

Arquitetura Antes da Primeira Guerra Mundial

No final do século XIX, além de direcionar seus esforços para o desenvolvimento da indústria, a Alemanha esforçava-se também para se desenvolver no campo cultural. Novos movimentos surgiram por todo o país, que se tornou o mais receptivo de idéias estrangeiras ao longo das três décadas seguintes. As obras de William Morris e John Ruskin despertaram forte admiração, assim como as do austríaco Adolf Loos - para quem o ornamento deveria ser eliminado da arquitetura - e do belga Henry van de Velde, que acreditava na reforma da sociedade através do design do meio ambiente¹. Pintores e arquitetos estrangeiros de idéias avançadas eram convidados para expor e para trabalhar lado a lado aos arquitetos alemães e em condições iguais.

Nesse momento, o artesanato constituía um fator de mediação entre a arte e a técnica pura, entre o mundo do significado sem utilidade e o mundo da utilidade sem significado². Todas as artes úteis serviram de, certa maneira, como instrumento de comunicação. Com a revolução industrial, tornou-se imprescindível a reordenação radical do trabalho, de suas formas e métodos de produção. Antigos mestres abandonaram suas oficinas e tornaram-se empresários. O desenvolvimento industrial fez com que o artesanato entrasse em decadência, pois ele estava fora do sistema econômico. A substituição do artesanato pela indústria levou, inicialmente, ao surgimento de produtos completamente disformes, desprovidos do senso estético do antigo processo artesanal. Essa decadência estética atribuída ao desenvolvimento industrial e à substituição do trabalho humano pela máquina foi combatida pelo Romantismo, com idéias que clamavam pela volta da pureza da produção manual do artesanato.

“O rápido desenvolvimento da indústria provoca a crise do artesanato; a indústria repete os seus tipos mecanicamente, destrói a espiritualidade do fazer artístico, provoca um declínio pavoroso da cultura e do gosto; é, portanto, necessário restituir ao artesanato o seu prestígio artístico e a sua função econômica. Mas a concorrência excessiva não é a única causa da depressão do artesanato; há outra,

¹ FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág.112.

mais antiga e interna, que é a concepção classicista e acadêmica da arte, a qual relegou o artesanato para um plano inferior e secundário, reduzindo-o a aplicação estilística servil, separando-o da sua antiga idealidade religiosa.”³

Foi nesse sentido que John Ruskin e William Morris lideraram, na Inglaterra do século XIX, o movimento contra o mau gosto e a decadência cultural. Ruskin era teórico, escritor e professor de Arte e Arquitetura e foi um dos primeiros pensadores a criticar a desumanidade das condições de vida inglesas em função da industrialização. O seu ideal era o retorno ao modo de trabalho da Idade Média e, com isso, ele pretendia melhorar as condições de vida através de reformas sociais e da rejeição do trabalho mecanizado, propondo uma reação contra a máquina, dentro de um contexto europeu de industrialização paulatina, e a implantação de um universo artificial. Foi uma resistência contra a cidade industrial moderna, contra a máquina que possibilitava a criação de objetos através de novas tecnologias, fazendo desaparecer o valioso mundo do trabalho artesanal. Ruskin defendia a recuperação da arquitetura medieval, mantendo interesse particular pela arquitetura de Veneza, e do artesanato no contexto da paixão religiosa. Ele acreditava que a natureza era uma revelação direta da verdade de Deus. No seu livro *Pintores Modernos*, que publicou em seis volumes, entre 1843 e 1860, demonstrava a forma em que se podiam usar fenômenos naturais como as nuvens, as pedras e as árvores para fazer pronunciamento sobre as leis morais.

Para Ruskin, a arquitetura é a arte que planeja e adorna os edifícios, separando-a da construção. Mais do que o resultado final, o que verdadeiramente importa na arquitetura é o esforço empregado na construção de ornamentos elaborados. Ruskin, em seu livro *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, apresenta três tipos de engano comuns em arquitetura: *os do tipo estrutural*, no qual a estrutura sugerida é diferente da que cumpre a sua função, *os erros de textura*, nos quais os materiais aparentam serem outros e *o emprego de ornamentos* de toda a espécie, feitos a máquina.⁴ Um edifício deve ser, antes de tudo, *verdadeiro*. Os ornamentos não devem ser construídos com moldes e sobrepostos à estrutura. Essa é a verdade

² ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino* São Paulo: Editora Ática, 2000. Pág. 73.

³ Id., *Walter Gropius e a Bauhaus* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 24.

⁴ BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna.* São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág. 194.

do edifício. A arquitetura, segundo ele, é o meio ideal para transmitir a cultura de um povo, porque ela é a mais poderosa de todas as artes. As outras não conseguem fazer isso, porque ficam guardadas em casas ou museus e não mostram, de maneira cotidiana e de qualquer lugar que se admire, a cultura do povo. Os escritos de Ruskin converteram-se em importantes fontes teóricas e a sua afirmação sobre a verdade do edifício foi usada como base do ideário do movimento moderno em arquitetura.

William Morris, seu aluno e admirador, passou da teoria para a prática, tornando concretos os problemas sociais e estéticos do seu tempo. Morris abriu uma firma, chamada *Morris and Co.*, para confecção de mobiliário, papel de parede, carpetes, vitrais, tapeçaria, etc. Seus papéis de parede foram os produtos mais conhecidos, com seus desenhos complexos, incorporando plantas, flores e pássaros. O movimento *Arts and Crafts* refere-se ao grupo de artesãos e artistas, designers e arquitetos liderados por Morris que desejavam elevar o status da arte aplicada ao status das Belas Artes. Várias organizações promoveram o *Arts and Crafts* ao longo dos anos de 1880 a 1890. Essas oficinas tiveram tanta influência na arte e na produção, que acabaram desenvolvendo um estilo próprio. Morris acreditava que a máquina aniquilaria a arte se o artista não voltasse a ser um artesão e o artesão não se convertesse em um artista. Portanto, Morris tinha uma hostilidade em relação aos modernos métodos de produção e o *Arts and Crafts* contribuiu para uma renovação do artesanato artístico e não das artes industriais. Assim como Ruskin, ele atribuía à máquina e à divisão do trabalho todos os problemas da época. Por isso, essas oficinas não se limitaram a reproduzir modelos, os alunos tinham que ser criativos e o objetivo era a criação de uma cultura do povo para o povo. Morris sonhava com uma renovação da sociedade, influenciando diversos jovens, artistas e amadores, os quais decidiram dedicar-se inteiramente ao artesanato. O ofício manual, então, foi recuperado como uma tarefa valorizada e autêntica, depois de meio século sendo considerada uma ocupação inferior. As artes aplicadas da era pós-industrial foram uma continuidade dos antigos processos artesanais dos mestres do ofício, que haviam sido relegados a uma posição inferior em relação ao universo erudito, a partir do Renascimento, com a divisão das manifestações culturais entre artes eruditas e artes populares, sendo as artes populares consideradas menos elaboradas, rústicas e ingênuas.

Dessa forma, Morris lançou as bases do Movimento Moderno. Sua teoria estético-social, exposta no final do século XIX, tentava reviver a fé no trabalho a serviço da sociedade e denunciava a indiferença dos arquitetos e artistas contemporâneos ao atendimento das necessidades cotidianas, preocupados apenas com a criação artística feita por pessoas dotadas do raro dom criativo e para um pequeno e privilegiado grupo de pessoas, impedindo que as formas artísticas pudessem ser compartilhadas por todos. A intenção de Morris era alcançar uma melhoria das condições de vida, através de reformas sociais, principalmente da divisão do trabalho e da rejeição do trabalho mecanizado. A longo prazo, no entanto, a alternativa posta era socialmente inadequada, pois o desenvolvimento de um novo estilo de projeto sem a consideração ou até em oposição às novas técnicas modernas da sociedade industrial era uma forma de negar o novo tempo e se esconder atrás de estilos históricos já desgastados e superados.

Em termos arquitetônicos, a reforma proposta por Morris era uma luta contra o neoclassicismo e seus dogmas: simetria, proporção, ritmo, equilíbrio entre cheios e vazios, alinhamentos entre portas e janelas e monumentalidade.⁵ Morris defendia uma linguagem descritiva das funções e dos materiais, eliminando elementos arquitetônicos do repertório clássico ou dando novos significados a eles. Em sua Casa Vermelha, de 1859, Morris deixou o tijolo à mostra, sem recobri-lo com massa, para reafirmar a verdade dos materiais e a beleza dessa verdade.

A Alemanha sofreu forte influência da Inglaterra no seu desenvolvimento intelectual no campo da arte e da arquitetura, no século XX. Pevsner⁶ aponta a Alemanha, os Estados Unidos e a França como os países responsáveis pelo desenvolvimento das idéias da arquitetura moderna, sendo que a Inglaterra, contra revoluções e mudanças drásticas, teve seu progresso bastante reduzido por muitos anos. Em 1896, o governo prussiano enviou Hermann Muthesius à Londres, com o objetivo de trazer para a Alemanha questões contemporâneas sobre arquitetura, planejamento e design.⁷ Durante os vinte anos que se seguiram da unificação da Alemanha, em 1870, o país comandado por Bismarck preocupava-se basicamente

⁵ ZEVI, Bruno. *“A Linguagem Moderna da Arquitetura”* Lisboa, Publicações Dom Quixote, Coleção Arte e Sociedade, 1984. Pág. 136.

⁶ PEVSNER, Nikolaus. *“Panorama da Arquitetura Ocidental”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1982.

⁷ FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 130.

em se desenvolver e expandir sua indústria com base na concorrência de preços. Apenas em 1990, com a renúncia de Bismarck, a Alemanha passou por uma transformação cultural muito grande, na qual o aperfeiçoamento do projeto, tanto nas artes como na indústria, tornou-se uma esperança de levar o país a competir no mercado mundial em condições iguais aos outros países industriais.

Muthesius viajou muito e por diversos países ao longo de sua carreira. Depois de completar seus estudos como arquiteto, viajou para Tóquio, onde participou no desenvolvimento de projetos de edifícios públicos, como o Parlamento. Foi em Tóquio que Muthesius projetou e executou o seu primeiro edifício, uma igreja protestante alemã. Durante os quatro meses de viagem de volta para Alemanha, o arquiteto passou por diversos países: China, Sian, Índia e Egito. Nesse período, ele escreveu suas impressões da viagem e dos países em vários cadernos. Quando retornou à Alemanha, tornou-se editor de um Jornal de Arquitetura até 1895. Muthesius passou em primeiro lugar no exame estatal para arquitetos e, como gratificação, ganhou uma viagem para a Itália. Em 1896, tomou posse do seu posto na Embaixada Germânica, em Londres, onde sua responsabilidade era enviar notícias a respeito da arquitetura inglesa, da arte e da vida para o público alemão interessado nessas questões.

Na Alemanha, essas notícias eram publicadas em diferentes jornais, desde os amadores até os profissionais e é por essa razão que o nome de Muthesius foi muito associado com a cultura inglesa e o modo de vida inglês desse período. Arquiteto e técnico, trabalhando na Embaixada Alemã em Londres, sua principal atividade nos sete anos de permanência foi conhecer profundamente a arquitetura local e estudar as origens do sucesso do desenho inglês. Assim, podemos dizer que se deve a Muthesius o pensamento alemão que se formou a partir dessas informações vindas da Inglaterra. Seguindo o modelo inglês, por toda Alemanha proliferava a criação de pequenas oficinas privadas, que fabricavam utensílios domésticos, mobiliários, textos e objetos de metal.

Em 1904, Muthesius retornou à Alemanha e assumiu o posto de conselheiro na Junta Comercial da Prússia, com a tarefa de reformar o programa nacional de educação em artes aplicadas. Nesse mesmo ano, construiu a sua primeira casa de campo, em Berlim, onde as pessoas iam em peregrinação para ver a *casa inglesa*, que se tornou grande sensação. Durante esses anos, também trabalhou pela

preservação e recuperação dos monumentos, dentre eles a Catedral de Colônia e o Castelo de Heidelberg.

Contra o movimento *Art Nouveau* da Bélgica, que também recebeu influência do *Arts and Crafts* inglês, Muthesius acusava o *Art Nouveau* de ignorar a estrutura interna do material, afirmando que as suas linhas sentimentais não levavam em consideração as características materiais e naturais dos produtos. O ornamento de um livro, de um candelabro ou de qualquer mobília seguia regras da mesma forma.

*“Diferentes materiais evidentemente devem ser manipulados de diferentes maneiras. A pedra não pode ter as mesmas dimensões e formas que a madeira, assim como a madeira não pode ser tratada como se fosse um metal. Do mesmo modo, em relação aos metais, o ferro fundido deve ser trabalhado diferentemente da prata. Formas devem ser desenvolvidas de acordo com sua função e com as características dos materiais empregados. O novo respeito pela natureza dos materiais, naturalmente, leva a uma correspondente preocupação em relação à melhor forma de juntar partes diferentes. Função, material e estrutura passaram então a ser os princípios básicos que guiam o trabalho dos artesãos.”*⁸

Muthesius, portanto, condenava arquitetos que “colavam” ornamentos vegetais ou motivos em forma de árvore em edifícios antigos, sem mudar a estrutura interna destes. Ele via solução na correspondência entre o conteúdo e a forma do edifício: uma casa, por exemplo, deveria ser projetada para servir exatamente para a função que ela serve.

*“A beleza estética dos antigos ideais teve que ser deixada de lado momentaneamente; mas talvez em algum tempo um novo tipo de beleza vai tomar seu lugar, a beleza do propósito refinado e prático.”*⁹

Muthesius lutou por isso, acreditando que a Alemanha não tinha uma *casa alemã*, assim como a Inglaterra possuía uma *casa inglesa* e, para ele, além de ser uma tarefa oficial, segundo sua posição, também era um desejo próprio, como arquiteto, desenvolver o projeto dessa *casa alemã*. Até a sua morte, Muthesius desenvolveu dezenas de casas de campo, casas na cidade e casas para negócios.

⁸ MUTHESIUS, Hermann. *“The Meaning of the Arts and Crafts”*, 1907 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. 38.

⁹ Id., *“The English House _1904-05”*. In: op. cit., Pág. 35.

Depois da queda do Império, suas atividades diminuíram bastante, mas seu trabalho literário permaneceu como referência da discussão arquitetônica na Alemanha.

Enquanto na Inglaterra o *Arts and Crafts* havia recusado a produção mecanizada, na Alemanha, a produção industrial era defendida e estimulada. O ano de 1907 foi decisivo para a arquitetura alemã. Algumas atitudes se modificaram em relação aos problemas contemporâneos. As exposições e discussões entre arquitetos e pessoas relacionadas com desenvolvimento do projeto dedicaram-se a implementar programas e organizações de ação imediata. A questão examinada nesse momento era o relacionamento entre a esfera da arquitetura, incluindo arte e design, e a produção mecânica em todas as suas fases. Para os alemães, a questão era introduzir estética na produção industrial, tornando-se independentes dos antigos estilos arquitetônicos. Para os futuristas, como explica Sant'Elia, em seu texto de 1914, a nova estética deveria surgir da máquina.

“Os cálculos da resistência dos materiais, o uso de concreto armado e ferro excluem a "arquitetura" do modo como ela sempre foi entendida no sentido clássico ou tradicional. Os materiais estruturais modernos e nossos conceitos científicos não se prestam, em absoluto, às disciplinas dos estilos históricos. (...) Não mais sentimos que somos os homens das catedrais e das antigas assembléias do povo, mas sim homens de Grandes Hotéis, ferrovias, estradas gigantescas, portos colossais, mercados cobertos, arcadas reluzentes, áreas de reconstrução e saneamento de bairros miseráveis. Precisamos inventar e reconstruir ex novo nossa cidade moderna como um imenso e agitado estaleiro, ativo, móvel e dinâmico por toda parte, e o edifício moderno como uma máquina gigantesca. Os elevadores de hoje não devem ocultar-se como vermes solitários nos poços de escada, mas as escadas - agora inúteis - devem ser abolidas, e é preciso que os elevadores subam pelas fachadas como serpentes de vidro e ferro. A casa de cimento, ferro e vidro, sem ornamentos pintados ou esculpidos, rica apenas na beleza intrínseca de suas linhas e seu modelado, extraordinariamente brutal em sua simplicidade mecânica, tão grande quanto o ditam as necessidades, e não apenas conforme o permitam as leis de zoneamento, deve erguer-se dos limites de um abismo tumultuoso; a rua que, em si, não mais se estenderá como um capacho no nível dos umbrais, mas irá mergulhar profundamente na terra, concentrando o tráfego da metrópole, organizado para as

*transferências necessárias para as passarelas metálicas e as esteiras transportadoras de alta velocidade.*¹⁰

Em junho de 1907, Muthesius fez um discurso no Colégio Comercial de Berlim, do qual ele era diretor, queixando-se da superficialidade do estilo alemão, o que, segundo ele, acarretava uma recessão econômica devido à baixa qualidade dos produtos.¹¹ Muthesius deixou claro que considerava a produção industrial alemã muito ruim, exigindo um trabalho mais sólido e mais interessante.

*“Na Alemanha, uma pessoa é levada ao limite do desespero pelo esforço que um homem bem educado na questão do gosto tem que fazer para ter sua casa mobiliada, diante da total falta de entendimento por parte dos nossos homens de negócio a respeito do simples e do bom.”*¹²

Alguns profissionais da indústria, artistas e artesãos conservadores e protecionistas reclamavam de Muthesius, acusando-o de ser amigo da Inglaterra e, assim, protestando que ele continuasse a falar e escrever para o público alemão. No entanto, um outro grupo de pessoas acreditou que o conhecimento de Muthesius poderia ser utilizado a favor da indústria. Assim, em 1907, Friedrich Naumann e Karl Schmidt uniram-se a Muthesius e fundaram a *Deutscher Werkbund*¹³. Entre os primeiros membros da associação estavam: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, J.M.Olbrich, Bruno Paul, Paul Schultze-Naumburg e Fritz Schumacher. As firmas associadas eram: Peter Bruckmann & Söhne, Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst.¹⁴ Mies van der Rohe, Walter Gropius, Hans Poelzig, Max Berg, entre outros arquitetos ligaram-se imediatamente à Werkbund.

O empenho do país que se tornou rico e progressivo em apenas três décadas teve como marco a criação da Associação de Artes e Ofícios - Deutscher Werkbund -, que tinha como finalidade a cooperação entre a arte, a indústria e o artesanato.

¹⁰ SANT’ELIA, A. “Messagio” In: FRAMPTON, Kenneth. “*História Crítica da Arquitetura Moderna*” São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 99.

¹¹ BANHAM, Reyner, “*Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*” São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág. 97.

¹² MUTHESIUS, Hermann. “*The English House _1904-05*”. 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. 35.

¹³ *Werk* – obra, trabalho; fábrica, usina; *Bund* – associação; aliança.

Foi um dos eventos mais significativos para a relação entre arte e vida cotidiana, realizado neste período que antecedeu a Primeira Guerra. O objetivo era que empresários, arquitetos e designers se encontrassem e trocassem experiências e aspirações para o desenvolvimento das suas atividades, produzindo um trabalho com qualidade. Todo esforço se daria no sentido de colaborar para a fabricação de produtos com valor artístico, através do aprimoramento da produção industrial e do refinamento da mão-de-obra trabalhadora.

O contraste entre os valores dinâmicos e anárquicos do Futurismo e o pensamento mais organizado da Deutscher Werkbund é óbvio. No entanto, é importante ressaltar que, em ambos os movimentos, não se dissocia o espírito do tempo da evolução da mecanização. A arquitetura moderna deve considerar, além disso, os métodos construtivos, a estética, a função e as formas simbólicas.¹⁵

O movimento inglês *Arts and Crafts* via uma contradição entre a arte e os métodos industriais da produção da arte. A Werkbund, por sua vez, desejava, em primeiro lugar, criar uma ponte entre essas duas fontes. Sua atitude diante das máquinas era basicamente positiva e sua intenção era realizar uma reforma estética através da indústria. A *Qualität*, a idéia central do grupo era definida não apenas como um trabalho bem feito, duradouro e com emprego de materiais perfeitos e autênticos, mas definida também como a possibilidade de se atingir um todo orgânico que fosse *sachlich*¹⁶, nobre, e artístico. Esta declaração mostra claramente que desde o início a Werkbund não se opunha à produção mecânica.¹⁷

A Werkbund alargou e aprofundou a idéia morrisiana da arte como produto de uma colaboração. Uma vez que a máquina não permite a intervenção do operário durante o processo de produção, todos os problemas referentes à utilidade, à técnica, à matéria e à economia devem ser resolvidos *a priori*, na ideação, resultando na coordenação de experiências e competências diversas. Embora pareça um paradoxo, o *tipo* é uma garantia do respeito pelo projeto, uma vez que a

¹⁴ FRAMPTON, Kenneth. “*História Crítica da Arquitetura Moderna*” São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 131.

¹⁵ COLLINS, Peter. “*Changing Ideals of Modern Architecture, 1750-1950*” London, 1965. Pág. 74.

¹⁶ O equivalente alemão do praticismo britânico é a *Sachlichkeit*. Enquanto o empírico praticismo britânico dava lugar à comodidade da vida, a *Sachlichkeit* é objetividade e concretização, correspondência exata e calculada da coisa à função, da forma ao uso. ARGAN, Giulio Carlo. “*Walter Gropius e a Bauhaus*” Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 25.

máquina reproduz milhares de cópias sem alterar a identidade do produto. “A máquina não faz mais do que receber e multiplicar a marca da ideação; o momento executivo está implícito, e é totalmente previsto, no momento ideativo.”¹⁸

A idéia por trás da Werkbund não era nova. Em 1847, na Inglaterra, Sir Henry Cole propôs despertar o gosto público através da aplicação da beleza aos produtos produzidos mecanicamente.¹⁹ A geração seguinte à de William Morris fez as pazes com a indústria e passou a seguir a linha de Cole, estimulando a formação de associações semelhantes às do movimento *Arts and Crafts*. Sessenta anos depois das idéias de Sir Henry Cole, a Alemanha estava finalmente preparada para absorver as idéias dos estrangeiros e unir a arte com a indústria.

As tentativas de unir a indústria, os artesãos e os artistas em uma organização única e eficaz, que pudesse contribuir com o desenvolvimento da indústria e da economia nacional, foram consideradas, em alguns meios, um ataque à arte alemã. O choque de opiniões marcou a Werkbund desde o início, dada a natureza heterogênea dos seus membros. No entanto, foi através das controvérsias que o grupo conseguiu abrir espaço para os novos talentos, que tivessem uma visão sintética dos problemas da cultura moderna. Outros setores, como algumas grandes indústrias alemãs, começaram a se interessar por produtos de qualidade e melhor design. Mesmo nos anos após a guerra, no período de grande inflação na Alemanha, a Werkbund foi capaz de ações que asseguraram seu lugar na história, apesar de todas as dificuldades com o empobrecimento da Alemanha e a falta de materiais.

No mesmo ano da fundação da Deutscher Werkbund, o arquiteto alemão Peter Behrens foi convidado pelo presidente da companhia elétrica *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, A.E.G., para assumir um projeto pioneiro e audacioso. A A.E.G. foi fundada em 1883 e cresceu muito nesse período, tornando-se um grande complexo industrial, com uma vasta gama de produtos. Behrens foi o responsável pelo projeto arquitetônico das novas edificações e pelo design de seus produtos,

¹⁷ PEVSNER, Nikolaus. “Os Pioneiros do Desenho Moderno – De William Morris a Walter Gropius.” São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995. Pág 22.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. “Walter Gropius e a Bauhaus” Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 26.

¹⁹ KRUFFT, Hanno-Walter. “A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present”. New York: Princeton Architectural Press, 1994. Pág. 369.

suas embalagens e seus impressos. Com essa contratação, a profissão de arquiteto reassumiu uma posição de destaque ao lado do engenheiro, pois o arquiteto não mais podia negar o poder da indústria, unindo-se a ela para o crescimento da nação alemã. Behrens foi o arquiteto alemão de maior importância antes da Primeira Guerra. Desde o início do século, *começou a fugir do Art Nouveau e substituí-lo pelo novo ideal de uma nova arte honesta e sã.*²⁰ Behrens não estava sozinho em sua revolta contra o *Art Nouveau* e uma aproximação do classicismo.

Os dois eventos, a contratação de Behrens pela A.E.G. e a fundação da *Deutscher Werkbund*, estão relacionados entre si, pois tratam da relação entre design e indústria. E essa não foi a única indústria que se propôs a isso, muitas outras indústrias alemãs voltaram-se para o design, pelo menos para a produção do seu material publicitário.

*“Esse foi um evento (contratação de Behrens pela A.E.G.) que serviu de exemplo para a indústria como um todo e outros não perderam tempo em copiá-lo. Com interesse crescente, está se tornando mais e mais comum encontrar um arquiteto em reunião com seu empregador. Os novos edifícios fabris, como o *Coffe Marketing Company* em Bremen (construído por H. Wagner), o *Delmenhorster Anker*, fábrica de linóleo (construída por Stoffregen), as fábricas químicas em Luban, perto de Posen (por Hans Poelzig), para mencionar apenas alguns que converteram a impressão de uma arquitetura coerente que finalmente descobriu a imagem correta para o estilo de vida dos novos tempos e rejeita firmemente o resíduo romântico dos estilos do passado, como covardes e irreais.”*²¹

Karl Schmidt, fundador e diretor da *Deutscher Werkstätten*²², produzia, com seu cunhado e importante projetista, Richard Riemerschmid, já em 1899, uma linha de mobília barata. Em 1905, eles apresentaram esse trabalho em uma exposição, explicando-o como o produto do espírito da máquina.²³ O próprio Karl Schmidt advertia, em 1903, que os produtos industriais alemães eram muito inferiores aos

²⁰ PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno – De William Morris a Walter Gropius.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995. Pág. 203.

²¹ GROPIUS, Walter. *“The Development of Modern Industrial Architecture”*, 1913. 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. 54

²² *Werkstätten* – oficina.

²³ PEVSNER, Nikolaus. *“Origens da Arquitetura Moderna e do Design.”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996. Pág. 147.

produtos produzidos em outros países, reforçando que a situação econômica alemã poderia ser alterada se o povo alemão, além do governo, se preocupasse com essa questão.²⁴ A preocupação com a qualidade dos produtos começou a se espalhar e em vários lugares surgiram associações que pudessem lidar mais facilmente com esse problema. Na Áustria, Josef Hoffmann e Koloman Moser afirmavam, no Programa de Trabalho da *Wiener Werkstätte*²⁵, em 1905, que:

“O mal sem limite, causado pela produção em massa sem valor de produtos e pela imitação gratuita de estilos antigos, é como um maremoto varrendo o mundo. Nós fomos retirados da cultura dos nossos antepassados e deixados a esmo e lançados em todas as direções por milhares de desejos e considerações. A máquina substitui largamente as mãos e os homens de negócio suplantaram os artesãos. Tentar estancar essa torrente parece loucura.

É por isso tudo que fundamos nosso workshop. Nosso desejo é criar uma ilha de tranqüilidade no nosso país, que, em meio da alegre atividade do Arts and Crafts, possa ser bem vindo para qualquer um que tenha fé em Ruskin e Morris. (...)

Nós desejamos criar uma relação íntima ligando o público, o designer e o trabalhador e queremos produzir artigos bons e simples do uso diário. Nosso princípio guia é função, nossa primeira condição é a utilidade e nossa força deve estar em boas proporções e no tratamento correto dos materiais. Nós poderemos procurar decorar quando parecer necessário, mas nós não devemos nos sentir obrigados a adornar a qualquer preço.”²⁶

O movimento alemão *Kunstgewerbe*²⁷ começou a desenvolver móveis para produção em massa desde 1906 e se associou à *Deutscher Werkbund* desde seu início. Portanto, essa união dos artesãos e da indústria era de interesse nacional, em função da situação econômica da Alemanha, mas foi apenas em 1907 que Muthesius tornou pública essa necessidade no seu discurso.

²⁴ BANHAM, Reyner, *“Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina”* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág. 99.

²⁵ Associação fundada em 1903, na Áustria, por Fritz Wärndirfer. PEVSNER, Nikolaus. *“Os Pioneiros do Desenho Moderno – De William Morris a Walter Gropius.”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

²⁶ HOFFMANN, Josef, MOSER, Koloman. *“Programa de Trabalho da Wiener Werkstätte, 1905”*. 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. 36.

²⁷ *Kunst* – arte; *Gewerbe* – negócio, comércio, pequena e média indústria.



Figura 5

Peter Behrens tornou-se famoso rapidamente por transformar a planta industrial em um problema arquitetônico, transformando conscientemente a fábrica em um lugar digno para o trabalho. Quando foi contratado pela A.E.G., iniciou o seu projeto pela Fábrica de Turbinas em 1908 e 1909 (Figuras 5 e 6), combinando a geometria proporcionada da forma clássico-romântica com a dramatização dos

materiais mecânicos.²⁸ O *romantismo da máquina* ainda não havia aparecido e a grande inovação do arquiteto foi introduzir um valor arquitetônico na construção de edificações para indústria, o que nunca tinha sido feito anteriormente. Uma comparação pode ser feita entre Behrens e Auguste Perret. Este incorporou o uso do concreto aos cânones do pensamento arquitetônico da mesma forma que Behrens incorporou os novos programas funcionais, no caso os industriais, à arquitetura.

*“A fábrica não é só o lugar onde se trabalha, mas um instrumento enorme, uma máquina colossal em cujo interior, milhares de homens atuam segundo uma disciplina inflexível: é a síntese suprema de máquina e homem. (...) Esta arquitetura funda uma experiência formal realmente nova no que diz respeito à arquitetura técnica. A nova concepção do espaço já não se baseia nas qualidades intrínsecas de elasticidade, tensão, pressão dos novos materiais, mas na organização, na coerência, na mecânica do trabalho humano.”*²⁹

Segundo Frampton³⁰, Behrens utilizou o telhado facetado em duas águas como símbolo de uma propriedade rural, na tentativa de dar à produção industrial um sentido igual ao que a parcela da população recém-urbanizada, que constituía a mão-de-obra fabril, encontrava na agricultura. Behrens projetou um estilizado frontão

²⁸ SCULLY JR., Vincent. *“Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002. Pág.49

²⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *“Walter Gropius e a Bauhaus”* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 28.

³⁰ FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 132.

maciço, expondo a curvatura do telhado, conformado por perfis metálicos. Abaixo do frontão, no centro, foi pendurada uma cortina de ferro e vidro. Nas laterais, paredes de alvenaria também maciças apareciam, recuadas em relação ao plano do frontão e ao pano de vidro. Apesar de apresentar características da estética clássica, foi o projeto de maior expressão no pensamento arquitetônico, que serviu como modelo até mesmo para a arquitetura expressionista do pós-guerra. Isso apesar dele ter feito desenhos mais elaborados na segunda fase, em que ele adotou estruturas mais leves de ferro e vidro.

Apenas em 1911 e 1912, quando passou ao projeto das oficinas da A.E.G., Behrens compreendeu as forças expressivas dos novos materiais como ferro e vidro e descobriu que as paredes e o teto eram somente um invólucro, fechando o espaço que seria utilizado pela atividade industrial e, assim, era indiferente que elas fossem envidraçadas ou sólidas. Deste modo, essa fase do seu trabalho se parece pouco com as paredes sólidas de qualquer um de seus trabalhos industriais anteriores. Mesmo assim, Behrens conservava um invólucro padrão de um templo clássico, guiado pela necessidade industrial de se criar um espaço livre para movimentação das máquinas dentro da fábrica. Apesar de combinar materiais novos e tipos compositivos antigos na Fábrica de Turbinas da A.E.G., Behrens inaugurou uma espécie de templo da indústria moderna. O mesmo princípio foi aplicado, mas devidamente atualizado por Walter Gropius, na Fábrica Fagus, anos depois.

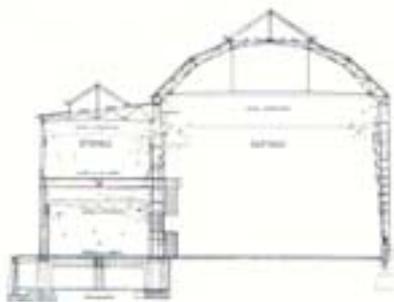


Figura 6

Behrens também se dedicou ao desenho de pequenos objetos de uso cotidiano, como uma chaleira, de 1910, além de objetos utilitários, que nunca ninguém havia pensado em melhorar seu design, como as luminárias de rua, de 1907-1908. Há neles o mesmo princípio da simplicidade e sobriedade da forma, além da clara opção pelas formas geométricas.

O ateliê de Peter Behrens foi o mais importante na Alemanha e nessa mesma época, antes da guerra, entre 1907 e 1910, muitos arquitetos, que depois se tornaram figuras importantes da arquitetura moderna, trabalharam no seu escritório como projetistas, como Adolf Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius e Le Corbusier. Nesse mesmo período, Behrens estava trabalhando para a A.E.G. e as

importantes discussões sobre este trabalho, além das discussões realizadas na Werkbund, ajudaram Gropius a sedimentar suas idéias sobre a natureza do edifício.

O primeiro projeto de importância na carreira de Gropius, depois de abrir seu próprio escritório, foi a Fábrica Fagus (Figuras 7, 8, 9 e 10), em Alfeld-an-der-Leine, perto de Hanover, planejada e construída no período entre 1911 e 1914, em associação com Adolf Meyer. Alguns historiadores consideram esse conjunto de edifícios como realmente participante do movimento moderno. No entanto, essa modernidade é visível somente em algumas de suas partes, onde Gropius abandonou o classicismo de Peter Behrens da Fábrica de Turbinas e aplicou seus novos objetivos para a arquitetura.

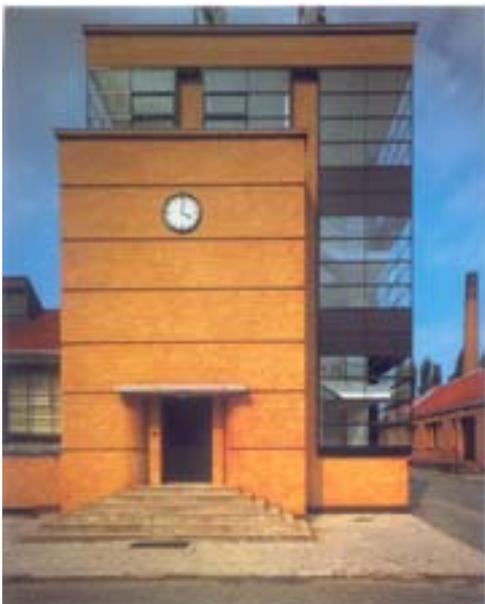


Figura 7



Figura 8

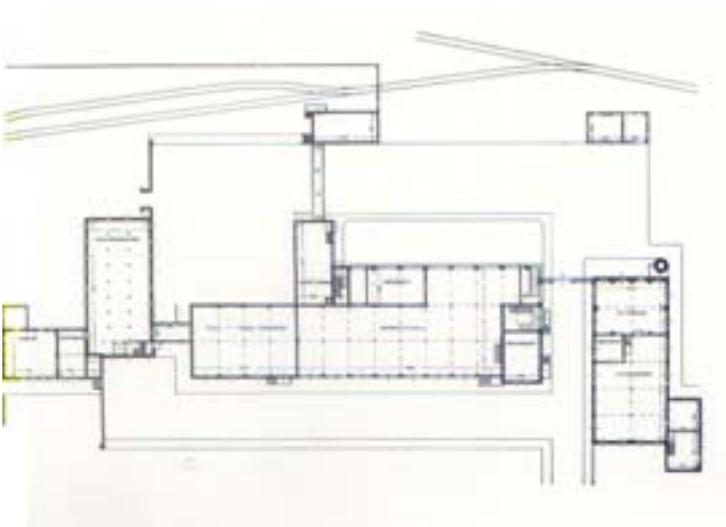


Figura 9



Figura 10

Enquanto na fábrica da A.E.G., Behrens utilizou a alvenaria nas extremidades do edifício e o painel de vidro no centro, Gropius e Meyer avançaram e fizeram com que o ferro e o vidro se unissem nos cantos e as superfícies envidraçadas, elevando-se em continuidade por três andares, se sobressaíssem em relação aos suportes da estrutura. Gropius claramente queria mostrar que as paredes de vidro eram apenas proteção contra o clima, não mais suporte do edifício. A oficina e a casa de força apresentavam paredes envidraçadas para o sul, fazendo um enorme contraste com o resto dos edifícios. As superfícies planas dominavam a construção.

Na Fábrica de Turbinas de Behrens, a estrutura maciça era preponderante sobre o vidro, pois os pilares estruturais visíveis nas laterais da fachada tinham mais força que a cortina de vidro do centro. Na fachada de Gropius, esses pilares de suporte quase desaparecem, indo para trás dos painéis de vidro, que parecem estar pendurados no telhado. Essa composição inverte a proposta de Behrens, mas ainda apresenta um certo classicismo de teor romântico ao revestir os suportes de tijolo.

Reyner Banham, no livro *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*, acredita que essa parte da edificação pode ter sido planejada no começo de 1913, no final da construção da fábrica, quando os arquitetos Gropius e Meyer já estavam trabalhando no Pavilhão da Werkbund, para a Exposição de 1914, em Colônia (Figuras 11 e 12). Não há nenhum registro da experiência acumulada na Werkbund referente à estética dos invólucros envidraçados, apesar de Muthesius possuir, nesse mesmo período, uma pesquisa teórica em andamento. Muthesius há muito tempo estudava as obras primas construídas em ferro e vidro do século XIX, entre elas o *Palácio de Cristal*, as bibliotecas de Labrouste, a *Galerie des Machines* e a *Torre Eiffel*. Além dessas obras, Muthesius incluiu nos seus estudos os saguões de estações ferroviárias, os mercados cobertos, os pátios envidraçados de museus e as lojas de departamento.



Figura 11

A Fábrica Modelo possuía duas fachadas importantes. Na primeira, Gropius fez uma divisão horizontal criando duas ordens, a inferior com pilares baixos de tijolo e a superior, toda envidraçada. Na outra fachada, dois semi-cilindros de vidro, dentro dos quais encontravam-se escadas em espiral, foram colocados nas extremidades de uma cortina compacta de alvenaria, percorrida por delgados pilares.³¹



Figura 12

As novas potencialidades do ferro, do vidro e do concreto, o tratamento mais limpo das paredes, a iluminação natural do interior do edifício foram importantes alterações no conceito de projetar. A dualidade que marcava este período foi superada com o equilíbrio entre os meios arquitetônicos e os meios construtivos na expressão do edifício. A inovação técnica importante de Gropius foi a introdução do sistema de estrutura de aço para sustentar os pisos, liberando as paredes externas para serem simples vedações, logo, poderiam ser de vidro e contínuas, sem interrupção. As paredes foram concebidas como planos, como cortinas entre o espaço interno e o externo, expressando a funcionalidade e a continuidade espacial. Os pilares foram deslocados para trás das cortinas de vidro, demonstrando essa liberdade estrutural.

Um dos focos principais de interesse nos escritos teóricos de Gropius era a questão da habitação padronizada que, seguindo o exemplo americano, poderia ser manufaturado e pré-fabricado em partes, tornando possível colocar à disposição do público produtos de excelente qualidade tecnológica e artística. Em 1910, Gropius escreveu um importante texto a respeito da produção racionalizada de casas, baseado nas casas para operários que ele mesmo projetou em 1906. Esse texto

³¹ ARGAN, Giulio Carlo. *“Walter Gropius e a Bauhaus”* Lisboa: Editorial Presença, Coleção

tornou-se uma referência muito importante em relação às condições para a pré-fabricação, a montagem e a distribuição das unidades habitacionais padronizadas, considerando ainda consistentes princípios estéticos.³²

Logo no início, Gropius apresentou sua idéia básica da seguinte forma: “O princípio fundamental da indústria é a subdivisão do trabalho. O criador concentra todas as suas energias para fazer a sua idéia, sua criação tomar vida; o produtor concentra-se na produção durável e barata; o comerciante concentra-se na distribuição organizada dos produtos. A utilização destes especialistas é a única maneira segundo a qual a criação essencial, isto é, espiritual, pode funcionar economicamente e o público pode ser suprido com produtos de boa qualidade estética e técnica.”³³

Em 1913, Gropius mostrava uma preocupação social quando falava das fábricas que deveriam ser construídas não apenas como um lugar que abrigasse o trabalhador como um escravo da moderna indústria de produção, mas sim um lugar iluminado, limpo, arejado, que fornecesse ao trabalhador uma distinção e grandeza.³⁴

Ainda sobre o vidro, em 1914, Gropius explorou ainda mais a transparência deste material, ao projetar escadas helicoidais revestidas por semi-cilindros envidraçados para a Fábrica Modelo da exposição da Werkbund, em Colônia (Figuras 11 e 12). Esse semi-cilindro transparente converteu-se em um traço expressionista, repetido diversas vezes por Erich Mendelsohn, na década de 1920, em Stuttgart. Também na mesma exposição de 1914, Bruno Taut construiu o *Pavilhão da Indústria do Vidro* (Figura 13).³⁵ Alguns arquitetos passaram, então, a construir seus edifícios utilizando esse material tão antigo, mas usado agora de uma maneira diferente. Mies van der Rohe desejava construir uma edificação cuja

Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 61.

³² GROPIUS, Walter. “*Programme for the establishment of a Company for the provision of housing on Aethetically Consistent Principles*” 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 188.

³³ Ibid., Pág. 188.

³⁴ Id., “*The Development of Modern Industrial Architecture*”, 1913. 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. 53.

³⁵ BANHAM, Reyner, “*Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*” São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág 117.

dimensão vertical fosse dominante e desenvolveu o projeto de edifícios de estrutura metálica e fachada de pele de vidro, ainda quando trabalhava no escritório de Behrens. Esse novo conceito arquitetônico produziu uma nova estrutura arquitetônica, o arranha-céu de vidro, construído pela primeira vez em 1922. Gropius projetou o edifício da Bauhaus em Dessau, em 1924, utilizando uma extensa superfície de vidro no corpo das oficinas. No *Pavilhão de Barcelona*, (Figura 14) construído por Mies, em 1929, o vidro também foi um dos materiais mais importantes e ao final dos anos 20, o Estilo Internacional consolidou definitivamente a utilização deste material.



Figura 13



Figura 14

O livro anual da Werkbund de 1913, o *Jahrbuch*, apresentou escritos tanto de Muthesius quanto de Gropius sobre a relação entre indústria e arquitetura.³⁶ Gropius tinha uma visão clara sobre a importância da relação entre tecnologia, design e estética, como ele mesmo escreveu:

“Não apenas na manufatura dos produtos do dia-a-dia, mas também na construção de máquinas, veículos e edifícios industriais que existem simplesmente para um determinado propósito, uma atenção deve ser dada aos valores estéticos do exterior do produto em relação a unidade da forma, cor e elegância como um todo. Hoje não é mais suficiente simplesmente aumentar a qualidade dos produtos com o objetivo de alcançar o sucesso nas competições internacionais – um produto tecnicamente exemplar em todos os sentidos deve ser permeado de conteúdo intelectual, se for para assegurar a posição de excelência dentre a massa de produtos semelhantes. Assim, a tarefa da indústria hoje é se dedicar seriamente às

³⁶ KRUFFT, Hanno-Walter. *“A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present”*. New York: Princeton Architectural Press, 1994. Pág. 370.

*questões artísticas.*³⁷

Gropius defendia que a indústria poderia lidar seriamente com as questões artísticas. Máquinas, veículos e edificações construídos para servir a um determinado propósito deveriam ser projetados levando-se em consideração também os valores estéticos de sua forma. Não era suficiente apenas elevar a qualidade técnica em todos os aspectos dos produtos para se obter sucesso no mercado internacional. A diferenciação em relação à massa de produtos oferecida no mercado seria conseguida ao dar aos produtos uma forma que fosse o resultado de um processo intelectual antenado com os novos tempos.

Giulio Carlo Argan³⁸ afirma que a corajosa e comovedora defesa da indústria por Gropius não se trata de um elogio exagerado da técnica moderna, contra o tradicionalismo do artesanato. Trata-se de uma defesa da indústria entendida humanisticamente como potencialização da capacidade produtiva, contra o rebaixamento do homem no sistema de produção. A arte poderia contribuir para eliminar a contradição entre o artesanato e a indústria se soubesse tornar seus os meios da indústria, passando da fase histórica do artesanato à fase da indústria.³⁹

Muthesius, em seu artigo *O Problema da Forma na Engenharia*, de 1913 afirmava que todos os profissionais relacionados com a produção de qualquer produto deveriam estar atentos igualmente à satisfação de dois pré-requisitos, a função e a estética, sem que um impedisse o outro.

“Todas as suposições sobre o efeito artístico do trabalho de engenharia, entretanto, funcionam na condição — e aqui estamos chegando no ponto chave da questão — de que o sentimento artístico está contido nele. Esta afirmação pode parecer óbvia, mas deve ser enfatizada. A idéia de que é suficiente para o engenheiro projetar um edifício, um dispositivo, uma máquina, somente para cumprir um propósito é equivocada; e a afirmação recentemente dita com freqüência que se o objeto cumpre seu objetivo ele é bonito, é ainda mais equivocada. Utilidade não tem nada a ver com beleza. A beleza é uma questão de forma e nada mais; ser útil é cumprir totalmente um objetivo. É claro que um objeto bonito também pode ser útil, e

³⁷ Ibid., Pág. 370

³⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *“Walter Gropius e a Bauhaus”* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 12.

³⁹ Ibid., Pág. 24.

um útil, bonito. Mas o fator determinante para o nosso objeto é o princípio que a beleza não precisa impedir a utilidade. Combinar beleza com utilidade e conseguir de fato a mais completa satisfação nos dois objetivos é, como se sabe, a principal tarefa da arquitetura. Mas seria totalmente errado supor que essa tarefa não exista fora da arquitetura. Pelo contrário, pode-se generalizar e afirmar que no conjunto de todas as atividades humanas, na fabricação de ferramentas, na construção, nos projetos de construção, em todas as atividades visíveis estão sujeitas, de uma forma geral, ao mesmo princípio que a arquitetura em particular tem que obedecer, que é a união do útil com o belo.”⁴⁰

A Werkbund aplicava o mesmo critério para a arquitetura e o design comercial.⁴¹ Permanecia um vácuo entre o funcionalismo puro e uma forma apenas criativa. A principal tarefa era construir uma ponte entre o artista e o artesão. Um exemplo claro da união entre artista, artesão e designer é Peter Behrens, que trabalhou para a A.E.G. e sua responsabilidade ia desde o planejamento arquitetônico, passando pelo design e pela propaganda. Gropius apontou este trabalho como exemplo de que a beleza artística em edificações para a indústria tinha um valor publicitário.⁴² Esse foi um dos princípios formais que Gropius utilizou para projetar a fábrica de sapatos, em Alfeld.

“Um ou dois empresários que recentemente contrataram arquitetos, com treinamento em Belas Artes, estão usufruindo plenamente da incalculável recompensa por sua sagacidade. E agora que outros círculos fora do mundo de negócios estão ouvindo falar de suas atividades, suas reputações por perseguirem um ideal que vai além da mera gratificação material das massas, estão se espalhando mais e mais rapidamente. O primeiro e mais importante passo dado nessa direção foi quando a General Electric Company de Berlim contratou Peter Behrens como um consultor artístico para todos os aspectos do negócio. Nos cinco anos da feliz união de organização e excepcional talento artístico, a empresa obteve vitórias que por sua ousadia e, algumas vezes valores totalmente novos até então, parece ser o exemplo mais poderoso e puro de todo o pensamento da nova

⁴⁰ MUTHESIUS, Herman. “The Problem of Form in Engineering”, 1913 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.117.

⁴¹ KRUF, Hanno-Walter. “A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present”. New York: Princeton Architectural Press, 1994. Pág. 371.

⁴² Ibid. Pág. 370.

*arquitetura européia. Simplesmente por basear seu design em princípios elementares da tectônica, a A.E.G. construiu edifícios que são o monumento da sua força soberana, comandando seu entorno com uma verdadeira grandeza clássica, por onde ninguém consegue passar sem ser envolvido emocionalmente.*⁴³

A Werkbund apresentava duas alas: uma formada por Behrens, Gropius e Muthesius e outra formada por arquitetos expressionistas como Bruno Taut, Hans Poelzig e Erich Mendelsohn. Peter Behrens, Muthesius, Mies van der Rohe e Gropius eram os arquitetos intimamente associados com a clarificação da função, enquanto a ala expressionista, Poelzig, Berg, Max projetava suas formas com base no sentimento. Todos esses arquitetos estavam ligados à Werkbund e a diferença na abordagem teórica dos dois grupos não interferia na participação deles na organização.

Bruno Taut construiu dois edifícios industriais, o *Pavilhão da Indústria do Ferro*, em Leipzig, em 1913, e o *Pavilhão do Vidro*, para a Exposição de Colônia, em 1914. O *Pavilhão de Vidro* (Figura 15) de 1914 tem a maior parte de seu volume envolvido por um alto domo de estrutura geodésica, com travessas de aço e painéis de vidro. Esse domo apóia-se sobre um andar mais baixo, com dezesseis lados, no qual escadas com degraus de vidro ascendem em curvas, por entre paredes de tijolos de vidro. Para Reyner Banham, tanto estrutural como visualmente, essa é a mais brilhante combinação de vidro e ferro realizada por qualquer arquiteto antes de 1914.

Outra obra importante foi o *Jahrhunderthalle*, de Max Berg (Figura 16), também em Breslau, em 1913, onde a estrutura de concreto reforçado deve ser apontada como um dos mais brilhantes usos desse material realizado por qualquer pessoa naquela época. Seu entendimento do concreto enquanto material que pode ser despejado e moldado e suas possibilidades plásticas para dar forma tridimensional a abóbadas e arcos introduzidos nesse edifício fez com que o *Jahrhunderthalle* fosse um edifício exemplar em termos de escala, originalidade e exploração do material. Berg viabilizou uma estética que desafiava o uso do material, onde a verdade do material era dogma fundamental da filosofia do

⁴³ GROPIUS, Walter. *"The Development of Modern Industrial Architecture"*, 1913. 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. 54.

desenho. Depois da guerra, os movimentos artísticos que surgiram tornaram-se mais fortes com sua estética abstrata do que a estética de Bruno Taut e Max Berg de antes da guerra.

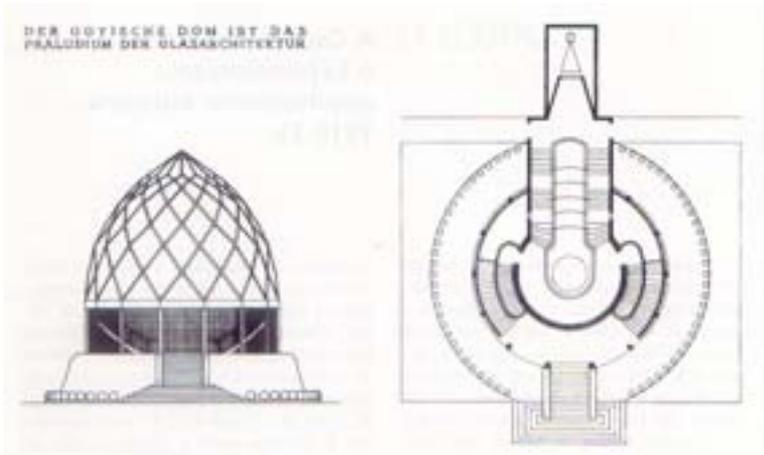


Figura 15

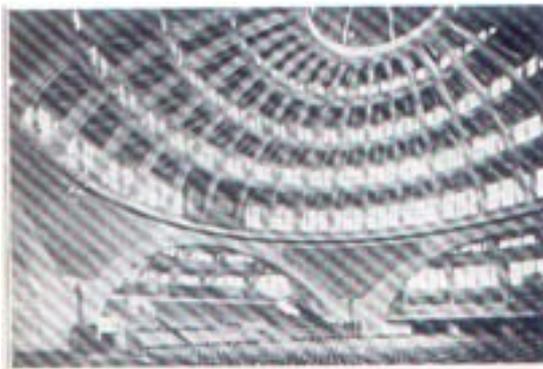


Figura 16

Hans Poelzig foi, também, um dos grandes arquitetos de Breslau e um dos desenhistas alemães mais coerentes e persuasivamente mais inventivos de sua geração, cujos edifícios para indústria (Figuras 17 e 18) produziram novas formas, para novas necessidades. Poelzig foi um representante da ala expressionista da Werkbund, também chamada de individualista e, após 1918, a fase

expressionista da arquitetura alemã inspirou-se em suas obras.

Nos últimos quatro anos antes da guerra, Poelzig e Berg foram responsáveis pelo projeto e construção de muitos edifícios industriais, criando uma escola de design fabril, nascida do Expressionismo e refletindo a mesma situação histórica. Eles quase não eram afetados pelas preferências clássicas da ala de Behrens na Werkbund, evitando a decoração e tratando formas escultóricas com grande ousadia, comparáveis aos projetos futuristas da mesma época. Poelzig possuía algo da sensibilidade mecânica dos futuristas, mesmo em 1910, época em que o manifesto futurista ainda não tinha sido amplamente divulgado. Imediatamente após a guerra, essa escola poderia ter continuado do ponto onde tinha parado, pois havia



Figura 17



Figura 18

uma atmosfera expressionista até mesmo influenciando Gropius, Mies van der Rohe e as primeiras obras de Erich Mendelsohn. No entanto, esse movimento foi rapidamente inibido pela estética do abstracionismo russo e holandês, que chegou à Alemanha.

Ao longo da existência de Werkbund, a meta a ser atingida era a *qualidade*.⁴⁴ A importância da organização foi unir a produção manual e a produção mecânica alemã em um único corpo, chamando a atenção da indústria para a disponibilidade dos designers e artesãos e levando-os para trabalhar na indústria. No entanto, ainda faltava uma direção estética específica. Essa direção veio em 1911, com o próprio Muthesius. No congresso da Werkbund desse ano, o arquiteto fez um discurso onde introduziu a idéia de que a estética podia independer da qualidade material, defendendo a padronização e a forma abstrata como base da estética e do design de produtos.⁴⁵

Na platéia, ouvindo seu discurso, estavam os jovens que formaram a geração de arquitetos alemães do pós-guerra: Mies van der Rohe, Walter Gropius e Bruno Taut, além de Le Corbusier, que tinha ido para a Alemanha em 1910, pela Escola de Arte de Chaux de Fonds, para fazer um estudo do progresso alemão e do design, especialmente da Werkbund. Le Corbusier não estava mais trabalhando com Peter Behrens, na época do congresso, mas ainda estava dentro da esfera da Werkbund. As publicações de Le Corbusier do início da década de 20 mostram grande

⁴⁴ MUTHESIUS, Hermann. "Where do we Stand?", 1911. 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.48.

⁴⁵ BANHAM, Reyner, "Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina" São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág. 101.

influência do que Muthesius havia dito, mas de forma modificada⁴⁶. O discurso de Muthesius também teve o objetivo de demonstrar a decadência da arquitetura do século XIX, afirmando que o destino do povo alemão era fazer reviver as artes do design no século XX, relembrando à Alemanha a importância da cultura artística em comparação com a científica.

“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.”⁴⁷

Muthesius define a forma de muitas maneiras, menos como uma fórmula matemática, pois a forma não é o resultado de cálculos matemáticos e não tem nada a ver com o pensamento sistemático. Forma é uma questão do espírito. Forma é acima de tudo arquitetônica. Sua criação é um segredo do espírito humano, assim como a poesia e a religião. Segundo Banham, a forma, para Muthesius, era uma espécie de essência geométrica destilada do design neoclássico.⁴⁸ Muthesius tinha uma admiração pelo século XVIII e especialmente por Schinkel. No final do seu discurso, o arquiteto manifestou um desprezo à instabilidade e à mutabilidade do

⁴⁶ BANHAM, Reyner, *“Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina”* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág 103

⁴⁷ Ibid., Pág. 104.

⁴⁸ Ibid., Pág 105.

gosto de sua própria época, criticando os “ismos”, em contraste com a essência da arquitetura. Era evidente que Muthesius buscava integrar os argumentos desta nova estética da arquitetura, mas ainda estava preso aos princípios básicos da arquitetura clássica como proporção, lógica e ritmo.

Muthesius admirava as obras do passado, uma vez que elas seguiam o caminho da homogeneidade. *“Naqueles tempos o sentimento pelo rítmico e pelo arquitetônico estava universalmente vivo e governava todas as obras do homem, enquanto que em tempos mais recentes a arquitetura tem sido arrastada na esteira de suas artes irmãs”*⁴⁹, a pintura e a escultura. Assim, ele acreditava que o restabelecimento de uma cultura arquitetônica era condição básica de todas as artes e que, sob a liderança da arquitetura, todas as artes do design deveriam desenvolver-se em direção ao estabelecimento de padrões, tipos e normas de estilo homogêneo, entendendo que a homogeneidade e o típico têm um sentido mais amplo do que o estético.

A insistência na espiritualização e na boa forma era uma tática para tornar a Alemanha mais competitiva na guerra comercial. O país era visto como uma potência na organização de seus negócios, no desenvolvimento da indústria e das instituições sociais e apontava a disciplina militar como base disso. Portanto, seria vocação da Alemanha resolver o problema da forma arquitetônica. No entanto, Muthesius acreditava que a arquitetura ainda dependia de firmas como a A.E.G. e de associações como a Werkbund, para se sustentar.

“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

⁴⁹ MUTHESIUS, Hermann. *“Where do we Stand?”*, 1911. 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. 50.

*contemporânea, os benefícios perdidos de uma cultura arquitetônica.*⁵⁰

Nesse mesmo Congresso da Werkbund de 1911, a forma e o tipo dominaram o discurso de Muthesius, levantando uma questão importante: o tipo ou a individualidade? A questão sobre típico não era completamente nova, uma vez que os desenhos de Bruno Paul para a produção em massa de mobiliário tinham sido produzidos no ano anterior. Muthesius estava convicto da necessidade de se desenvolver um tipo padrão em arquitetura e, dessa forma, defendia que a idéia de uma arquitetura nacional era um engano.

*“De todas as artes, a arquitetura é a que mais tende em direção ao tipo (typisch) e apenas isso pode realmente satisfazer seus objetivos.”*⁵¹

Um setor da Werkbund aceitou essa idéia da codificação, da padronização, incluindo até a tipificação de casas. Mas em 1914, na Exposição da Deutscher Werkbund, em Colônia, esse tema tornou-se crítico e quase houve um racha na associação, quando Muthesius reforçou sua tese de padronização e a necessidade nacional de se produzir em grandes quantidades não só para consumo interno, como para exportar. Dessa forma, a pequena produção de objetos individuais, criados por artistas, não seria suficiente para suprir a demanda. Artistas, como o belga Henry van de Velde, viram na teoria da tipologia uma traição à individualidade do artista, colocando-se contra uma arte para exportação. Para Muthesius, a tipologia rejeitava o anormal e procurava o normal. Muthesius publicou seus argumentos a favor da tipologia e Van de Velde publicou o que podemos chamar de contra-princípios, para combater as idéias do primeiro. A Werkbund era uma associação liberal de artistas, artesãos e industriais e tinha uma influência considerável no design industrial, mesmo sem ter desenvolvido um estilo particular. O objetivo principal da Werkbund era a combinação dos interesses nacionais, econômicos e artísticos, enobrecendo o trabalho do artesão, em conjunto com a indústria e a arte, através da educação, formulando uma resposta única para essas questões.

Em 1901, o arquiteto belga Henry Van de Velde passou a ser consultor das

⁵⁰ BANHAM, Reyner, *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág 110.

⁵¹ MUTHESIUS, Hermann. *“Where do we Stand?”*, 1911. 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. 50.

indústrias de artesanato do Grão Ducado de Saxe-Weimar e, em 1904, foi nomeado professor da escola de Artes e Ofícios. Foi então encarregado de projetar os edifícios para a sua escola e para a Academia de Belas Artes (Figura 19). Essas duas instituições iriam fundir-se depois da Guerra, para formar a Bauhaus.



Figura 19

Van de Velde atuou como um catalisador das idéias inglesas no continente, particularmente nas cidades germânicas, tendo sido considerado um precursor da Bauhaus. Segundo Frampton⁵², ele foi claramente influenciado pelos preceitos pré-rafaelistas do grupo vanguardista *Les Vingt*, do qual fazia parte. Esse grupo de artistas

belgas, fundado em 1889, tinha fortes influências inglesas, principalmente de Walter Crane, um discípulo de William Morris. O grupo voltava-se para o design da totalidade do meio ambiente, ao invés de ocupar-se apenas com as belas artes. O ponto de partida de Van de Velde foi a união das artes. Em 1895, projetou e construiu uma casa para si mesmo em Uccle, onde pretendia demonstrar a síntese de todas as artes ao projetar a arquitetura da casa, os móveis, os utensílios e até os vestidos para sua esposa. Portanto, a teoria geral da arte de Van de Velde, que inclui a arquitetura, vem da tradição direta de John Ruskin e William Morris, diferenciando-se em alguns aspectos e, em outros, seguindo em uma direção similar à da Deutscher Werkbund. Ruskin culpava o Renascimento por ter separado as artes, mas ao mesmo tempo acreditava que a volta ao Gótico não era solução para o problema de estilo, pois a arte moderna teria de dar conta da mecanização e da produção em massa, apostando que a ciência da indústria poderia aumentar a qualidade estética destes produtos.

Apesar de influenciado pelos militantes do Partido Socialista Belga, Van de Velde não deixava de acreditar na reforma da sociedade através do design do meio ambiente, apostando “na primazia da forma física sobre o conteúdo programático”.⁵³

⁵² FRAMPTON, Kenneth. “*História Crítica da Arquitetura Moderna*” São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 111.

⁵³ Ibid. Pág. 112.

“A feiúra corrompe não apenas os olhos mas o coração.”⁵⁴

Van de Velde aceitava todos os novos materiais e os métodos de construção, além de colocar os engenheiros e os empreendedores no mesmo nível que os arquitetos. Design é a união orgânica de função, construção, materiais e ornamento. Van de Velde pode ser considerado, até certo ponto, um precursor do funcionalismo moderno, pois para ele a utilidade conduz à beleza. O desejo de criar um objeto útil em todos os detalhes levaria a uma beleza pura. No entanto, seu funcionalismo não conduzia a uma rejeição de todo ornamento, apenas daquele aplicado, o ornamento inorgânico. O arquiteto fazia uma distinção sutil entre ornamentação e ornamento, na qual a primeira, devido ao fato de ser aplicada, não tinha relação com o objeto e o segundo, por pertencer funcional ou estruturalmente, integrava-se a ele.

Ele também estava preocupado com o novo, o ornamento moderno. Van de Velde rejeitava todo ornamento simbólico do passado, considerando-o irrelevante para os propósitos modernos, pois considerava que eles tinham perdido seu efeito para hoje. Quando voltou de uma viagem à Grécia e ao Oriente Médio, em 1903, adotou mais ainda uma postura anti-decorativa e purista.

Diferentemente de Muthesius, a quem ele antecipou em alguns aspectos e que era a favor da padronização do design, Van de Velde, no entanto, continuava fiel ao ideal da individualidade. Apenas depois da guerra, sob a influência do movimento moderno, que Van de Velde começou a aceitar o conceito de estilo universal, destituído de ornamento. Depois da 1ª Guerra, a destruição econômica dos países obrigou que apenas os problemas mais urgentes obtivessem a atenção de todos, como por exemplo a moradia.

Van de Velde acreditava que não seria o homem de seu tempo se não conseguisse adaptar aos métodos mecânicos e industriais modernos de produção os objetos que foram produzidos por artesãos, utilizando apenas as suas mãos. Essa foi a direção utilizada pelo arquiteto na sua *Kunstgewerbeschule*, em Weimar, uma combinação de escola com oficina, mas com o *craft design* dando lugar ao design para a máquina. O *Kunstgewerbeschule* não teve um departamento de arquitetura. Quando deixou a direção da escola, Van de Velde sugeriu Gropius como seu sucessor, mas isso só ocorreu em 1919, quando essa escola foi unida a uma

⁵⁴ Ibid. Pág. 112.

outra, para dar lugar a Bauhaus. Desde as primeiras negociações com as autoridades cívicas a respeito do seu compromisso, Walter Gropius deu à arquitetura um lugar de destaque dentro dos seus planos para o currículo da escola, o que torna surpreendente o fato da Bauhaus, assim como a escola de Van de Velde, não ter tido um Departamento de Arquitetura até 1927.

Não havia uma paz constante na Werkbund. Alguns conflitos eram abertos, outros latentes. A tensão entre economia e arte nunca desapareceu, tornando-se mais evidente na primeira exposição da Werkbund, em 1914, em Colônia. Essa exposição mostrou a força do trabalho germânico, apesar da surpreendente marca nacionalista e econômica, de forma nenhuma consoante com as aspirações artísticas da Werkbund. Quando a guerra deflagrou-se, levando a exibição a um fim prematuro, muitos chegaram à conclusão de que tinham se envolvido demais com as questões políticas e econômicas. Apesar disso, uma das características principais dessa exposição foi a tolerância artística, apresentando uma multiplicidade de características como o nacionalismo, a folk art e o neoclassicismo. Muitos consideraram essa exibição um fracasso.

A obra de Frank Lloyd Wright era bastante conhecida na Europa por volta de 1913 e 1914 e produziu grande influência nos círculos da Werkbund, não só através das publicações da *Wasmuth*, mas também através de Berlage. Gropius e Meyer sofreram influência de Wright, mas sua disposição neoclássica de espírito não foi suficientemente forte diante da influência de Muthesius, em relação à transparência.

Segundo Scully⁵⁵, a fachada da Fábrica Modelo em Colônia, de 1914, deriva do City National Bank de Wright, de 1909. (Figura 20) Gropius ficou claramente encantado com os planos horizontais contínuos de Wright, mas trabalhou-os com uma pele de vidro para obter o efeito de continuidade espacial.

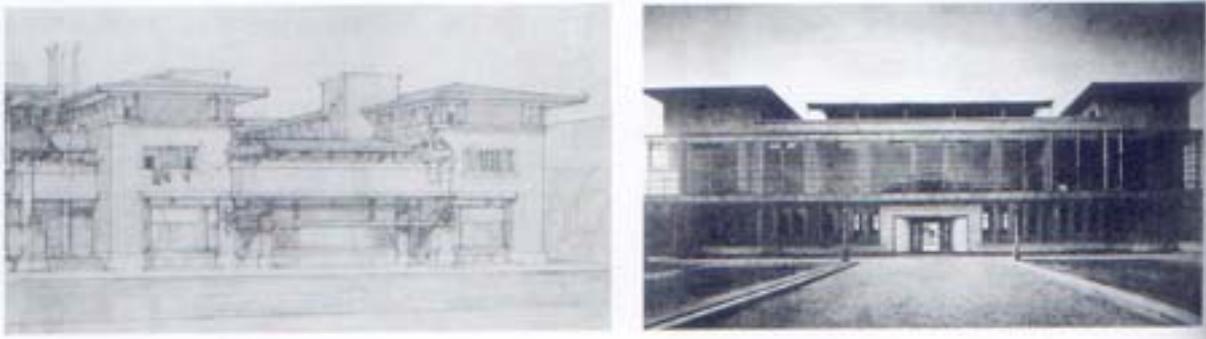


Figura 20

No final dos anos 1890, um outro impulso para novos movimentos arquitetônicos veio da Áustria, com os arquitetos Otto Wagner e Adolf Loos. Dos arquitetos vienenses da geração seguinte à Otto Wagner, apenas Adolf Loos deixou escritos que se aproximam de um sistema. Adolf Loos é considerado como aquele que mais contribuiu para a formação do corpo de idéias do Movimento Moderno.⁵⁶

Sofreu influência de Gottfried Semper, arquiteto e revolucionário liberal, que escreveu em Londres, por ocasião da Exposição de 1851, o seu famoso ensaio *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciência, Indústria e Arte) no qual analisava o impacto da industrialização e do consumo de massa sobre todo o campo das artes aplicadas e da arquitetura.⁵⁷

A fase mais importante de sua carreira caracteriza-se por uma intensa atividade como professor, ensaísta e construtor, em Viena, quando produziu seus textos mais influentes e suas construções mais importantes. Loos escreveu sobre muitas coisas como vestuário, costumes, mobília, música e, sobretudo, arquitetura. Inicialmente, eles foram publicados em jornais e periódicos de Viena e, depois, em outras cidades e até países, como a França. Herwarth Walden, proprietário de uma galeria e de uma revista, ambos denominados *Der Sturm* (A Tempestade), foi responsável pela publicação, em 1912, dos trabalhos de Loos em sua revista, impedindo que esses textos se perdessem ou fossem esquecidos na Viena do pós-guerra. Walden foi um dos principais representantes da arte revolucionária, especialmente do expressionismo em Berlim e foi ele quem apresentou o futurismo ao público alemão, em 1912. Sua revista foi fundada em 1910 e sua galeria funcionou até 1924.

O texto mais importante de Adolf Loos, *“Ornamento e Delito”*, foi escrito em 1908 e publicado em 1912, na revista *Der Sturm*. Provavelmente, Walden entrou em contato com os artigos de Loos através de Arnold Schoenberg, que se relacionava com os pintores expressionistas alemães, uma vez que ele era membro do grupo *Der Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul), de Munique. O acesso do público a essa revista

⁵⁶ BANHAM, Reyner, *“Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina”* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003.

⁵⁷ FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 129.

era limitado, mas sua audiência era internacional. Esse ensaio, *Ornamento e Delito*, foi reeditado na França em 1920, na revista *L'Esprit Nouveau*, a mais influente publicação no momento, preparando a chegada de Loos a Paris, em 1923. Nesse momento, esse ensaio reforçou a idéia de Le Corbusier de uma reforma da arquitetura, abandonando os estilos de catálogo, apoiando também a campanha dos dadaístas contra as belas artes, tornando possível a entrada de Loos para o círculo de Tristan Tzara e outros dadaístas. O assunto do ensaio "*Ornamento e Delito*" não era novo e, nos primeiros anos do século, ele foi exaustivamente discutido.

Sua luta contra o ornamento é tida como ponto essencial e sua obra prática e teórica. Loos muitas vezes é apontado como um guerreiro puritano lutando pela purificação ética da arquitetura. No entanto, talvez essa luta contra o ornamento não tenha sido fundamental para ele. Ela faz parte de uma lógica que conduz a obra do arquiteto e é o eixo central da sua reflexão teórica sobre arquitetura. A grande revolução em arquitetura é a solução de uma planta no espaço. A rejeição do ornamento por Loos é bem diferente da que é entendida comumente. Ele não era unilateralmente contrário ao ornamento, apenas se opunha ao ornamento moderno que nada tivesse a ver com os materiais utilizados, nem expressasse o espírito de seu tempo.

*“Como o ornamento não está mais relacionado organicamente com a nossa cultura, ele não é mais também a expressão da nossa cultura. O ornamento que é criado hoje, não tem nenhuma relação conosco, não tem de modo nenhum uma relação humana, nenhuma relação com a ordem mundial. Não é suscetível ao desenvolvimento.”*⁵⁸

Durante sua estadia nos EUA, de 1893 a 1896, Loos entrou em contato com arquitetos como Luis Sullivan e Root, para quem o falso uso dos materiais e o excessivo uso do ornamento era um crime e a renúncia à decoração possibilitaria que a arquitetura encontrasse sua expressão própria. Loos defendia a linguagem formal própria de cada material, valorizando a simplicidade da forma como uma virtude em si mesma. Como arquiteto, ele procurou construir seguindo esse princípio. A arquitetura não era apenas construção, mas espaço, com a função de estimular o humor e o estado de espírito do homem.

⁵⁸ LOOS, Adolf. *“Ornamento e Delito”, 1908*. In: www.eesc.usp.br/babel. Tradução de Anja Pratschke, 2001-2002.

Loos, contudo, colocava a arquitetura e a arte em esferas muito separadas e afirmava que o delírio da invenção não tinha sentido na arquitetura. O gesto inventivo e gratuito não seria capaz de suprir as necessidades às quais a arquitetura tem que dar respostas. Um objeto é uma obra de arte apenas quando ele não tem o uso como característica preponderante, isto é, quando ele for inútil e não tiver que satisfazer à nenhuma necessidade. Ao contrário de Morris, que propunha restituir ao artesão a produção de utensílios, unindo arte e artesanato, Loos refere-se à arte como um complemento à vida e não como um constituinte da vida. A produção de objetos não deve ser feita por artistas e sim por aqueles que saibam lidar com os objetivos e as necessidades dos objetos, evitando, dessa forma, que os artistas tornem os objetos menos práticos e banalizem a arte, introduzindo ornamentos que não fazem parte do objeto.

“Uma casa deve mostrar-se para todo mundo, diferente do trabalho de arte, que não deve se mostrar para ninguém. O trabalho de arte é um prazer privado do artista. Uma casa não é. Um trabalho de arte é colocado no mundo sem que haja uma função para ele. Uma casa supre uma necessidade. (...) Então uma casa não tem nada a ver com arte e a arquitetura não deve ser classificada como arte. Apenas uma pequena parte da arquitetura pode ser classificada como arte: a tumba e o monumento. Todo o resto, tudo o que serve a um propósito deve ser excluído do campo da arte. (...) O artista serve apenas a ele mesmo; o arquiteto deve servir ao público em geral. A fusão da arte e do artesanato causou aos dois e à humanidade um grande problema.”⁵⁹

É nesse ponto que Loos mais diverge de Gropius, para quem a substituição dos produtos artesanais pelos produtos industrializados era inevitável. Além disso, Gropius defendia que *“o artista tinha o poder de dar ao produto industrializado uma alma”*⁶⁰ E, assim, sua contribuição não é somente um luxo, generosamente acrescentado como extra, mas uma parte indispensável no processo industrial. No entanto, Gropius concordava com Loos que a ornamentação abundante de estilos anteriores ao estilo do seu tempo não estava mais de acordo com as condições do

⁵⁹ LOOS, Adolf. *“Architecture”*, 1910. 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. 45.

⁶⁰ GROPIUS, Walter. *“The Development of Modern Industrial Architecture”*, 1913. 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. 53.

mundo moderno em relação aos materiais, ao dinheiro, ao tempo e ao trabalho manual empregado na produção de tais objetos. A aplicação do ornamento pelo homem moderno era um desperdício de trabalho, dinheiro e material.

*“O imenso dano e as destruições que a ressurreição do ornamento ocasiona no desenvolvimento estético, poderiam ser facilmente suportados, porque ninguém, nem nenhum poder supremo, pode deter a evolução da humanidade. Somente pode ser retardada. Podemos esperar. Mas é um crime para a economia, pois por causa disso o trabalho humano, o dinheiro e a matéria são arruinados. Esse dano, o tempo não pode reequilibrar.”*⁶¹

*“Ornamento é força de trabalho desperdiçado e, assim, saúde desperdiçada. Foi sempre assim. Mas hoje também significa material desperdiçado e ambos significam capital desperdiçado.”*⁶²

Loos tratou do tema sobre ornamento diversamente, contrariando, inclusive, algumas doutrinas como a da Werkbund. As discussões da Werkbund procuravam estabelecer uma distinção entre o ornamento relevante e o ornamento desnecessário. O Congresso da Werkbund em 1911, declarou que o ornamento estava fora de moda, afirmando que a beleza da forma é agradável, mesmo sem ornamentação, quando é concebida com qualidade. A indústria tinha uma tendência a cobrir com ornamento formas pobres e sem valor e, assim, o ornamento fora vinculado ao objeto de pouca qualidade.

“Os objetivos da Deutscher Werkbund, assim como estabelecidos por Muthesius, podem ser resumidos em duas frases: excelência do trabalho manual e a criação de um estilo contemporâneo. Esses objetivos são um único objetivo, pois qualquer um que trabalhe em um estilo do nosso tempo, trabalha bem. E qualquer um que não trabalhe em um estilo do nosso tempo, trabalha mal. E é assim que deve ser. Uma forma ruim – com o que eu denomino qualquer forma que não esteja de acordo com o estilo do nosso tempo – pode ser desculpada se acreditarmos que ela desaparecerá logo. É o desejo da Werkbund de produzir objetos para a posteridade que não está de acordo com o estilo da nossa época. Isso é ruim. Mas Muthesius também afirma que é através do trabalho cooperativo que a DW irá

⁶¹ LOOS, Adolf. “Ornamento e Delito”, 1908. In: www.eesc.usp.br/babel. Tradução de Anja Pratschke, 2001-2002.

⁶² Ibid.

*descobrir o estilo do seu tempo. Isso é um gasto de energia. Nós já temos o estilo do nosso tempo. Nós o temos em qualquer lugar onde o designer ou qualquer outro membro desse movimento ainda não tenha interferido.*⁶³

Loos faz uma diferença entre *uso* e *função*, não desejando criar um espaço apenas para servir a um fim e sim, em termos de usos, de interrelações entre o objeto arquitetônico e aquele que utiliza esse espaço, o fruidor. Esta é a grande questão dentro do seu discurso. Loos não acredita que o arquiteto seja onipotente e que caiba a ele interferir no modo como as pessoas habitam suas casas. O homem é dono da sua casa e ela deve ser parte do homem, além de todos os objetos que a constitui. Ao contrário de Van de Velde, Loos não deseja projetar a casa e tudo que tem dentro dela, porque esta só se realiza quando é habitada, isto é, a arquitetura não termina apenas na construção da obra, ela só tem sentido quando é usada e preenchida de outros significados além do próprio objeto arquitetônico. Arquitetura é o conjunto homem-construção.

Nenhum homem ou associação, como a Werkbund, seria capaz de criar “os *roupões, as caixas de cigarro e as jóias*” para o homem. O tempo iria criá-los. Os objetos modificam-se de um ano para o outro, de um dia para o outro, de hora em hora e o homem modifica todo tempo seu comportamento e hábitos. E é assim que a cultura se transforma. Loos acusava a Werkbund de confundir causa e efeito.⁶⁴ Um homem não sentaria de uma determinada maneira apenas condicionado pela cadeira construída pelo carpinteiro. O carpinteiro é que deve construir uma cadeira, respeitando o modo como desejamos nos sentar.

⁶⁵ *“Hermann Muthesius, (...) a quem devemos agradecer por estabelecer os objetivos da Deutscher Werkbund e possibilitar a sua existência. Os objetivos são bons, mas a Deutscher Werkbund nunca os alcançará. (...) Os membros dessa confederação estão tentando substituir nossa cultura atual por outra. Por que eles estão fazendo isso, eu não sei. Mas eu sei que eles não terão sucesso.*⁶⁶

Dentro da Deutscher Werkbund não havia *a priori* qualquer inadequação na

⁶³ LOOS, Adolf. “*Architecture*”, 1910. 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. 41.

⁶⁴ Id., “*Cultural Degeneracy*”, 1908. In: op.cit. Pág. 40.

⁶⁵ Ibid. Pág. 41.

⁶⁶ Ibid. Pág. 40.

ornamentação de maquinaria, estruturas de engenharia e produtos de máquinas. Muthesius determinava a eliminação daquilo que não tinha importância, referindo-se especificamente a ornamentação. No entanto, observando os produtos da Werkbund, concluímos que Muthesius estava se referindo apenas à ornamentação supérflua. Seria muito difícil privar todos os artistas e designers que faziam parte da associação do único elemento que eles eram capazes de produzir e de contribuir, portanto Muthesius não era contra o ornamento enquanto tal, assim como Gropius. Behrens agia de duas maneiras diferentes: uma para seus produtos de uso industrial não decorados e outra para os seus produtos de uso doméstico, como fornos elétricos, que possuíam ornamentos.

Equiparar a arquitetura à arte significaria uma negação da própria arquitetura, uma negação daquilo que a constitui: a sua utilidade, a sua participação no cotidiano do homem e o fato de ela satisfazer os seus desejos e as suas necessidades. A arte para Loos deseja incomodar, provocar, ir além do seu tempo, ambicionando uma revolução, uma mudança radical no modo de ver e sentir, ambicionando o tempo futuro. A arquitetura, ao contrário, procura uma melhoria no presente. Não é a arquitetura que provoca uma mudança de costume e de hábito e o arquiteto não deve deixar que a sua individualidade atue na obra arquitetônica, pois arquitetura é feita em nome da comunidade. Quanto à questão estética, a beleza é atingida quando uma resposta correta é dada a um problema. Loos identifica a utilidade com a beleza e quanto mais perfeito for o objeto para o uso a que ele se destina ele será mais belo. A beleza portanto não é um fim a ser atingido, mas uma consequência de um projeto bem feito, de acordo com o seu uso. Assim, os arroubos decorativos dos arquitetos da Secessão Vienense e dos ecléticos constituíam um delito para o arquiteto.

“Pois é, a epidemia do ornamento é reconhecida nacionalmente e é subvencionada com dinheiro da nação. Mas, vejo nisso um retrocesso. Não admito o argumento de que o ornamento aumenta a alegria de viver de um homem culto, não admito o ornamento que se traveste nas palavras: mas se o ornamento é bonito...”⁶⁷

Loos não retira a arquitetura da história. Seu estudo parte do desenvolvimento da arquitetura ao longo do tempo e procura provar que existe de fato uma

⁶⁷ LOOS, Adolf. *“Ornamento e Delito”, 1908.* In: www.eesc.usp.br/babel. Tradução de Anja Pratschke, 2001-2002.

arquitetura do seu tempo. Loos foi um arquiteto empenhado em resolver os fundamentos e a linguagem que a arquitetura tem ou pode ter dentro da cultura, da realidade e da história. Os seus edifícios desejavam ser do seu tempo, adequados a um cotidiano de um modo sóbrio e respeitável e não proposições de vanguardas. Uma arquitetura ambiciona apenas ser uma arquitetura, sem nada além, sem truques, sem ilusões, sem ornamento.

*“Cada época tinha seu estilo e somente à nossa deve ser negado um estilo? Com estilo se queria dizer ornamento. Cá, falava eu: não chorem. Olhem, é isso que faz a grandeza do nosso século, pois ele não é capaz de produzir um novo ornamento.”*⁶⁸

Cada época desenvolve seu estilo juntamente com seu ornamento e, para Loos, *“a evolução da cultura é equivalente à retirada de ornamentos dos objetos usuais.”*⁶⁹ Loos criticava não apenas os revivalismos que faziam uso arbitrário das formas e das técnicas de construção do passado, mas também fazia uma crítica à atitude anti-historicista do movimento moderno.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.