

Arquitetura Depois da Primeira Guerra

Berlim pode ser considerada a segunda capital artística da Europa depois de Paris, no início do século XX. Nenhuma outra cidade reuniu tantos arquitetos de talento acima da média como ela. Arquitetos como Bruno Taut, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn e Walter Gropius eram participantes da sua arquitetura, promoveram e absorveram a revolução estética de grande porte que ocorreu, partindo do expressionismo, chegando ao elementarismo e desaguando no Estilo Internacional. Durante os anos da República de Weimar, muitos e diferentes grupos discutiam sobre arquitetura. Muitos deles utilizavam o mesmo vocabulário, diferenciando-se apenas na ênfase, pulando de um estilo para o outro, como do Expressionismo para a Nova Objetividade, etc. O período da Werkbund testemunhou uma mudança completa na condição do arquiteto na Alemanha. Nesse momento, o arquiteto passou a ser reconhecido como formador do espírito de sua época, deixando de ser completamente subserviente aos clientes e aos contratantes.

A guerra interrompeu a continuidade do trabalho dos arquitetos. Mendelsohn, por exemplo, contava com 27 anos quando a guerra começou e acabara de se estabelecer profissionalmente como arquiteto. Dessa forma, ele não tinha uma produção arquitetônica representativa, feita antes da guerra, que pudesse tomar como referência para o seu trabalho quando a guerra acabasse. Os arquitetos expressionistas da escola de Amsterdã, por exemplo, estavam em uma fase de desenvolvimento diferente dos alemães e, portanto, mantiveram ligações com o mundo de antes da guerra e com os mestres anteriores, não sofrendo o mesmo impacto que os alemães.

Apesar da crise política e econômica do pós-guerra, a geração de arquitetos que estava ativa no período anterior não se paralisou. Muito pelo contrário, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun, Peter Behrens, Hans Poelzig, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Bruno e Max Taut, entre outros, deixaram de lado as amarras do funcionalismo e do racionalismo e passaram a trabalhar em projetos arquitetônicos independentemente da probabilidade deles serem construídos ou não e, por isso,



Figura 21

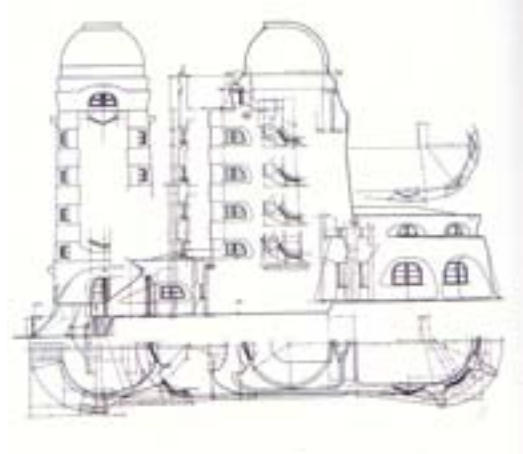


Figura 22

essa produção foi chamada de Arquitetura Expressionista Utópica. Em 1919, Bruno Taut referiu-se à recessão que estagnou toda a atividade construtiva após a 1ª Guerra Mundial com a seguinte frase: *“A minha prancheta aqui no escritório continua vazia. Todo dia o mesmo nada. Flutuo no ar como um arquiteto imaginário.”*¹ Apesar de a maioria desses projetos ter ficado no papel, algumas dessas visões arquitetônicas chegaram a ser construídas. Dois importantes exemplos dessa produção arquitetônica expressionista são as formas cristalinas do Pavilhão de Vidro, projetado por Bruno Taut, antes da guerra, para a Exposição da Werkbund, em Colônia, e a forma escultural da Torre Einstein, em Potsdam, projetada por Erich Mendelsohn, em 1917-20 (Figuras 21 e 22).



Figura 22



Figura 14

¹ KRUF, Hanno-Walter. *“A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present”*. New York: Princeton Architectural Press, 1994. Pág. 372.

O esboço foi uma forma fundamental da arquitetura expressionista, até porque, como já foi dito, muitos dos projetos não foram construídos. O desenho é capaz de registrar a expressão do arquiteto e a sua visão arquitetônica dinâmica, já que o papel aceita tudo e o arquiteto é capaz de romper os limites do factível, uma vez que as chances de construção não importam (Figuras 23 e 24). Segundo esse grupo de arquitetos, a arquitetura expressionista rompia de forma mais radical com a estática do edifício, explorando a complexidade da iluminação e as qualidades dos materiais.

A Grande Guerra de 1914 levou ao fim a primeira fase da Werkbund. Quando o movimento recomeçou, em 1919, seu desenvolvimento foi mais irregular. Nos anos 1920, a associação assumiu um teor marcadamente místico, com um tom moral e político bastante diferente dos anos iniciais. O centro de interesse tornou-se o planejamento urbano, a construção de casas e de planos habitacionais e a indústria da construção. Em seu pronunciamento para a associação, em 1919, Hans Poelzig utilizou expressões como "valores eternos" para defender a separação entre a arte, o artesanato e o comércio, pois, para ele, o comércio e a indústria haviam substituído a arte. Poelzig defendia que a arquitetura seria a grande arte que uniria todas as artes.

Entre os mais importantes arquitetos da República de Weimar estava Erich Mendelsohn, não pela envergadura de sua obra, mas pela polêmica que ela causou. O arquiteto defendia a união entre análise e síntese, estática e dinâmica, racionalidade e irracionalidade, uma vez que os pólos racional e irracional movimentam-se na natureza, na vida e no trabalho. Mendelsohn acreditava que uma das funções da arte era tornar visível a ordem espiritual e revelar os processos internos e os ritmos da natureza. Ele absorveu a teoria da empatia, segundo a qual o caráter essencial da forma era alcançado através da tradução mimética do sentido tátil nas formas da arquitetura. Para ele, no entanto, o elemento principal da arquitetura é a função. Mas a função pura, sem a preocupação com a forma permanece mera construção. Seu programa, portanto, reconciliava beleza e utilidade, ambos necessários.

“Arquitetura é a expressão do sentimento de uma época e do espírito de uma época. Ela junta sua única lei ao destino da nação. Ela fala a favor das necessidades e esperanças da nação, das suas conquistas, saudades e seu Deus.

Ela fala da origem, do crescimento e do declínio. Arquitetura é a prova da herança, da nutrição, da espontaneidade do desejo auto-engendrado. É um documento da sua história política, da sua missão espiritual, da sua cultura intrínseca.”²

Logo depois da guerra, Mendelsohn já era conhecido por seus esboços arquitetônicos expressionistas e utópicos, produzidos em 1914 e expostos na Galeria Cassirer e durante a guerra. Ao contrário de seus contemporâneos, que projetavam uma arquitetura imaginária em protesto contra a impossibilidade de construção, Mendelsohn queria criar uma nova linguagem arquitetônica e defendia seus esboços, ressaltando a *“suma importância de fixar estas visões e prendê-las no papel tal como aparecem porque toda nova criatura traz em si os germes de seu desenvolvimento potencial e torna-se um ser humano através do processo de evolução natural.”³*

Em 1919, Mendelsohn construiu o laboratório astro-físico, a *Einsteinturm*, Torre de Einstein (Figura 21 e 22), transferindo para a realidade suas *visões súbitas* e aplicando no campo arquitetônico o repertório expressionista. O arquiteto concebeu a torre como se ela fosse composta por um material plástico macio, modelado por uma mão gigantesca. Trata-se de uma grande escultura onde as linhas curvas dominam a forma e as janelas e todos os detalhes são escavados, acentuando o dinamismo.

“Arquitetura é a única expressão tangível do espaço possível do espírito humano. Arquitetura captura o espaço, fecha o espaço e é o próprio espaço. Fora do infinito espaço universal tridimensional – que está além da concepção humana – arquitetura nos trás, através da delimitação espacial, o conceito de espaço e massa.”⁴

Na verdade, o material utilizado na construção da torre foi o tijolo cortado e recoberto com massa, para se assemelhar ao concreto - que nesse momento era visto como um material libertador, por permitir que fosse modelado e, assim, liberar o edifício do seu enquadramento. Quanto à planta, o *Einsteinturm* apresenta uma

² MENDELSON, Erich. *“Reflections on a New Architecture”*, 1914-17. 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. 76.

³ BENEVOLO, Leonardo. *“História da Arquitetura Moderna.”* São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág 440.

⁴ MENDELSON, Erich. Op.cit., Pág. 74.

hierarquia funcional, é simétrico e baseado em eixos principais e secundários, refletindo ainda uma base acadêmica de se projetar. Mendelsohn preferiu as curvas poderosas à linha reta, acreditando que a tensão em uma arquitetura era aumentada e enriquecida pela fusão do orgânico com uma forte armadura geométrica baseada em eixos.

Por volta de 1923, Mendelsohn afastou-se do expressionismo. Seu estilo tornou-se menos livre e mais disciplinado, com o uso de geometrias regulares como base dos projetos, sem perder, contudo, o apreço pela dinâmica espacial, aquilo que, segundo Argan, teria tido forte influência em Gropius. Na segunda metade dos anos 1920, suas lojas de departamento, cinemas e casas passaram a apresentar formas originárias da mecanização e do vocabulário do Estilo Internacional.⁵ Além dele, outros arquitetos de Berlim como Gropius, Mies van der Rohe e Hugo Haring também apresentaram uma outra atitude em relação ao planejamento nesse período.



Figura 25

Com o fim da guerra, Bruno Taut⁶ e Adolf Behne organizaram o *Arbeitsrat für Kunst*⁷ (Figura 25), Conselho de Trabalhadores da Arte, que acabou fundindo-se ao *Novembergruppe*, também formado na mesma ocasião. O *Arbeitsrat für Kunst* era liderado pelos seus organizadores, além de Gropius, e compreendia cerca de

⁵ COLLINS, Peter. “*Changing Ideals of Modern Architecture, 1750-1950*” London, 1965. Pág 123.

⁶ Bruno Taut nasceu em Konisberg na Alemanha em 1880. Estudou em Berlim, trabalhou no escritório de Theodor Fischer em Stuttgart, e abriu seu próprio escritório em 1910 em Berlim, onde praticou arquitetura até a 1ª guerra. Depois da guerra as teorias de Taut e seus projetos o marcaram como um líder na inovação arquitetônica. Em 1920, introduziu um suplemento expressionista como parte de uma revista de projetos em Berlim e, no ano seguinte, assumiu a posição de arquiteto da cidade de Berlim. No final dos anos 20, foi reconhecido como líder da arquitetura da Nova Objetividade. Deixou a Alemanha para morar na União Soviética em 1932 e morreu em Stambul em 1938.

⁷ *Arbeit* – trabalho; *rat* – conselho; *für* – para; *Kunst* – arte.

cinquenta artistas, arquitetos e mecenas que viviam em Berlim e nas proximidades, entre eles: Georg Kolbe, Gerhard Marcks, Lyonel Feininger, Emil Nolde, Hermann Finsterlin, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Bartning, Max Taut, Bernhard Hoetger, Adolf Meyer e Erich Mendelsohn. Quando encerrou suas atividades, em 1919, por questões políticas, os arquitetos foram obrigados a se agrupar em associações secretas como a *Die Gläserne Kette* (Cadeia de Vidro), uma espécie de maçonaria, com o objetivo de estabelecer um intercâmbio entre as vanguardas, onde os membros usavam pseudônimos e tinham compromisso de sigilo.

O *Arbeitsrat für Kunst* declarou seus objetivos em 1918, no *Ein Architekturprogramm* (Programa de Arquitetura) de Taut e em um manifesto de 1919, onde afirmou o seu princípio geral:

*“A arte e o povo devem formar uma entidade. A arte não será mais um luxo para poucos; será desfrutada e vivenciada pelas grandes multidões.”*⁸

No mesmo *Ein Architekturprogramm*, Taut clama por uma união das artes sob a liderança da arquitetura. *“Não haverá uma linha divisória entre as artes aplicadas, a pintura e a escultura; todas se tornarão uma: o edifício.”*⁹

Bruno Taut foi muito importante no papel de incentivador do debate de idéias. Um dos grandes registros das suas concepções está em uma série de cartas trocadas entre os vários membros da *Die Gläserne Kette*.¹⁰ Parte da correspondência entre Bruno e seu irmão Max Taut, Walter Gropius, Hans Scharoun, Hermann Finsterlin, os irmãos Luckhardt e outros membros foi publicada no *Frühlicht*, jornal editado por Taut entre 1920 e 1922, transformando-se em um dos principais documentos do pensamento expressionista em arquitetura. Essa publicação, no entanto, marcou o fim da fase visionária e expressionista de Taut.

Para os expressionistas da *Gläserne Kette*, o vidro simbolizava a raça humana purificada do futuro. Ao simbolismo do vidro era adicionado o misticismo germânico e uma interpretação do gótico. O *Glashaus* de Taut foi o primeiro edifício que mostrou tais idéias e ele não tinha outro propósito a não ser o de ser bonito. Era

⁸ FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 141.

⁹ KRUF, Hanno-Walter. *“A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present”*. New York: Princeton Architectural Press, 1994. Pág. 373.

¹⁰ Ibid. Pág. 373.

preciso se libertar do conceito de monumentalidade e a única forma de se livrar dessa característica era dissolver a massa do edifício pelo poder diáfano da luz, explorando a qualidade de transparência do vidro.

Inspirado no livro *Glasarchitektur*, de Paul Scheerbart, publicado em 1914, Taut concebeu uma série de projetos de torres de vidro, que permearam o pensamento arquitetônico de Berlim por volta de 1920. Apesar de Scheerbart ser mais conhecido como escritor excêntrico de novelas fantásticas, parecidas com ficção científica, foi surpreendente sua fé no vidro como material de construção e sua relação com Taut. Scheerbart fala da sua visão da arquitetura da seguinte forma:

“A nossa cultura é, até certo ponto, o produto da nossa arquitetura. Se nós queremos que nossa cultura se eleve a um nível mais alto, somos obrigados, querendo ou não, a mudar nossa arquitetura. (...) Nós alcançaremos esse objetivo apenas se introduzirmos a arquitetura de vidro, que permite a entrada da luz do sol, da lua e das estrelas, não apenas através de algumas janelas, mas através de toda parede, que poderá ser construída totalmente de vidro – de vidro colorido. O novo meio ambiente, por nós criado, nos trará a nova cultura.”¹¹

A torre de vidro seria o edifício público de feição central enfática que Taut sentia falta na urbanização feita naquele momento¹². A relação entre Taut e Scheerbart durou pouco mais de dois anos. Eles se conheceram antes de 1913 e Scheerbart morreu em 1915. O Pavilhão de Vidro, em Colônia, de Taut, construído em 1914, pode não ter sido inspirado no autor, mas foi dedicado a ele, da mesma forma que o livro *Glasarchitektur*, publicado no mesmo ano, foi dedicado ao

¹¹ SCHEERBART, Paul. *“Glass Architecture”*, 1914 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. 72.

¹² O livro chamado *Die Stadtkrone*, escrito em 1919, por Taut, tinha como tema principal o planejamento urbano. Trata-se do seu livro mais importante, um dos poucos documentos da fase expressionista. Foi uma polêmica contra o planejamento urbano feito na época, cuja ênfase estava na construção residencial mal planejada, no zoneamento e nos ideais de cidade-jardim. Taut considerava que esse planejamento não produzia uma cidade completa, pois não possuía um edifício de aparência exterior centralizadora e enfática¹², isto é, um edifício público simbólico, cuja forma fosse visível de todos os pontos da cidade e dominasse os edifícios adjacentes¹², configurando um elemento urbano fundamental para a reestruturação da sociedade, ao inspirar a fé comum a todas as construções religiosas, como uma catedral gótica. Taut visualizava uma cidade de planta mais ou menos radial, com uma densidade um pouco maior que a da cidade-jardim. Outro livro publicado no mesmo ano foi o *Alpine Architektur* (Arquitetura Alpina).

arquiteto.

Taut apontou pela primeira vez a possibilidade de se construir estruturas de metal e concreto em combinação com o vidro. Essa visão antecipou em grande parte o que aconteceria nos anos 1920, introduzindo novos conceitos como a relação entre os espaços internos e externos dos edifícios. A parede de vidro acrescentou uma leveza à arquitetura moderna, uma vez que este material é o menos associado à qualidade corpórea e física dos materiais construtivos. Taut também fez um estudo profundo dos problemas de condensação, perda de calor, entre outros que surgiram com as paredes inteiramente de vidro. Mesmo assim, suas afirmações ainda são superficiais se compararmos com a Bauhaus¹³, que foi mais longe do que ninguém na pesquisa da luz e da transparência, abordando e tratando desse assunto de uma maneira muito mais profunda e demonstrando um forte indício de uma influência direta de Scheerbart.

Além dos dois livros publicados em 1919, Taut produziu pequenos trabalhos de interesse documentário durante a década de 20. Em 1920, publicou o *Die Auflösung der Städte* (A Dissolução das Cidades), ainda sob a influência de Scheerbart, onde ele apresentava a tese de que a arquitetura dominaria o mundo e transformaria as montanhas em edifícios, existindo somente para embelezar, deixando de servir a qualquer utilização funcional.¹⁴

Em 1921, Taut tornou-se arquiteto da cidade Magdeburg e foi um dos grandes planejadores de habitação popular do seu tempo. A partir desse ano, envolveu-se cada vez mais nos projetos de edificações residenciais, interessando-se pelas casas holandesas dos anos 1920. O foco nos seus escritos transferiu-se do *visionarismo* utópico para o fazer concreto dessas edificações domésticas, preocupado com a economia e as questões práticas, além de um interesse particular nas máquinas. A concepção das habitações populares estava governada, segundo Taut, pelas possibilidades técnicas da indústria. Ele via o futuro da habitação em técnicas da pré-fabricação. Seu pensamento era muito próximo ao funcionalismo puro. Durante o período em que passou no Japão, de 1933 a 36, depois que se exilou da Alemanha, inverteu sua visão da arquitetura como arte e rejeitou a posição

¹³ Escola fundada por Gropius, em 1919, dando continuidade aos princípios da *Deutscher Werkbund*.

¹⁴ KRUF, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press, 1994. Pág. 373.

funcionalista. Nesse momento, ele proclamou que a arquitetura era a arte da proporção e que a tríade técnica, construção e função era apenas um dado da arquitetura. Em resumo, Taut primeiro mudou do expressionismo para o funcionalismo e depois do funcionalismo para a Nova Objetividade. Seu processo intelectual retrata o que aconteceu com muitos pensadores do início do século XX.

Na tentativa de concretizar o seu sonho de construir a *Stadtkrone* (edifício central e expressivo no tecido urbano), na cidade de Magdeburg, Taut projetou uma sala de exposições municipal que não foi construída, uma vez que a República de Weimar passava por seu pior período de crise econômica e apenas as necessidades sociais objetivas ganhavam atenção.

Apesar dessa dificuldade de Taut, Hans Poelzig construiu um teatro de 5.000 lugares em Berlim, em 1919, concretizando o sonho do primeiro de criar a *Stadtkrone*. Poelzig estabeleceu-se como arquiteto de Breslau antes da Primeira Guerra, em 1911, e construiu diversos edifícios de grande importância, como a Torre de Água para Posen (Figura 26), um edifício de escritórios e uma indústria química em Luban (Figuras 17 e 18). Depois da guerra, tornou-se presidente da Werkbund onde, em 1919, retomou a discussão sobre a tipificação, defendendo o princípio do *Kunstwollen*.¹⁵ O poder inventivo de Hans Poelzig no edifício de escritórios, de 1911, em Breslau e na fábrica de produtos químicos, do mesmo ano, em Luban o transformaram no líder do expressionismo alemão logo depois da Primeira Guerra, período em que este estilo chegou ao apogeu.¹⁶



Figura 26

Mies van der Rohe foi participante ativo nas discussões artísticas e sociais de Berlim. Em 1919, passou a dirigir o setor de arquitetura do *Novembergruppe*, movimento que se dedicava à revitalização das artes em toda Alemanha. Nesse período, entrou em contato com o *Arbeitsrat für Kunst* e a *Die Gläserne Kette*. Preparou uma série de projetos teóricos para as Exposições do *Novembergruppe*, entre os anos de 1919 e 1923, ainda

¹⁵ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 143.

¹⁶ PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Desenho Moderno – De William Morris a Walter Gropius.* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995. Pág. 211.

dentro da vanguarda expressionista alemã, uma vez que apresentavam um vocabulário formal de *“perímetros curvilíneos ou fragmentados das torres”*¹⁷.

Mies desejava afastar-se dos projetos utópicos de seus contemporâneos e partiu em direção à realização concreta das suas propostas, através de um empenho individual rigoroso de evitando longas discussões e dedicando-se ao trabalho concreto.

*“Devemos apresentar novos valores, devemos colocar-nos a questão da finalidade última a fim de obter novas medidas.”*¹⁸

O arquiteto não vinculava a arquitetura ao momento presente, aos modismos estilísticos, nem à eternidade, mas acreditava que, para ser autêntica, a arquitetura deveria conferir um sentido ao momento histórico, expressando sua época, as condições da economia, as conquistas da ciência e da técnica.

*“Foi somente após a guerra, por volta dos anos 20, que me dei conta da crescente importância do avanço técnico em nossa vida cotidiana; tratava-se do verdadeiro motor da época com suas contribuições inteiramente novas, tanto no campo dos materiais como no dos processos; era uma verdadeira subversão de nossas concepções tradicionais. E, no entanto, eu não punha em dúvida a possibilidade de um desenvolvimento da arquitetura decorrente desses novos recursos.”*¹⁹

Apesar do seu desejo de construir o que projetava, sua arquitetura era utópica nesse momento, mas sem dúvida foi um grande estímulo para realizações futuras, abrindo caminho para novas idéias. O arquiteto era fascinado pela estrutura do edifício em esqueleto, construída em aço ou em concreto armado e fechada por paredes de vidro, para evidenciar o ritmo dos andares sobrepostos e não esconder o sistema estrutural.

“Os arranha-céus manifestam sua enérgica estrutura durante a construção: só então seu gigantesco tronco de aço é expressivo. Quando as paredes são levantadas, o sistema estrutural, que está na base da composição, fica escondido

¹⁷ BENEVOLO, Leonardo. *“História da Arquitetura Moderna.”* São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág 438.

¹⁸ Ibid. Pág. 438.

¹⁹ MIES VAN DER ROHE, L. *“A Nova Arquitetura”* In: BLASER, Werner. *“Mies van der Rohe”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994. Pág. 5.

por trás de um caos de formas insignificantes e triviais.”²⁰

Sua fascinação pela estrutura obrigava-o a eliminar todo e qualquer ornamento em favor da expressão da construção. A pesquisa de Mies abrangia também o estudo dos materiais e suas propriedades inerentes, de forma a acentuar o sistema construtivo e utilizar cada material para aquilo que lhe fosse apropriado, como por exemplo, uma construção em balanço de concreto armado não poderia ser feita em tijolos.

Mies não se interessava em inventar formas arbitrárias ou formas ditas modernas que não estivessem de acordo com a sua concepção fundamental de que a arquitetura é construção e que o arquiteto deve apenas buscar os efeitos decorrentes da estrutura.

“Entrevia ser possível harmonizar as energias antigas com as novas forças. Acreditava nas virtudes da civilização moderna e fazia questão de contribuir, com minhas realizações, para o aprimoramento das tendências emergentes. Minha convicção encontrou estímulo nas inovações científicas e técnicas, que me forneceram diretrizes para minhas pesquisas arquitetônicas. Jamais recuei; pois, hoje como no passado, acredito que a arquitetura nada tem a ver com a invenção de formas inéditas nem com preferências individuais: pois, para mim, a arquitetura é uma arte objetiva, regida pelo espírito da época da qual se originou.”²¹

Mies van der Rohe, assim como Gropius, também estava próximo dos irmãos Taut nessa mesma época e, apesar da influência de Scheerbart sobre Mies não estar registrada em nenhum documento, ela pode ser especulada. Seu primeiro projeto de arranha-céu de vidro (Figura 27), feito em 1919, é provavelmente uma resposta ao livro de Paul Scheerbart de 1914, principalmente em relação à pesquisa das qualidades óticas tanto refletoras quanto refratoras de luz, servindo perfeitamente para o papel de *Stadtkrone*, isto é, de edifício público simbólico, defendido por Taut em seu planejamento urbano. Apesar dessa influência, Mies não possuía o romantismo de Scheerbart. Em 1921, o mesmo tema desta edificação foi usado para o concurso *Friedrichstrasse* (Figura 28), onde Mies usou o vidro como uma superfície refletora de luz, permanentemente sujeita a mudanças. Outras

²⁰ BENEVOLO, Leonardo. Op. cit., Pág 436.

²¹ MIES VAN DER ROHE, L. “A Nova Arquitetura” In: BLASER, Werner. “Mies van der Rohe” São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994. Pág. 5.

participações no mesmo concurso de *Friedrichstrasse* tinham nítida inspiração *scheerbartiana*.



Figura 27



Figura 28

Uma segunda fase da carreira de Mies começa em 1923, quando ele participou do primeiro número da Revista *G*, abreviação de *Gestaltung*, apresentando-se menos ligado aos princípios expressionistas e mais voltado para a objetividade construtiva.

Em 1925, a *Deutscher Werkbund* convidou o arquiteto para planejar a primeira grande exposição desde a de Colônia, em 1914. Mies foi encarregado de projetar o plano da *Deutsche Werkbund Weissenhofsiedlung*, em Stuttgart, além de um grupo de edifícios residenciais sobre a pequena colina de Weissenhof (Figuras 29 e 30), onde diversos arquitetos ligados à *Werkbund* e alguns estrangeiros faziam suas construções (Figuras 31 e 32). Essa exposição seria aberta ao público no verão de 1927.



Figura 29

Segundo Frampton²², a *Weissenhofsiedlung* tornou-se a primeira manifestação internacional do modo de construção branco, prismático e de cobertura horizontal, que, depois de 1932, passou a ser identificado como Estilo Internacional.

Mies defendia que o fator economia tornava imperativo a racionalização e a padronização para as habitações. Além disso, a maior complexidade dos desejos em relação à construção exigia também maior flexibilidade. Dando ênfase ao estudo da construção do esqueleto, o arquiteto buscou as raízes do projeto arquitetônico, em um esforço de simplificação e eliminação do que ele avaliava como complementos sem significado. Cozinhas e banheiros, em virtude de todas as suas instalações mecânicas e hidráulicas, eram tratados como um núcleo fixo e todo espaço restante das habitações poderia ser dividido por meio de paredes móveis.



Figura 30



Figura 31



Figura 32

²² FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 196.

“Nos edifícios de apartamentos de hoje em dia, considerações econômicas demandam uma racionalização e padronização da construção. Mas, por outro lado, a crescente variedade das necessidades de nossas moradias demanda uma maior liberdade nos métodos de utilização. No futuro será necessário satisfazer a ambas essas tendências. Para isso, a construção do esqueleto estrutural é o sistema mais apropriado. Ela permite sua fabricação racional, enquanto deixa livre a organização do espaço interior. Se limitarmos o projeto da cozinha e do banheiro como cômodos permanentes, por razões de suas instalações, e o espaço restante puder ser dividido em paredes móveis, acredito que dessa forma seremos capazes de satisfazer todas as necessidades domésticas.”²³

No seu edifício de apartamentos, em *Weissenhof*, ele projetou uma estrutura de esqueleto, não facilmente perceptível do exterior, tratou as cozinhas e os banheiros como núcleos fixos e dispôs cada um dos 24 apartamentos de maneira diferente na planta. Essa foi a demonstração mais notável e convincente do conceito de planta flexível. Le Corbusier pronunciou-se teoricamente sobre o assunto, enquanto Mies aplicou-os na prática. Le Corbusier, Oud, Stam e o belga Victor Bourgeois também contribuíram com edifícios para o plano de *Weissenhofsiedlung*.

Outras três construções de importância de Mies, nesse período, foram: o Pavilhão do Estado Alemão, da Exposição Mundial de Barcelona, de 1929 (Figuras 16 e 33), a Casa Tugendhat em Brno, na República Tcheca (Figura 34), em 1930, e a casa-modelo, construída para a Exposição da Construção em Berlim, em 1931. No Pavilhão de Barcelona, Mies apresentou sua Cadeira de Barcelona (Figura 35), que acabou se tornando uma peça de mobília representativa do seu estilo.



Figura 33

²³ MIES VAN DER ROHE, Ludwig. “Remarks on my block of flats”, 1927, 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.156.

“No pavilhão de Barcelona, de Mies Van der Rohe, a ordem dos elementos estruturais mantém-se rigidamente geométrica, mas o volume arquitetônico se decompõe. O espaço contínuo é cortado por planos verticais que nunca formam figuras fechadas, geometricamente estáticas, mas criam uma ininterrupta fluência na sucessão dos ângulos visuais. Estamos diante de um desenvolvimento ainda mais liberal do tema moderno, a planta livre.”²⁴



Figura 34

Segundo Zevi²⁵, Mies foi o expoente máximo da sintaxe do *De Stijl* no Pavilhão de Barcelona. *“Painéis de travertino e mármore, lâminas de vidro, superfícies de água, planos horizontais e verticais que quebram a imobilidade dos espaços fechados, rompem os volumes e orientam o olhar para vistas exteriores.”*

O idealismo de Mies o afastou da abordagem objetiva de produção em massa da *Neue Sachlichkeit*. Assim, quando sucedeu Hannes Meyer na Bauhaus, em 1930, fez questão de demonstrar sua preocupação com o modo que ele acreditava que os arquitetos deveriam se posicionar diante da mecanização e da padronização, isto é, com a criação de valores dos bens produzidos do ponto de vista do espírito e não do material.

Em 1922, foi assinado o Tratado de Rapallo, entre a União Soviética e a Alemanha, restabelecendo as relações diplomáticas entre os dois países. Com essa retomada das relações russo-alemãs, Lissitzky foi para Berlim, na qualidade de embaixador cultural, e sua primeira tarefa foi organizar uma exposição da arte

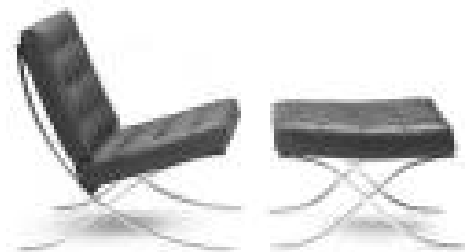


Figura 35

²⁴ ZEVI, Bruno. *“Saber Ver Arquitetura”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1994. Pág. 124.

²⁵ Id., *“A Linguagem Moderna da Arquitetura”* Lisboa, Publicações Dom Quixote, Coleção Arte e Sociedade, 1984. Pág. 46.

vanguardista russa.²⁶

O elementarismo russo chegou à Alemanha de duas formas: através de Lissitsky, quando ele veio de Moscou em 1921 e através das pinturas de Moholy-Nagy. O exemplo mais importante de uma estrutura elementarista foi concebido e construído na Holanda antes da palavra existir: foi a cadeira com braços, de Gerrit Rietveld, desenhada em 1917, mas apresentada apenas em 1919, na revista *De Stijl* (Figura 36).

O pintor holandês Theo van Doesburg publicava suas idéias em um periódico organizado por ele, chamado *De Stijl*, nome que foi dado ao movimento formado em 1917, por Doesburg, o também pintor Piet Mondrian e o arquiteto Gerrit Rietveld. As idéias filosóficas de Doesburg baseavam-se em Schoemmakers, além da Holanda ter sido fortemente influenciada pelas idéias de Frank Lloyd Wright, que chegaram na Europa a partir de 1910, em publicações dos seus trabalhos e através de Berlage. *De Stijl* teve seu início em 1917 e seu fim com a morte de Doesburg, em 1931.



Figura 36

Apesar de ter uma política remanescente do *Arts and Crafts*, em outros aspectos o *De Stijl* era completamente oposto, especialmente no que diz respeito à mecanização e ao fenômeno da metrópole. O movimento estabeleceu leis uniformes para a arquitetura e para as artes. Participantes do *De Stijl* almejavam uma arte de precisão científica, livre da subjetividade, da emoção e da natureza. Era o espiritual, o totalmente abstrato que expressava tudo o que era humano. Aquilo que se referia à emoção não estava relacionado ao intelectual e deveria ser considerado como inferior dentro da cultura humana. Qualquer emoção, boa ou ruim, representava uma quebra na harmonia entre o sujeito (o homem) e o objeto (o universo). O trabalho deveria criar uma situação de equilíbrio entre o homem e o universo. A arquitetura ocupava uma posição de destaque no movimento e era tratada como um problema de forma artística, deixando o funcionalismo, a construção e os materiais como questões inferiores.

²⁶ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 158.

Em termos arquitetônicos, a teoria *De Stijl* desfez a caixa clássica, decompondo-a em planos. “*Nada de volumes fechados.*” Os painéis passaram a compor os espaços de uma forma mais fluida, sem torná-los finitos. “*A qualidade estática do classicismo foi substituída por uma visão dinâmica.*” Já não era mais possível analisar um objeto de um ponto de vista privilegiado, mas dinamicamente, a partir de infinitos pontos de vista.²⁷



Figura 37

A arquitetura era composta de uma multiplicidade de superfícies, onde se valorizava principalmente a qualidade da superfície. A arquitetura desejava entrar na essência de outras artes. Doesburg incorporou os conceitos de funcionalidade e economia ao seu conceito de arquitetura, mas sua insistência nos ângulos retos e nas linhas retas deixou pouco espaço para ele se mover. Ele também procurou introduzir o fator tempo em sua arquitetura, adicionando um certo dinamismo. A obra mais emblemática das idéias neoplásticas foi a Casa Schröder, em Utrecht, de 1924, projetada pelo arquiteto Gerrit Rietveld (Figura 37).

Apesar da importância do *De Stijl* na arquitetura, um grande número de arquitetos preocupados principalmente com as questões sociais acabou se afastando do movimento. A composição do grupo em 1921 ficou completamente alterada, uma vez que alguns dos seus elementos haviam se desligado, como Van der Leek, Vantongerloo, Robert van't Hoff e J. J. P. Oud, além de Mondrian, que havia se estabelecido em Paris, como artista independente. Oud estava preocupado com as questões da habitação popular e foi apontado como arquiteto da cidade de Roterdã, em 1918, retirando seu apoio a esse movimento. É importante lembrar que em contraste com a estética do movimento *De Stijl* havia, na Holanda, nos anos 1920, um programa de habitação popular de grande escala, considerado um dos mais progressivos de toda Europa.

²⁷ ZEVI, Bruno. “*A Linguagem Moderna da Arquitetura*” Lisboa, Publicações Dom Quixote, Coleção Arte e Sociedade, 1984. Pág. 43.

O *De Stijl* foi inicialmente formado por homens holandeses, mas sua importância e alcance foram internacionais. Assim, em 1922, Van Doesburg passou a representar sozinho o movimento, que recebeu novos membros de diferentes nacionalidades. Doesburg também procurou absorver as tendências que estivessem acontecendo em outros países e fossem afins ou relacionadas ao *De Stijl*. A convite do cineasta alemão Hans Richter, Doesburg foi à Alemanha. Sua passagem pela Bauhaus em Weimar foi curta, mas causou um grande tumulto tanto entre os alunos quanto entre os professores da escola.

Em uma conferência feita em Berlim, em fins de 1921, e na Bauhaus de Weimar, sob o título de *Der Wille Zum Stil*, Van Doesburg introduziu dois novos temas de importância, além de alguns sentimentos já expostos anteriormente. O primeiro foi a estética da máquina e o outro foi o Elementarismo.

“A nova filosofia espiritual da arte não apenas viu de uma vez suas potencialidades ilimitadas para a expressão artística. Para um estilo que não está mais interessado com a produção individualizada de pinturas, ornamentos ou casas particulares, mas sim em fazer uma investida coletiva em regiões inteiras de cidades, blocos de arranha-céus e aeroportos, levando em consideração as circunstâncias econômicas — para tal estilo não se deve usar o trabalho artesanal. A máquina é muito importante aqui: o trabalho artesanal é apropriado a uma visão individualista da vida, que foi superada pelo progresso. O trabalho artesanal, na era da filosofia materialista, depreciou o homem em favor da máquina; a máquina, usada de maneira adequada em serviço da construção cultural, é a única maneira de realizar a conversão: liberação social. Isso de nenhuma maneira quer dizer que a produção mecânica é o único requisito para a perfeição criativa. Um pré-requisito para o uso correto das máquinas não é apenas a quantidade, mas acima de tudo, a qualidade. Para satisfazer os fins artísticos, a utilização das máquinas deve ser controlada pela consciência artística.

As necessidades da nossa época, tanto ideais quanto práticas, requerem uma certeza construtiva. Só a máquina pode fornecer essa certeza construtiva. As novas potencialidades da máquina fizeram surgir uma teoria estética própria dos nossos tempos, que passei a chamar de “estética mecânica”. Aqueles que acreditam que o espírito apenas irá superar a natureza em alguma esfera que ultrapasse as barreiras da realidade talvez nunca irão admitir que o modo como vivemos hoje dá a condição

*necessária para um estilo de vida e de arte em que as verdades religiosas que transcendem o indivíduo podem se concretizar. O estilo que estamos buscando será, acima de tudo, um estilo de liberação e repouso vital. Esse estilo, retirado da incerteza romântica, da idiossincrasia decorativa e da espontaneidade animal, será um estilo de heróica monumentalidade (Ex. o silo de grãos americano). Gostaria de chamar esse estilo, contrastando com todos os outros estilos do passado, de estilo do homem perfeito, isto é, o estilo onde as grandes oposições se reconciliam.*²⁸

Outro encontro de grande importância foi entre Van Doesburg e o russo Lissitzky²⁹. Enquanto o elementarismo holandês havia se desenvolvido em bases neoplásticas, Lissitzky desenvolveu seu Elementarismo junto com Kasimir Malevitch, na escola suprematista de Vitebsk. Lissitzky tornou-se membro do *De Stijl* em 1922, transformando a obra de Doesburg, que passou a incluir as questões sociais e tecnológicas na determinação da forma, a despeito do ideal rígido de harmonia universal do movimento.

A maior força na arquitetura alemã nos anos 1920 foi, sem dúvida, a *Bauhaus*, escola fundada por Gropius, em 1919, dando continuidade aos princípios da *Deutscher Werkbund*, também inspirada no movimento inglês *Arts and Crafts*. Foi a sucessora da *Sächsische Kunstgewerbeschule*, escola dirigida pelo belga Henry van de Velde no período entre 1902 a 1915, também em Weimar, que combinava o ensino teórico à experiência prática.

Gropius apresentou diversas tendências ao longo da sua vida profissional. Sua formação em Munique, assim como a de outros designers como Poelzig, Berg e Mendelsohn, aproximou-o das questões dos expressionistas, mas ele possuía um estilo mais clássico e apoiava a união entre beleza e utilidade. Suas primeiras casas na Prússia, em 1906, foram projetadas dentro de um invólucro neoclássico, podendo

²⁸ VAN DOESBURG, Theo. “*The Will to Style*”, 1922. 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. 93.

²⁹ Lissitzky foi um dos grandes pensadores do movimento moderno. Não trouxe muita coisa original como contribuição, mas seu impacto foi grande, chamando a atenção dos arquitetos da Europa Ocidental para os desenvolvimentos russos. Nascido em 1890, suas idéias tiveram origem no cubismo e no futurismo e ele era uma espécie de embaixador itinerante da nova cultura soviética. Sendo uma personalidade extremamente persuasiva, ele influenciou muito mais a Europa Ocidental do que foi influenciado. Não houve qualquer influência perceptível do *De Stijl* em Lissitzky, mas houve uma enorme influência dele sobre Doesburg, tanto que, em 1922, dois números quase inteiros da revista neoplástica foram dedicados às suas idéias e às reproduções do seu trabalho gráfico. Sua abordagem racionalista foi chamada por ele mesmo de construtivismo e esse nome tornou-se mais ou menos oficial quando se trata de arquitetura soviética na década de XX.

ser comparada com a obra de Poelzig, assim como o armazém da fábrica Fagus, cujas paredes são sólidas, parece estar em continuidade a essa tendência neoclássica, mas a importância dada pelo arquiteto ao programa funcional impediu que qualquer influência do classicismo de Behrens aparecesse na concepção da planta.³⁰

Quando Gropius foi para Berlim, em 1918, depois de passar pela frente italiana e testemunhar as indignidades da Primeira Guerra Mundial, pensou que o mundo havia chegado ao fim. A consciência de sua responsabilidade social como arquiteto foi uma consequência dessa experiência. Era preciso buscar uma solução radical para os problemas. Gropius não era o único a pensar dessa forma. A progressão de uma carreira intelectual, as idéias desenvolvidas no Império, o direcionamento político ditado pela guerra e o encontro da livre expressão artística nesse período de transformações políticas foram características de inúmeros representantes do espírito de Weimar.

*“Se antes da guerra de 14 eu já encontrara meu próprio ponto de vista dentro da arquitetura, tornei-me inteiramente cômico, com base em reflexões pessoais, de minha responsabilidade como arquiteto, em consequência da Primeira Guerra Mundial, em cujo transcurso minhas idéias teóricas tomaram forma pela primeira vez.”*³¹

A experiência de Gropius durante a Primeira Guerra fez com que ele flertasse com o socialismo e se tornasse membro da *Arbeitsrat für Kunst* e, posteriormente, um contribuinte da associação *Die Gläserne Kette*, Cadeia de Vidro. A Bauhaus nasceu neste cenário do pós-guerra e as idéias sobreviventes da Werkbund conduziram este nascimento. Desde o início, a intenção era a união entre a arte e a indústria e, a partir daí, encontrar um caminho para uma arquitetura contemporânea.

Walter Gropius foi um admirador das idéias de Morris, mas sem o radicalismo de suas concepções medievalistas. O seu programa para a Bauhaus preconizava um relacionamento maior entre arte e indústria, através do artesanato. Assim, o artesanato estabeleceu-se como a base para o design contemporâneo. Apesar de a

³⁰ As fotos mais comumente apresentadas da fábrica Fagus mostram a fachada envidraçada e não o armazém neoclássico ao qual estou me referindo, uma vez que ele representa o lado mais clássico do projeto de Gropius.

³¹ Gropius, Walter. *“Bauhaus: Nova arquitetura”* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 47, 6ª edição, 2001. Pág. 30.

Werkbund ter soprado uma nova vida na arquitetura e nas artes aplicadas, em colaboração com a indústria, Gropius simpatizava com a idéia das associações maçônicas medievais³², mesmo antes da fundação da Werkbund, assim como Berlage, na Holanda. Esse era o coração do debate arquitetônico na Inglaterra no movimento *Arts and Crafts*, desde Ruskin e Morris, junto com uma visão compreensiva das artes no seu contexto social. O conceito de guildas medievais uniu-se a idéias socialistas e expressionistas e encontrou seu caminho tanto no nome da Bauhaus quanto no seu manifesto, publicado em 1919, onde Gropius afirmou:

*“Vamos formar uma guilda de artesãos, mas sem a distinção de classe que pretende levantar uma soberba parede entre artesãos e artistas.”*³³

Gropius defendia a idéia de que os edifícios públicos não resultassem mais de decisões arbitrárias que viessem da classe dominante. Construir não era, para ele, criar arte, mas sim vida, dar forma à vida. Os museus deveriam ser transformados em lugar para educação para o povo, com exposições variadas e que o patrimônio artístico fosse para o bem da coletividade. Esses objetivos só seriam alcançados se houvesse uma colaboração entre os artistas e as massas.



Figura 38



Figura 39

A Bauhaus existiu por 14 anos, no período entre 1919 e 1933, fazendo parte de uma reforma artística que estava tomando lugar na Alemanha. A primeira fase da

³² KRUFT, Hanno-Walter. *“A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present”*. New York: Princeton Architectural Press, 1994. Pág 384.

³³ Ibid., Pág 384.

escola ainda dava maior ênfase ao trabalho artesanal produzido por indivíduos para indivíduos e, só em um segundo momento, o design para a indústria ganhou força no programa metodológico.

“O seu processo formativo reproduz o processo evolutivo da passagem do artesanato para a indústria: a escola artística é, portanto, uma sociedade in nuce porque o processo didático reproduz o processo da evolução social. O primeiro período da Bauhaus, o de Weimar, caracteriza-se pela elaboração do ensino, segundo os métodos e processos do artesanato, e pela ênfase simultaneamente expressionista e populista dos produtos.”³⁴

A primeira declaração da Bauhaus em Weimar (Figura 38 e 39), que pode ter sido delineada em Berlim, apresenta em sua capa uma xilogravura de Lyonel Feininger, mostrando uma concepção inteiramente scheerbartiana de uma catedral gótica, encimada por luzes. Dentro da catedral aparece Gropius escrevendo sobre um edifício enquanto símbolo de cristal. Gropius produziu essa declaração na época em que estava recrutando o primeiro grupo de funcionários para trabalhar na Bauhaus, no círculo do *Der Sturm*, o mesmo que havia publicado o livro *Glasarchitektur*, de Scheerbart.

Além do concurso da *Friedrichstrasse*, realizado em 1921, os arquitetos de Berlim envolveram-se em outros concursos para arranha-céus e, durante esse processo, discutiram exaustivamente as idéias de Mies e de Scheerbart. Outros concursos aconteceram como o de *Koenigsberg* e o do *Tribune de Chicago*, produzindo trabalhos de ordens muito diferentes. Há uma linha divisória entre as duas épocas, definida pelo intervalo de tempo entre os concursos para os arranha-céus da *Friedrichstrasse* e do *Tribune de Chicago*, concursos esses que levaram a um debate acirrado entre as tendências dos arquitetos progressistas, especialmente da Europa do Norte, produzindo as melhores obras desta fase, pelo menos



Figura 40

³⁴ ARGAN, Giulio Carlo. “Walter Gropius e a Bauhaus” Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 29.

no papel.

A participação alemã mais interessante quanto à estética, no concurso do *Tribune de Chicago*, foi a de Gropius e Adolf Meyer (Figura 40). Ela marca a segunda fase da arquitetura de Berlim, além disso mostra Gropius retornando a sua linha de antes de 1914. Esse projeto deu ênfase à função e à estrutura e utiliza um vocabulário formal, derivado parcialmente de uma apreciação da estrutura da engenharia e parcialmente da estética elementarista dos abstracionistas holandeses e russos. Este foi praticamente o último dos projetos de arranha-céus e o sonho de se construir um *Stadtkrone* deixa de ocupar o primeiro plano do pensamento arquitetônico de Berlim, que passa a ter projetos predominantemente horizontais.

Nesse mesmo momento, a liderança da escola de Berlim passou de Taut para o Grupo G, mas isso não levou à cisão entre os expressionistas e os elementaristas. Em 1925, eles confirmaram seu trabalho em conjunto ao formarem o *Ring*, cujos membros incluíram, em tempos diversos, Gropius, Mies van der Rohe, Bruno e Max Taut, Erich Mendelsohn, os irmãos Luckhardt, Hans Scharoun, Hugo Haering, Hans Poelzig, entre outros, sem fazer diferença entre as suas preferências estilísticas³⁵.

Quando Gropius passou a dedicar todo o seu tempo a Bauhaus e Mendelsohn envolveu-se no projeto de uma série de lojas em Nuremberg e Stuttgart para uma firma comercial judia, a Schocken, os ex-expressionistas perderam a força e a liderança do *Ring* passou quase automaticamente para Mies van der Rohe.

As discussões realizadas no congresso de artistas progressistas, em Düsseldorf, em 1921, tiveram conseqüências para a arte muito maiores do que outros congressos realizados no mesmo ano de 1921, em Paris e Weimar. A causa disso deve-se ao fato desse congresso ter tido um caráter internacional, reunindo além do *De Stijl*, o *Grupo G*, os futuristas da Itália, *L'Effort Moderne* de Paris, o *Grupo MA*, de exilados húngaros, os associados da *Sept Arts*, de Victor Bourgeois, em Bruxelas, e vários dadaístas, além de outros independentes³⁶. Dessa forma, o Congresso abrangeu abstracionistas progressistas da França, Bélgica, Holanda, Suíça, Alemanha e Rússia, estabelecendo comunicação com a Áustria, Hungria e Europa Oriental.

³⁵ BANHAM, Reyner, *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág 424.

³⁶ Ibid., Pág 306.

Assim, o movimento arquitetônico abstracionista tornou-se consciente de si mesmo e tornou seus membros e grupos conscientes uns dos outros. A partir de 1922 era difícil definir quem influenciava e quem era influenciado. As novas idéias poderiam surgir tanto numa revista como em outra, as idéias tornaram-se propriedade comum.

A partir de 1924, os governos locais progressistas, de diferentes partes da Alemanha, passaram a encomendar e construir projetos de habitações em grande escala e custo baixo. Os arquitetos modernos do *Ring* ocuparam-se de diversos projetos nos subúrbios de Berlim, mesmo depois de 1930. Nessa época, a Alemanha não gozava de uma condição financeira confortável, portanto, esses projetos de habitações tinham que ser construídos com orçamentos muito baixos e era obrigatório que o arquiteto fosse racional e extraísse o máximo possível dos materiais, das máquinas e cada metro quadrado do espaço construído e do terreno

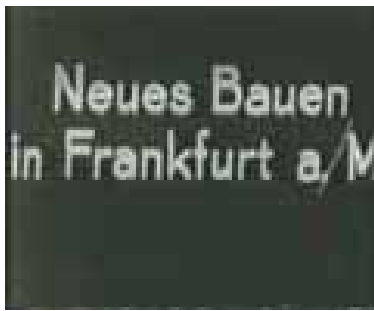


Figura 41



Figura 42

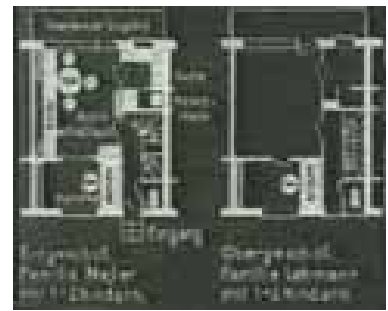


Figura 33

ocupado³⁷.

Ernst May foi nomeado como arquiteto da cidade de Frankfurt em 1925, com a tarefa de construir assentamentos para operários, o que aconteceu em uma escala até então desconhecida. Os milhares de unidades residenciais, construídas sob sua direção, equivalem a quase 90% das moradias construídas nesse período³⁸. Ele e sua equipe no Departamento de Construções Municipais de Frankfurt pesquisaram profundamente a economia e o desempenho máximo dos materiais, desenvolvendo

³⁷ O aparecimento da Nova Objetividade, na Alemanha, é inseparável do amplo programa habitacional da República de Weimar, iniciado em 1923. Otto Haesler foi o pioneiro das casas em fileiras, construídas em Celle, perto de Hanover. Haesler criou um padrão segundo o qual a distância entre as fileiras de casas não deveria ser inferior ao dobro da altura da edificação. Essa fórmula normativa da Nova Objetividade foi repetida inúmeras vezes nos conjuntos habitacionais construídos na Alemanha, entre 1925 e 1933. Em todos esses conjuntos habitacionais foram projetados serviços comunitários como lavanderias, salas de reunião, bibliotecas, quadras de esporte, salão de beleza, parque infantil, etc.

técnicas especiais de construção de mobiliário e equipamentos especiais, mantendo baixos os custos e acelerando a construção (Figuras 41, 42 e 43). A qualidade arquitetônica desses edifícios era alta. Outros arquitetos de Berlim não dispunham de uma organização de pesquisa igual à de Ernst May, nem desenvolveram um trabalho de tamanho porte, mas a qualidade arquitetônica de suas obras não ficou muito aquém deste, uma vez que as idéias eram amplamente discutidas.

Essas edificações de baixo custo constituíram o maior volume da arquitetura moderna construída em torno de Berlim, dando origem à lenda de que a arquitetura moderna é, por natureza, um estilo barato de construção, o que não é verdade, citando Mies van der Rohe, com sua conhecida preferência por acabamentos de luxo. O próprio Mies falou em nome da qualidade e não da quantidade, em arquitetura.

“Pressuposições culturais, comerciais e tecnológicas mudaram radicalmente; a tecnologia e o comércio são confrontados por problemas completamente novos. É extremamente importante reconhecê-los completamente e encontrar uma solução significativa, não simplesmente para o comércio e a tecnologia, mas para nossa existência cultural e social como um todo”.

“Se a economia alemã — e, além dela, a economia europeia — deseja manter-se firme, então ela deve reconhecer sua função específica e concretizá-la. O caminho leva da quantidade para a qualidade, da extensividade para a intensidade. Este é o caminho para o comércio e a tecnologia se unirem às forças significativas da vida espiritual e cultural. Nós nos encontramos no meio de grandes mudanças, mudanças que irão mudar o mundo.”³⁹

Em 1927, foi construída, perto de Stuttgart, a *Deutscher Werkbund Weissenhofsiedlung* (Figuras 29, 30, 31 e 32), que contou com dezessete arquitetos de nacionalidades e ideologias diversas, mas que adotaram a mesma atitude objetiva das experiências anteriores. Foi uma mistura de arquitetos não alemães e onze arquitetos do *Ring*, na maioria berlinenses, por domicílio profissional ou por nascimento como Mies, Gropius, Hilberseimer, os irmãos Taut, Scharoun, Doecker,

³⁸ FRAMPTON, Kenneth. *“Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 166.

³⁹ MIES VAN DER ROHE, Ludwig. *“On the subject of exhibitions”*, 1928. 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.165.

Behrens, etc. Apesar de os edifícios planejados por não alemães estarem misturados aos edifícios dos membros do *Ring*, havia uma harmonia de estilo.

*“Assim o desenvolvimento parece quase um organismo vivo; tudo é naturalmente inter-relacionado. De fato, isto nos parece o aspecto mais importante e benéfico deste terreno em Stuttgart: que os representantes da atual revolução da arquitetura não estão presos a princípios dogmáticos, eles não se apegam de maneira negligente a slogans, mas modestamente subordinam suas idéias às demandas das necessidades e da vida humana. E vão além disso, não em termos formais, mas no desejo de apontar o caminho para uma nova forma de se viver, para chegar a um acordo com as forças contemporâneas tão freqüentemente consideradas, mesmo agora, como os inimigos de toda cultura humana: a tecnologia, a indústria e a racionalização.”*⁴⁰

Internacional é uma das palavras-chave da arquitetura do século XX. Uma arquitetura internacional surgiu, a partir dos anos 1920, como reação ética e moral contra a tragédia causada pela exacerbação do nacionalismo na Europa, daí ter buscado ser a mesma em todos os lugares, independentemente do clima, da cultura, do local, da política e das condições econômicas.

Segundo Frampton⁴¹, a aparente homogeneidade do Estilo Internacional era enganadora, uma vez que sua forma planar, modulada de modo a responder a diferentes condições climáticas e culturais, logrou uma diversidade ímpar de configurações. Verifica-se, no plano metodológico, uma sintonia de abordagem em relação às técnicas aplicadas, aos materiais modernos, à padronização de módulos construtivos e à produção industrial das partes da edificação. Edifícios de diferentes funções, tamanhos, materiais, significado e poder expressivo possuíam características em comum como teto plano, estrutura independente, planos horizontais em balanço, superfícies envidraçadas, grades metálicas e utilização de volumes prismáticos, simples ou combinados, principalmente retangulares. O mais universal talvez tenha sido a flexibilização da planta livre, conduzindo à escolha da

⁴⁰ LOTZ, W. “*Weissenhof Exhibition*”, 1927. 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.155.

⁴¹ FRAMPTON, Kenneth. “*História Crítica da Arquitetura Moderna*” São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 303.

estrutura em esqueleto (metálico ou de concreto armado), e não em qualquer outro material que limitasse a continuidade espacial, como a alvenaria.

O uso do termo funcionalismo para classificar a arquitetura dos anos 1920 começou a ser feito na metade da década de 1930. No entanto, as idéias do funcionalismo não estavam presentes na mente dos arquitetos importantes desse período. O termo funcionalismo foi usado pela primeira vez como rótulo do *Estilo Internacional*, no livro *Gli Elementi Dell'Architettura Funzionale*, de Alberto Sartoris, publicado em Milão, em 1932. Críticos dos anos 30 como: o suíço Sigfried Giedion, o italiano Sartoris e o americano Lewis Mumford passaram a usar o termo *funcional* no lugar da palavra *racional* fazendo ressurgir a frase “*a forma segue a função*”, de Louis Sullivan, que tanto Le Corbusier como Gropius tinham rejeitado. O funcionalismo diz respeito apenas ao programa, enquanto a arquitetura que foi produzida nos anos 20, além de ser funcionalista estava fortemente carregada com significados simbólicos, que não foram considerados por esses críticos dos anos 30. Provavelmente, esses pensadores não tinham participado do intercâmbio de idéias, dos movimentos, dos congressos, das polêmicas, dos quais os homens que vinham da Holanda, da Alemanha e da França tinham participado e, assim, desenvolvido o novo estilo, não levando em consideração as questões estéticas que estavam em jogo, na arquitetura produzida nos anos 1920. Nos anos 1930, o *Estilo Internacional* não era mais aceito na Alemanha por questões políticas. Em outros países, passou a ser visto apenas a partir de bases lógicas e econômicas e não mais a partir de uma base estética ou simbólica. É importante lembrar que os Estados Unidos tinham sido atingidos pela depressão no final da década de 1920 e os edifícios de custos baixos foram “revestidos” com *Estilo Internacional*, fazendo parecer que este era o estilo mais próprio para uma arquitetura onde a economia de custos era essencial. Na verdade, o que Gropius e a Bauhaus desejavam era a criação e a invenção de formas que simbolizassem o mundo e a justificação histórica do movimento moderno deveria ser encontrada, levando-se em conta, principalmente, as formas simbólicas e não apenas as questões econômicas.