em relação a outras sociedades, podendo se transformar em um instrumento de dominação de um grupo sobre outro. O apelo nacionalista ganhou fortes raízes na sociedade, em função da guerra e da educação nas escolas controladas pelo Estado e pelas forças armadas, e foi usado como incentivo para promover interesses setoriais dos grupos dirigentes.

---

<sup>21</sup> ELIAS, Norbert. "Os Alemães - A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX" Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997. Pág. 61

## 2.2

### A República de Weimar

A República de Weimar foi proclamada em 09 de novembro de 1918, com a administração imperial totalmente desmoralizada. Depois de mais de 4 anos de guerra em solo estrangeiro, o país derrotado estava completamente enfraquecido e esgotado por ter se lançado na Primeira Guerra Mundial, em agosto de 1914.

Quando os EUA entraram na guerra, receosos de que o continente fosse dominado pela Alemanha, as chances de vitória desapareceram completamente. A Alemanha exauriu sua energia e foi derrotada. O Kaiser e os príncipes perderam seus tronos. As cortes, centros da boa sociedade alemã, desapareceram. Foi a derrocada das instituições guilherminas. O fim do regime imperial e a destruição do país após a guerra perdida aumentaram as oportunidades de chegada ao poder de grupos anteriormente à margem. Pela primeira vez na história da Alemanha, os representantes das organizações trabalhadoras assumiram o governo, através do Partido Social Democrata e criaram uma Constituição democrática e liberal. A República de Weimar vivia uma situação de conflitos internos entre os monarquistas da direita e os comunistas de esquerda, que queriam uma república revolucionária baseada em conselhos de operários e soldados. A ascensão de grupos marginais foi sentida por muitos membros da alta sociedade alemã como uma ferida em sua auto-estima.

O Tratado de Versailles, assinado em 28 de junho de 1919, impôs pesados ônus políticos, econômicos e psicológicos à nação derrotada e, principalmente, buscou impedir que o país ressurgisse no futuro contra os vencedores dessa guerra. A Alemanha já era a maior potência industrial antes da 1ª Guerra, mas depois de Versailles, os pagamentos reparadores feitos aos Aliados dificultaram a sua recuperação. Em 1921, o país estava completamente endividado, com uma inflação altíssima, causada pela falta de ouro, pela balança de pagamento desfavorável e pela fuga de capital. Os pagamentos aos Aliados estavam constantemente atrasados. As relações exteriores da Alemanha permaneciam delicadas em consequência do insucesso em pagar as dívidas e as indenizações de guerra. A moeda desvalorizava diariamente e a inflação atingiu valores fantásticos, levando à desequilíbrios e distúrbios de toda ordem. As classes sociais prejudicadas com as perdas econômicas voltaram-se contra a república.

Apesar da inflação, ou graças a ela, algumas das grandes indústrias, contudo, não passaram por dificuldades. As perdas sofridas pelas empresas ligadas às altas finanças internacionais foram inferiores aos seus lucros. A economia nacional alemã não possuía um desenvolvimento contínuo, vivendo de altos e baixos. Em 1924, depois de receber ajuda estrangeira, a associação dos industriais alemães registrou que consideráveis investimentos foram feitos em fábricas ou produções novas, ao contrário do que acontecia em outros setores do país.<sup>22</sup>

Dessa forma, a inflação gerou situações muito diferentes de acordo com os grupos sociais. De região para região, de cidade para cidade, a situação econômica apresentava diferenças. As imagens dessa época nos remetem a Berlim, onde os extremos se encontravam, a exibição do luxo e do desperdício conviviam com a fome e a indignação. Os contrastes eram menos marcantes nas cidades de província, apesar de também encontrarmos ali presentes a miséria e a riqueza ostensiva, elas saltavam muito menos aos olhos.

A nacionalização das grandes indústrias teve planos ambiciosos e boa vontade que nunca se transformaram em ação. A grande indústria começou a nacionalização da economia à sua própria maneira, através de uma ação coordenada, o cartel. Os maiores trustes na história alemã foram formados durante a República de Weimar. Os socialistas ficaram à margem, acreditando que esse processo fosse um estágio inevitável do capitalismo, que seria transposto no caminho para o socialismo, o que nunca aconteceu.

Em 1924, um grande empréstimo internacional trouxe alívio e abriu caminho para o crescimento. A prosperidade era bastante real e os negócios eram estáveis. A indústria alemã estava modernizando suas fábricas, com aumento de salário e redução do desemprego. Os anos 1920 da República de Weimar, chamados *anos dourados*, não foram anos tão felizes, mas foram comparativamente tranquilos em relação à época anterior. Houve uma espetacular recuperação da economia e, com ela, surgiu uma questão importante a respeito do papel político da Alemanha dentro da Europa. Essa pergunta talvez tenha sido respondida anos mais tarde, em 1939, com o início da 2ª Guerra.

---

<sup>22</sup> RICHARD, Lionel. "A República de Weimar". Rio de Janeiro, Editora Companhia das Letras, 1983.

A Alemanha adquiriu aos poucos a imagem de um país que estava seguindo um bom caminho. A recuperação nacional tornou-se uma espécie de palavra de ordem. A situação financeira do Estado equilibrou-se em janeiro de 1925. Os industriais, preocupados em produzir e em tornar rentáveis suas empresas, adotaram as técnicas americanas como modelo.<sup>23</sup> Introduziram o taylorismo nas fábricas, a fim de evitar o desperdício de energia e desenvolver a racionalização. A vitalidade dos Estados Unidos e sua modernização eram oferecidas como exemplo e estimulavam uma propaganda que anunciava a felicidade para todos, após a crise.

Os políticos tornavam-se cada vez mais conscientes de que um programa de renovação do urbanismo e da habitação era muito necessário. O Estado se propôs a assegurar ao povo alemão uma habitação saudável,<sup>24</sup> um projeto ambicioso, que teve um excelente início. Depois de 1923, no período de menor inflação e maior estabilidade econômica e política, a Alemanha propôs-se a construir e a reconstruir. Subvenções públicas e créditos bancários encorajaram o investimento imobiliário em áreas sociais. Para evitar que houvesse uma especulação financeira sobre os terrenos que abaxasse a qualidade da implantação das novas habitações, transformando-a em um enorme fracasso, uma equipe de arquitetos foi contratada pelo Estado para controlar o andamento do processo. Esse grupo de profissionais era composto por Walter Gropius, Ernst May, Erich Mendelsohn, Bruno e Max Taut, Mies van der Rohe, entre outros. Esse esforço de construir conjugando avanços na pesquisa técnica e estética com a industrialização só foi possível no período entre 1925 e 1928, em função da ampliação da atividade econômica e da confiança nas possibilidades do desenvolvimento industrial. A política de habitação social inspirou-se no modelo vienense, posto em prática em 1923. Soluções parecidas foram adotadas em várias cidades alemãs: Berlim, Magdeburgo, Colônia, Stuttgart e Frankfurt.

No plano cultural, algumas iniciativas marcaram esse período: alguns museus foram melhorados com aquisições de obras modernas e houve um aumento nas construções de uso social e nos auxílios concedidos pelo poder público às instituições culturais de interesse público.

Nos meses seguintes à proclamação da República tudo o que concernia à

---

<sup>23</sup> Ibid., Pág. 202.

<sup>24</sup> RICHARD, Lionel. *"A República de Weimar"*. Rio de Janeiro, Editora Companhia das Letras, 1983.

vida escolar era objeto de interesse das diferentes tendências, socialistas ou não.<sup>25</sup> Havia uma crítica comum contra a velha escola: ela servira para perpetuar as divisões sociais. Pedagogos reformistas juntaram-se para discutir os programas de renovação de acordo com a necessidade de profundas transformações do ensino. Surgiram propostas de reformas radicais e, em muitas cidades, instituições escolares experimentais apareceram, onde, por exemplo, cada criança seria levada a desenvolver sua personalidade e suas potencialidades ao máximo. Era indispensável melhorar materialmente as condições do ensino, aumentar o número de professores, mudar a forma e o conteúdo do ensino.

Pelo menos no campo da cultura era nítida a opção da República de Weimar em compartilhar da vitalidade de outros movimentos culturais da Europa. Tanto nos últimos anos do Império quanto na República, pintores, poetas, teatrólogos, psicólogos, filósofos, compositores e arquitetos estavam empenhados em um livre intercâmbio internacional de idéias. Eles eram parte de uma comunidade ocidental da qual se alimentavam e que também era alimentada por eles. Kandinsky é um exemplo desse cosmopolitismo: nasceu na Rússia, aprendeu muito dos fauvistas franceses e descobriu seu estilo pessoal em Munique.

A Alemanha imperial era hostil ao movimento moderno. O Imperador e a Imperatriz davam a nota e seu gosto dominava as exposições. As universidades do Império, motivo de orgulho dos alemães, eram berço de um oco idealismo militarista e centro de resistência à nova arte ou ciências sociais. A República de Weimar simbolizou a esperança de um novo começo. Fez surgir o entusiasmo de Berthold Brecht que, como inúmeros outros jovens, estava revoltado pelos anos de sofrimento impostos pela Primeira Guerra. Rilke saudou a nova situação política com enorme entusiasmo, quando expôs com sua maneira romântica, a esperança ardente de que a humanidade estivesse virando uma nova página. Outros encontraram semelhantes esperanças em diferentes perspectivas.

A República agradou a muitos, mas também desagradou a tantos outros por inúmeras razões. Os conservadores desprezavam as inovações, entre outras coisas, a eliminação das monarquias alemãs, colocando mais praticidade na política alemã e estabelecendo um estado democrático, dando oportunidades a talentos antes não aceitos no Império. Surgiram professores progressistas, teatrólogos, pensadores e

---

<sup>25</sup> Ibid., Pág. 165.



políticos democráticos.

Peter Gay, em *“A Cultura de Weimar”*, questiona o poder dos intelectuais que viveram e produziram pensamento durante esse período<sup>26</sup>, como por exemplo, Adorno Theodor, Walter Benjamim, Marcuse, Neumann. É inegável a sua influência, mas era mais provável que ela fosse maior no exterior do que no próprio país. Por mais que eles pudessem representar o espírito de Weimar, eles não estavam no núcleo dos negócios públicos. Eles influenciavam as pessoas do meio, mas não tinham por certo uma influência ampla.

Ao contrário da pouca influência dos pensadores da Escola de Frankfurt, Rilke foi o poeta favorito da juventude alemã, o ídolo de uma geração, antes e durante Weimar. Os soldados iam para a batalha com seus versos na cabeça. Ele também impressionou profundamente seus colegas artistas, como Thomas Mann. Sua consciência social e seu senso das próprias limitações marcavam sua diferenciação entre vida e ideologia.

A Alemanha imperial, porém, não havia sido um regime totalitário e o movimento moderno pôde alimentar-se dessa situação. Nos meses de agitação política, que transformaram a Alemanha em uma república unificada, acontecia em todo o país um movimento criativo, de amplitude sem precedentes. Todas as paixões reprimidas explodiram e a vontade de construir algo novo cresceu dentro de uma geração de poetas e pintores que tinham sido atingidos pela guerra.

Em Munique, centro de grande influência, várias organizações se formaram tanto dos tradicionalistas quanto dos modernistas. Em Berlim, Hanover, Colônia, Mannheim e muitas outras cidades, essas associações artísticas foram pólos de atração e de reunião. Segundo Lionel Richard<sup>27</sup>, enquanto Paris atraía artistas da Europa Ocidental, Berlim atraía artistas da Europa Oriental e dos países nórdicos, desde o início do século, canalizando todas as riquezas e energias do país. Após a guerra, a cidade confirmou-se como centro da vida intelectual da Alemanha, transformando-se em um dos lugares de criação artística mais importantes do mundo.

---

<sup>26</sup> GAY, Peter. *“A Cultura de Weimar”*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1978.

<sup>27</sup> RICHARD, Lionel. *“A República de Weimar”*. Rio de Janeiro, Editora Companhia das Letras, 1983. Pág. 242.

Nos primeiros dezoito anos do século XX, o Kaiser e sua corte ainda eram o centro do poder das instituições alemãs. Os membros da classe média industrial só tiveram acesso ao poder e aos altos cargos do serviço público civil na República de Weimar, após o fim da Primeira Guerra Mundial. Antes disso, dificilmente a burguesia tinha acesso às posições governamentais onde eram tomadas as decisões à respeito de assuntos políticos, militares, econômicos, entre outros.

O ideal dessa geração era a regeneração da humanidade e a abertura de caminhos para um novo homem, um homem verdadeiramente humano. O Expressionismo, que viria dominar a cultura de Weimar, amadureceu no Império. Os pintores e poetas expressionistas faziam declarações inflamadas, publicavam revistas *avant garde*, reuniam-se em colaboração e confronto em grupos informais, como *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*. Muitos dos seus participantes morreram antes da efetivação da república, como Franz Marc e August Macke, que lutaram na guerra. Outros, como Emil Nolde e Kirschner, conseguiram encontrar sua expressão, na primeira década do século XX, com suas cores agressivas, seus temas primitivos, sua subjetividade selvagem e urgente. Kandinsky fez sua primeira pintura não objetiva antes da guerra, assim como seu manifesto revolucionário, que foi escrito em 1910 e publicado em 1912. A primeira peça teatral expressionista foi escrita em 1914.

A Alemanha deste período era muito receptiva às novas idéias e seus grupos artísticos estavam abertos às correntes estrangeiras. Muitos russos e húngaros, como Lazló Moholy-Nagy e Marcel Breuer, foram acolhidos na Bauhaus. Lissitzky também foi responsável pelo eco da revolução russa na Alemanha. Uma revista chamada *Der Querschnitt* mostrava de forma extrema essa abertura às culturas estrangeiras. Ela era patrocinada por um marchand chamado Flechtheim, que publicava textos sem tradução, diretamente na língua em que foram escritos, em inglês e francês, de importantes escritores como Ernest Hemingway, Fernand Léger, Francis Picabia, Gertrude Stein, entre outros. Suas páginas eram ilustradas por pintores, também sem distinção de fronteiras. Todos esses contrastes e rivalidades dos grupos que se opuseram uns aos outros criaram um ambiente intelectual muito

movimentado e obviamente estimularam pesquisas audaciosas do próprio grupo intelectual alemão.<sup>28</sup>

O movimento futurista italiano recebeu grande atenção dos círculos avançados alemães em 1912, quando seu principal integrante, o poeta Marinetti, foi a Berlim. Munique, a capital dos pintores no Império, montou influentes exposições neo-impressionistas. Mais tarde, Marc e Klee afirmaram que tais exposições foram decisivas para seu desenvolvimento artístico. O Dadaísmo, a rebelião dos artistas contra a arte, nasceu em Zurique durante a guerra, cresceu em Paris e fez de Berlim seu quartel general nos primeiros anos de Weimar.

Por toda parte, jovens artistas rompiam com a arte acadêmica, elevando-se acima de seus ambientes pomposos para cultivar uma vida interior, articular suas ânsias religiosas e satisfazer seu obscuro anseio por uma renovação cultural e humana.

As perguntas mais freqüentes desse período giravam em torno da renovação do homem. Perguntas quase insolúveis, o desaparecimento de Deus, as ameaças da máquina, a estupidez irremediável das classes superiores, a burguesia de espírito vulgar e limitado. Buscando resposta para suas perguntas, aqueles que se voltavam contra a autoridade constituída procuravam qualquer auxílio que pudessem encontrar.

Mesmo antes de 1914, aconteceu na Alemanha a formação de comunidades de artistas, de sociedades literárias e a fundação de revistas destinadas à nova arte. Aqui e ali, de região para região, pequenos grupos deste tipo de organização tomaram consistência e passaram a organizar exposições e leituras.

Em função da ruptura com o Império, muitos escritores, pintores, arquitetos e músicos não queriam mais trabalhar apenas para o prazer estético de uma elite. Para eles, a atividade artística deveria ser integrada ao conjunto das atividades sociais.<sup>29</sup>

As guerras trazem à luz mudanças estruturais de poder, mudanças muitas vezes já em curso e a guerra perdida teve como consequência a redistribuição de

---

<sup>28</sup> RICHARD, Lionel. *"A República de Weimar"*. Rio de Janeiro, Editora Companhia das Letras, 1983. Pág. 262.

<sup>29</sup> RICHARD, Lionel. *"A República de Weimar"*. Rio de Janeiro, Editora Companhia das Letras, 1983. Pág. 255

forças políticas, que já vinha acontecendo em silêncio, mesmo dentro do Estado Imperial, estimulada pela rápida industrialização da Alemanha e o fortalecimento das classes sociais envolvidas nesse processo.

A estabilidade da república estava assegurada enquanto houvesse prosperidade. A Alemanha de Weimar crescia como uma sociedade livre e democrática, com seus direitos fundamentais garantidos pela Constituição. No entanto, muitos alemães eram contrários à república. O Partido Comunista Alemão atacava de um lado enquanto os nacionalistas e conservadores atacavam de outro, lamentando a perda de poder dos tempos de Bismarck. Em 1925, um novo tratado, em Locarno, aliviou mais ainda a posição da Alemanha, representando mais um impulso na economia.

A situação econômica favorável à república manteve sob controle os extremistas, incluindo os nazistas, que nesse momento apenas defendiam seus pontos de vista contra o Tratado de Versailles, contra os inimigos da Alemanha, entre eles os marxistas e os judeus, além de outras idéias enraizadas na cultura alemã. No final da década de 20, a democracia alemã ainda era forte e os nazistas não eram muito levados a sério.

Havia, no entanto, algo de mascarado em relação à prosperidade interna da Alemanha. Os poderosos industriais enriqueceram-se durante o período de inflação e estavam ganhando o controle da indústria da opinião. Essa prosperidade alemã era devido a dinheiro estrangeiro investido no país, especialmente dos Estados Unidos, que investiram quase 3 bilhões de dólares na Europa, entre 1925 e 1929.<sup>30</sup> Uma fonte que poderia secar, o que de fato aconteceu anos mais tarde.

Em 1929, aconteceu uma crise econômica mundial. A precária prosperidade alemã foi fortemente abalada, elevando-se o desemprego. O colapso da Bolsa em Wall Street, no fim de 1929, repercutiu em todas as partes. A grande depressão foi mundial, mas foi mais desastrosa para um dos regimes mais instáveis de todos, para a Alemanha, que vinha vivendo da ajuda estrangeira em um grau muito elevado. As exportações alemãs decresceram e os empréstimos feitos por esse país não foram renovados. As falências multiplicaram-se.

---

<sup>30</sup> ROBERTS, J.M. *“História do Mundo – Da Pré-História à Idade Contemporânea.”* Rio de Janeiro: Ediouro, 2ª edição, 2000. Pág. 703

No final da década, mais e mais a liderança nazista encontrava conexões nos grupos que desprezavam a República, como por exemplo os militares, que haviam perdido o poder político depois da guerra, e os industriais interessados em proteger seus trustes e garantir seus lucros. Nas eleições de 1930, os nazistas conquistaram 1/5 do Parlamento, tornando-se uma força política expressiva, combinando o poder do dinheiro, a habilidade política, o apelo às massas e a ambigüidade aristocrática. A oposição aos nazistas, apesar de numerosa, era desunida. A liderança nazista estava confiante e as eleições de 1932 foram definitivas para eles, transformando-os no maior partido do Parlamento. A Alemanha tinha seis milhões de desempregados e temia uma inflação tão rigorosa quanto a que arrasou o país depois da 1ª Guerra. Em janeiro de 1933, Hitler transformou-se em chanceler da Alemanha, uniu grupos conservadores, convocou eleições e, mesmo sem vencê-las, assumiu o governo com poderes extraordinários, em março de 1933. A República de Weimar estava morta.

O grande impulso que havia sido dado à sociedade pelos poetas, romancistas, arquitetos e outros artistas perdeu a força. As ondas de utopia e os apelos para transformação da humanidade entraram em declínio. A desilusão e a amargura cresceram. As forças políticas contrárias aos nazistas foram presas, os sindicatos foram dissolvidos, as greves proibidas, as igrejas reprimidas, enfim, a vida na Alemanha foi transformada radicalmente.

Os nazistas não tinham uma teoria própria da arquitetura. Assim como nas outras artes, a arquitetura estava sujeita ao processo de *Gleichschaltung*. Ou seja, a arquitetura tinha uma participação na formação da imagem do regime, além de Hitler gostar de atuar como um arquiteto amador. As tendências conservadoras que ainda persistiram ao longo da República de Weimar encontraram um crescente favorecimento e até exclusividade, ganhando força em questões raciais e em uma alegada superioridade da cultura alemã. A arquitetura moderna era denunciada como uma conspiração bolchevique e uma degeneração da cultura alemã que não deveria ser tolerada.

*“Seria falso falar sobre a situação da arquitetura na Alemanha nacional socialista. O novo estado defronta-se com problemas tão grandes de reorganização que um programa de arte e arquitetura não foi planejado. Apenas alguns pontos são claros. Primeiro: o Die Neue Sachlichkeit (A Nova Objetividade) terminou. Casas que*

*se parecem com hospitais ou fábricas são tabu. As casas em série que se tornaram quase que o traço característico das cidades alemãs também estão condenadas. Elas são muito parecidas, acabando com o individualismo. Segundo: a arquitetura será monumental, isto é, em vez de balneários, Siedlungen, escritórios de empresas e equivalentes serão construídas estações ferroviárias oficiais, museus memoriais, monumentos. O regime atual está mais empenhado em deixar uma marca visível de sua grandiosidade do que fornecer saneamento básico para os trabalhadores.*

*Mas, por enquanto, ninguém sabe qual será a aparência dessas novas construções. A Alemanha como local de nascimento da arquitetura moderna não pode voltar ao revivalismo, já que não existem arquitetos para projetar nos estilos do passado. Também não é possível que o estilo Bauhaus seja adotado. Ele não é suficientemente monumental e tem de maneira irreparável a marca do comunismo, do marxismo, do internacionalismo e de todos os “ismos” que não estão mais em voga na Alemanha de hoje.”<sup>31</sup>*

---

<sup>31</sup> JOHNSON, Philip. “Architecture in the Third Reich”, 1933. In: BENTON, Tim e Charlotte; SHARP, Dennis. “Form and Function – A source book for the History of Architecture and Design 1890-1939” Londres, Granada Publishing, 1980. Pág. 207

## 2.3

### Expressionismo

Na Alemanha, durante o período de expansão econômica, de 1892 a 1913, os artistas de vanguarda foram excluídos do meio acadêmico e dos mecanismos de apoio estatal, estabelecendo outros caminhos para lançar seus trabalhos. Tais desenvolvimentos foram anunciados antecipadamente pela formação das secessões, ao longo da última década do século XIX, quando os artistas descobriram ser necessário abolir a relação com o estado ou com o controle profissional, organizando suas próprias exposições.

O número de empreendedores e homens de negócio expandiu-se rapidamente com a industrialização, no final do século XIX. Tanto os mais abastados quanto a classe média educada compartilhavam do interesse pela cultura. A ascensão da mulher na vida pública e seu papel como consumidora também foram importantes para a recepção positiva da arte moderna. A expansão das galerias de arte privadas apontava para o crescente status político e comercial da cidade, apesar da desaprovação monárquica. Foi esse público que constituiu a platéia inicial do expressionismo. Os artistas repudiados pelo estado e pelas outras organizações profissionais tiveram que procurar espaços alternativos para exibirem seus trabalhos.

Em 1905, em Dresden, pintores reuniram-se em torno de Ernst Ludwig Kirchner, para criar uma corporação de amigos que eles batizaram com o nome de *Die Brücke*, a Ponte. Artistas juntavam-se, separavam-se e voltavam a se reunir anos depois, para um determinado objetivo, para protestar contra alguma coisa. Em 1909, para protestar contra uma seleção de quadros feita para uma exposição, um grupo de artistas reuniu-se em torno de Kandinsky fundando a Nova União dos Artistas. Essa união cindiu-se em 1911 e os partidários de Kandinsky formaram o grupo chamado



Figura 2

*Der Blaue Reiter*, O Cavaleiro Azul (Figura 4).<sup>32</sup>

Em 1914, Paul Fechter denominou expressionistas os artistas com conotações emocionais e espirituais da *Die Brücke* e do grupo *Der Blaue Reiter*. Hermann Bahr reafirmou, em 1916, a oposição entre expressionismo e impressionismo, vendo a produção contemporânea como reflexo do desespero da época. Outros intelectuais pressentiram o início de uma nova organização social e estabeleceram um elo entre o expressionismo e a teoria revolucionária.<sup>33</sup> O expressionismo seria um grito contra o materialismo e a favor do espírito, a favor de Deus, a favor da humanidade do homem. A teoria expressionista apresenta o paradoxo de que os dilemas pessoais e a expressão do artista, apesar do caráter particular e fortemente subjetivo, podiam levar a concepções utópicas de comunidade e de identidade espiritual. A arte teria o poder de redimir o presente e abrir as portas do futuro.

Quando dizemos que o expressionismo constitui um importante movimento de vanguarda, aceitamos a premissa de que todos os artistas expressionistas estavam conscientes do progresso de uma identidade cultural moderna. Não se deve generalizar, no entanto tal idéia se aplica a jovens como Kirchner que, em 1916, assinou, em Dresden, o manifesto da *Die Brücke*, convocando toda a juventude a incorporar o “futuro” e a “libertar-se dos velhos e bem estabelecidos poderes”. Essa idéia também se aplica a Kandinsky, que anunciou a formação da Associação dos Novos Artistas, grupo que acreditava que a obra de arte trazia “o botão do futuro e fazia com que ele se abrisse”.

Os artistas da *Die Brücke* passaram a dar outra direção às suas pinturas quando foram morar em Berlim. O expressionismo entusiasta à procura de uma harmonia sensível da arte com a vida muda seu conteúdo e seu estilo. Não se tratava mais da expressão das sensações originais e de uma existência otimista, e sim da expressão do inferno da grande cidade. Eram produzidas cenas de cafés, das ruas da cidade, exprimindo a opressão e a ambigüidade que então se desenvolvia. As produções estéticas e as declarações deste grupo refletiam a agitação, a falta de sossego de uma nova época. Os artistas desejavam uma

---

<sup>32</sup> RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*. Rio de Janeiro, Editora Companhia das Letras, 1983. Pág. 241

<sup>33</sup> BEHR, Shulamith. *Expressionismo* São Paulo: Cosac & Naify Edições, Coleção Movimentos da Arte Moderna, 2000. Pág. 8.



liberdade incondicional da arte e da vida. A obra de arte deveria nascer do sentimento interior e a tradição, com suas regras acadêmicas e sua moral burguesa, deveria ser deixada de lado. Esse é o clima de ruptura da *Die Brücke*.

A Primeira Guerra Mundial colocou fim na *Die Brücke*. A dissolução do grupo, no entanto, não produziu um corte traumático em cada artista individualmente, pois eles já haviam procurado seguir seu próprio caminho, concretizando uma separação definitiva.

Uma segunda geração de artistas expressionistas emergiu depois da guerra. Embora distribuída pela Alemanha, esta geração foi mais coesa em relação aos seus objetivos anti-belicistas e um maior engajamento nas questões sociais da República de Weimar. O *Novembergruppe*, fundado em 1918, dedicava-se a divulgar a arte apropriada para a nova época. Também não havia um posicionamento político representativo do grupo na República de Weimar. Os desenhos de George Grosz, por exemplo, eram ácidas sátiras contra os gordos industriais e os exploradores de guerra. Outros artistas retratavam trabalhadores, pederastas, prostitutas, mães enlutadas, crianças vítimas da guerra e da exploração capitalista, contendo uma mensagem política urgente. Repudiando ou não a república, existia um sentimento comum a todos que participavam do espírito de Weimar. Os expressionistas eram revolucionários sem serem políticos e sem serem programáticos. Sua rebelião era contra as formas estáveis e contra o senso comum, refletindo o descontentamento com a realidade e com os valores que marcavam a Alemanha em geral e o desejo por uma renovação. O expressionismo não era um movimento unificado, tratava-se de um grupo de artistas unidos livremente, com um sentimento conflitado e cheio de incertezas e sem uma definição clara dos objetivos concretos.

Klee tinha noção clara da situação de crise e ruptura da arte na virada do século. Para ele o certo não seria partir do zero e romper com todas as tradições artísticas, mas encontrar um caminho a partir do existente e construir o novo, desenvolver uma nova linguagem das formas, que permitisse a expressão visível do mundo. "*A arte é o retomar do fundamento da vida e não se trata de uma pesquisa formal, mas uma expressão.*"<sup>34</sup> Klee interessava-se por disciplinas diversas, todas relacionadas à sua atividade artística, como matemática, geometria descritiva,

trigonometria, física, mecânica, ótica e anatomia. Com isso, ele pretendia entender melhor o mundo e conceber mais precisamente a essência dos seres e dos processos, dando sentido e verdade à sua arte, através do conhecimento. Interiorizando tais conhecimentos, Klee aumentava sua percepção da realidade e seu sentimento universal da vida, produzindo uma imagem intuitiva do mundo. Tudo teria que passar por sua experiência de mundo.

A cultura desempenhou um papel muito importante na República de Weimar. Ela estava em uma interação contínua e tensa com a realidade, expressando e criticando os valores instituídos e a hipocrisia da sociedade burguesa. Essa mistura de intimidade e hostilidade entre a arte e a vida é uma característica da modernidade plástica de cunho expressionista e raiz romântica.

O regime nazista rejeitou a todos com desprezo, considerando tais artistas degenerados. Os inimigos da República também odiavam os expressionistas, pois havia algo de revolucionário na sua vitalidade e na incansável busca pela realidade por trás da aparência. Políticos ou não, esses trabalhos refletiam a experiência da guerra. Quanto às cenas retratadas, Beckmann produzia desenhos distorcidos e realistas a partir das cenas horríveis que ele presenciou na guerra, de soldados feridos e cadáveres. Poetas, dançarinos, pintores, escultores, compositores e cartunistas tentaram novas técnicas para expressar seu desgosto com o que havia acontecido. Entre os mais atrevidos estavam os teatrólogos, produtivos e hostis às regras, à audiência, à clareza, produziram peças excêntricas no texto, na montagem, nas falas, nos tipos, no desempenho dos atores e na direção. Os cenários eram apenas indicados e as falas eram discursos pomposos afastando-se do realismo o máximo possível. Os tipos aproximavam-se da universalidade, não possuindo nome e características individuais, sendo denominados simplesmente como o homem, o jovem, o soldado, a mãe. Essas peças tinham muita vida, pouca elegância e nenhum humor.

---

<sup>34</sup> KLEE, Paul. *"Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios"*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

## 2.4

### **Nova Objetividade - Neuesachlichkeit**

No período entre 1919 e 1923, o Expressionismo não perdeu totalmente a sua força, no entanto, outras tendências estavam em curso. O impulso coletivo de transformação da humanidade, no qual artistas, poetas e romancistas haviam se envolvido, retraiu-se em função da desilusão em relação aos momentos difíceis pelos quais o país passava.

A partir de 1925, o ambiente voltou-se para o concreto, para a pesquisa sociológica e a reportagem realista. Depois da era da imaginação, da intuição e do misticismo expressionista, houve um retorno ao positivismo radical. A pintura recuperou a sobriedade, transformando-se em uma representação quase naturalista. Os artistas desejavam ver as coisas mais simplesmente, em toda a sua evidência, sem se prender à visão subjetiva dada, através da obra, pelos expressionistas e a preponderância do eu sobre a realidade material.

Os anos da Nova Objetividade foram anos positivos para as artes. Os homens que usaram esse termo estavam conscientes da sua ambigüidade. Havia um sentimento geral de resignação e cinismo, depois de um período cheio de desilusões e esperanças, que encontrou uma válvula de escape no expressionismo. O cinismo e a resignação foram o lado negativo da Nova Objetividade. O lado positivo expressou-se no entusiasmo pela realidade imediata como resultado do desejo de encarar as coisas inteiramente e objetivamente, em uma base material, sem investidas de idéias. Apesar das divergências à respeito do significado de Nova Objetividade, em essência esse movimento era uma busca pela realidade, por um lugar ao sol no mundo de então. Era a luta pela objetividade que vinha caracterizando a nova vida alemã. Duas orientações marcaram esses anos: de um lado a busca pelo racional e pelo funcional e, do outro, um interesse evidente por cenas de realismo social. Também no teatro, a necessidade de maior realismo no cenário, uma narração mais acurada, um retorno às falas naturais e, se tivesse de haver idealismo, um idealismo simples e moderado. Foi um movimento em direção à simplicidade e à clareza, ao qual muitos expressionistas se juntaram posteriormente.

Alguns representantes dessa nova geração decretavam claramente que só estavam interessados na utilidade, não se importando com a questão estética.<sup>35</sup> A atualidade estava no centro de todas as preocupações. As peças de teatro tratavam da pena de morte, do aborto. Os assuntos eram tratados diretamente, sem busca de efeitos literários. O teatro era buscado como uma manifestação coletiva, não mais como uma expressão de destinos individuais. A reação contra a arte foi grande. Literatura e drama passaram de um extremo para o outro. De uma hora para outra foi preciso abandonar toda a poesia e a simbologia e produzir artigos de jornais.<sup>36</sup> O poeta teria que encontrar uma nova ligação com seu tempo, a sua atualidade. Esse novo clima de admiração da técnica e de pragmatismo irritou os amantes da literatura. A Nova Objetividade, como foi chamada a corrente que então se impôs, limitou-se freqüentemente a constatações, a narrativas e a relatos.

A busca do concreto que tanto marcou a República de Weimar, de 1925 a 1930, teve como consequência o olhar mais atento para as artes normalmente consideradas menores: a moda das revistas ilustradas, a tipografia, a fotografia e a fotomontagem.<sup>37</sup> As artes gráficas ganharam um lugar de importância no dia-a-dia. Muitos artistas que vieram da pintura participaram desse processo. A publicidade tomou conta, cada vez mais, dos jornais e da rua, tornando possível novas experiências estéticas como o cartaz, que se tornou uma obra de arte. As capas dos livros também passaram a ser elaboradas por desenhistas. Um público muito maior tornou-se sensível às artes decorativas, às formas do mobiliário e aos objetos de uso cotidiano. Os fabricantes, atentos a essa nova tendência, pediam aos artistas que projetassem, desenhassem seus novos modelos. A fotografia ganhou grande importância durante esse período da Nova Objetividade. A psicanálise também foi muito discutida, conquistando um lugar mais importante no universo intelectual desta geração.

---

<sup>35</sup> RICHARD, Lionel. *"A República de Weimar"*. Rio de Janeiro, Editora Companhia das Letras, 1983. Pág. 258

<sup>36</sup> Ibid. Pág. 259

<sup>37</sup> Ibid. Pág. 261