

referência

Arquitetura internacional e *Kultur* na Alemanha em torno de 1925

José Tavares Correia de Lira

Arquiteto, professor doutor da FAU-USP, Rua do Lago, 876, CEP 05508-900, São Paulo, SP, (11) 3081-4554, zelira33@hotmail.com

O célebre texto de Walter Gropius, que se publica integralmente em português neste 1º número da *Risco*, é um típico panfleto de combate do Movimento Moderno entre tantos outros que na década de 1920 asseguraram a difusão mundial das idéias dos arquitetos e artistas radicais da Alemanha (de Taut, Hilberseimer, Wagner, May ou Behne), da Rússia, da França e da Holanda. Originalmente escrito em 1924 pelo engenheiro-arquiteto alemão, trata-se do prefácio ao primeiro livro editado pela Bauhaus no início de 1925, no interior da coleção dirigida por ele e Laszlo Moholy-Nagy.¹

Sua redação coincide com a transferência da instituição de Weimar para Dessau e corresponde, portanto, à mobilização das resistências e entusiasmos que rondavam a escola naqueles anos iniciais de recrudescimento político do nacionalismo pan-germânico em face de postura neobjetiva na arte. De um lado, pois, o texto é contemporâneo do movimento de artistas, arquitetos, personalidades e sindicatos empenhados na defesa da instituição e de seus dirigentes ameaçados pela ação contrarrevolucionária na Turíngia nos últimos meses de 1923 e pela ascensão da extrema direita local a partir de 1924.² De outro, é um ensaio de afirmação de uma nova expressão de internacionalismo que precocemente reconhecia um *telos* universal e irreversível de toda a arquitetura de seu tempo no movimento específico à frente do qual estava inserido.

Sabe-se que desde o início da década, *internacionalismo* era palavra-chave no vocabulário alemão da vanguarda. “Kunstler aeler Lander, vereinigt Euch!” (Artistas de todos os países, uní-vos!), clamavam os artistas progressistas na fundação de sua internacional construtivista em maio de 1922.³ Ao lado do Congresso Dada e Construtivista de Weimar naquele mesmo ano, as resoluções assinadas por

van Doesburg, Lissitzky e Hans Richter em Dusseldorf representariam uma polarização tecnológica no interior da vanguarda abstracionista européia e, no sopro bolchevique, incidiriam polemicamente contra os unionistas remanescentes do *Arbeitsrat fur Kunst*, do *Novembergruppe*, da Secessão de Dresden e da Jovem Renânia, bem como perante agremiações francesas como *l’Albatros* e *Les Compagnons*.⁴

Em arquitetura, também, a aglutinação parecia tensionar o isolamento nacional das instituições até então. Os próprios embates, manifestações e exposições no interior da Bauhaus, entre 1922 e 1923, ao mesmo tempo em que sinalizavam uma virada racionalista na pedagogia, consubstanciavam um projeto de síntese das vanguardas européias em torno do conceito de arte como organização coletiva para transformação, por meio da mecanização, da velha sociedade hierárquica em uma sociedade funcional.⁵ Orientação cultural e política que ao menos pelo crivo regionalista da direita turíngia – e dos nazistas da Saxônia, logo depois – parecia pouco condizente com o patrocínio estatal.⁶

Contudo, se a Bauhaus representou um espaço de convergência fraternal de alemães com suíços, holandeses, russos, húngaros, austríacos e norte-americanos, além de comunistas e judeus de várias nacionalidades, se é mesmo plausível a acusação de envolvimento de seus mestres com a política socialista ou revolucionária, ao que tudo indica o nexos universalista fundamental da escola deixava-se impregnar de certo *pathos* de neutralidade, ou melhor, da crença de que a única política de vanguarda válida na Alemanha daqueles anos partia da plataforma construtivista de um mundo de não-valores, amorais, elementares, uma espécie de “ideologia da produção” como diria Tafuri.⁷ A política do internacionalismo arquitetônico, por volta de 1925, ora assumindo seu papel de integração

1. A coleção, editada pela casa Albert Langen de Munique, é composta de 14 livros publicados entre 1925 e 1931, de autoria de diversos professores ou amigos da escola, como Klee, Kandinsky, Mondrian, van Doesburg, Moholy-Nagy, Oud ou Malévitch. Os primeiros oito volumes foram editados ainda em 1925. A capa original desse primeiro número foi concebida por Farkas Molnár. Cf. WINGLER, H. *La Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933*. Barcelona: GG, 1975. p. 436-437.

2. RICHARD, Lionel. *Encyclopédie du Bauhaus*. Paris: Editions Aimeri Somogy, 1985. p. 86ss.

3. GUBLER, Jacques. The grand manoeuvres of the international avant-garde. In: *Casabella*. 1996. p. 630-631.

4. TAFURI, Manfredo. USSR-Berlin, 1922: from populism to ‘Constructivist International’. In: OCKMAN, Joan (Ed.). *Architecture, criticism, ideology*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1985. p.121-181. Segundo Tafuri, “o congresso de 1922 [de Dusseldorf] era, portanto, uma óbvia provocação, imediatamente percebida e absorvida por Gropius”.

5. ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Turim: Einaudi, 1951. p. 19.

6. LANE, Barbara Miller. The controversy over the Bauhaus. In: *Architecture and politics in Germany, 1918-1945*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985. p. 69-86.

7. Segundo Renato de Fusco, “a posição de Gropius, não importa se predominantemente social-democrata ou apenas democrata, é comparável àquela que Bobbio designa como uma política da cultura, distinta, por um lado, da cultura politizada e, por

outro, da cultura apolítica. Ela 'significa uma política levada a efeito pelo homem de cultura enquanto tal e não necessariamente coincidente com a política que ele desenvolve como homem social e daí as vastas possibilidades de unificação que uma tal atitude pode proporcionar entre intelectuais pertencentes a partidos políticos diferentes'. Há quem considere que esta concepção define não apenas a atitude política de Gropius mas também sua própria abertura ideológica e didática". DE FUSCO, Renato. A crítica sociológica. In: *A Idéia de arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 201. A citação a Bobbio é retirada de: *Política e cultura*. Turim: Einaudi, 1955. p. 36.

8. Nada a estranhar, portanto, que em 1932, nos EUA, surgisse um "estilo internacional" em grande medida tributário das realizações bauhausianas, estritamente definido em termos estéticos, independentemente de seu conteúdo social e ideológico. Cf. HITCHCOCK Jr., Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *The international style: architecture since 1922*. New York: Norton & Co., 1932.

9. O *Der Ring* foi fundado em abril de 1924, ao final do período inflacionário, quando os arquitetos alemães passavam de uma atitude visionária a projetos exequíveis; entre seus membros nesse período inicial estavam os mestres do pré-guerra Peter Behrens e Hans Poelzig, os expressionistas Bruno Taut, Erich Mendelsohn, Otto Bartning e Hugo Häring, alguns remanescentes do *heimat* e do *jugendstil*, além de Mies van der Rohe e Max Taut. O grupo está na origem da representação alemã no Ciam em 1928. Quanto ao BDA, a associação profissional dos arquitetos alemães, dava sustentação ao *Der Ring* e, em 1924, atuou em defesa da Bauhaus contra as acusações da Liga pela Preservação da Cultura Alemã na Turingia. No início de 1926, tornara-se tão conservadora que o diretor Mies renunciaria a seu cargo. Em carta a Otto Haesler datada de 26 de março de 1926, Mies declarou ter deixado a associação por nela não haver mais qualquer representação da esquerda. POMMER, Richard; OTTO, Christian F. From Mathildenhöhe to Weissenhof. In: *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: The University of Chicago, 1991. p. 13-14, 54, 209.

10. PLATZ, Gustav Adolf. *Die Baukunst der Neuesten Zeit*. 2. ed. Berlin: Propyläen-Verlag, 1930. p. 142-147.

11. HOBBSBAWM, Eric. *Nations and nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

da teoria, do ensino e do projeto com o mundo da razão instrumental, ora deslizando para fins práticos de reorganização da produção com o retorno relativo da estabilidade política e econômica na Alemanha.⁸

O fato é que, até pelo menos a exposição de Stuttgart e o primeiro Ciam, foi em espaços exclusivamente alemães como o *Der Ring* e o *Bund Deutscher Architekten* (BDA) que figuras como Gropius, May, Taut e Wagner encontraram canal de expressão política maior.⁹ A esse respeito, aliás, é ilustrativo o fato de que, apenas depois dos congressos de La Sarraz, Bruxelas e Frankfurt, viria à tona a idéia de Platz inserir na segunda edição de sua compilação de arquitetura moderna para os manuais *Propyläen* de história da arte, de 1927, um capítulo chamado "Die internationale Solidarität des neuen Bauens".¹⁰ Apesar de sua tendência à neutralidade e movimentação prioritariamente institucional, aliás condizente com o arrefecimento do antinacionalismo e das críticas às estratégias de industrialização pesada por parte da esquerda alemã no pós-guerra, as restrições nacionalistas e chauvinistas de base à transferência da escola para Dessau não cessariam de acusar o envolvimento de seus professores e alunos com a grande política.

Em todo caso, emoldurado por uma representação eminentemente alemã da arquitetura moderna, o texto de Gropius, esse ex-combatente de 1914, antecipa um processo internacional. É importante salientar que toda política internacionalista naquele momento, na melhor das hipóteses, era suspeita. Não apenas em razão dos fantasmas da Revolução Russa e da Liga das Nações, mas pela exacerbação da causa nacionalista em uma Europa dilacerada entre nações e impérios em disputa por antigos territórios coloniais, intensa competição industrial e batalhas por mercados internos e externos,¹¹ habitada por essa enorme massa de gente sem direitos, desempregados, pequenos *rentiers*, pensionistas, despossuídos de toda espécie, refugiados, desnacionalizados e minorias étnicas e nacionais as mais variadas.¹²

Essa atmosfera era particularmente visível na Alemanha, derrotada pela guerra e agora agitada pelos pequenos ódios e reivindicações nacionalistas e nacional-racistas antes controlados pela despótica

burocracia dos Hohenzollern. Uma Alemanha onde a própria ação da esquerda, de fundas raízes internacionalistas, mesmo depois da criação da Terceira Internacional em 1919 não escaparia ao ethos tradicional da comunidade. Ali onde toda propensão bolchevista era lida pela patriotada nacional-socialista como traição à germanidade, o fato é que tanto a agenda do Partido Social-Democrata quanto a do Partido Comunista cada vez mais se encaminhavam para a defesa das instituições republicanas, pouco atentando para as pressões e diretrizes das Internacionais, aliás freqüentemente inadequadas à situação alemã, quando não claramente fracassadas. Ante o vozerio da extrema direita nazista (contra o parlamentarismo, os judeus, o bolchevismo, a França e o Tratado de Versalhes), ademais, a esquerda responderia com reformismo, dissidência, radicalismo e muito espírito tribal, identitário e militarista na organização de suas bases de solidariedade e milícias proletárias.¹³

Este ânimo do pós-guerra não foi indiferente à Alemanha arquitetônica, ainda que somente ao final dos anos 20 o partido nazista começasse a perceber o valor político da controvérsia sobre a nova construção. Mais curioso é descobrir que, graças à popularização nos jornais, revistas especializadas, exposições e livros a seu respeito, o estilo Bauhaus, nos meados da década de 1920, malgrado seus líderes, fosse freqüentemente associado à imagem pública de uma Nova Era e uma Nova Alemanha. É que as múltiplas resenhas e informações sobre seus materiais, sua história, sua estética não surgiam imunes às costumeiras restrições ao internacionalismo. Nos melhores comentários, privilegiavam as realizações nacionais nesse sentido; e na maior parte deles deixavam-se abertamente absorver pelos marcos impostos pela oposição regionalista encabeçada por arquitetos conservadores como Konrad Nonn, Paul Schultze-Naumburg e Emil Hogg¹⁴ contra a pretensão do *Der Ring* de liderar o movimento de arquitetura moderna na Alemanha ou como Alexander von Senger¹⁵ contra o suposto jacobinismo e bolchevismo da influência *Esprit Nouveau*. Entre 1925 e 1930, esse grupo deixaria claro todo o seu ressentimento contra as muito renomadas abordagens *sachlich*, sua suposta adesão a uma cultura alienígena de tetos planos e máquinas de morar, sua inaceitável ameaça às boas tradições raciais da casa alemã.

12. “O ódio, que certamente não faltara ao mundo antes da guerra, começou a desempenhar papel central nos negócios públicos de todos os países, de modo que o cenário político, nos anos enganadoramente calmos da década de 20, assumiu uma atmosfera sórdida e estranha de briga em família à Strindberg.” ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 301.

13. RICHARD, Lionel. *A república de Weimar 1919-1933*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

14. LANE, B. M. *op. cit.* p. 128ss. No início da década de 1930, Schultze-Naumburg se tornaria o principal porta-voz do partido nazista para assuntos arquitetônicos.

15. BANHAM, Reiner. Alemanha: os enciclopedistas. In: *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

16. Ver também o capítulo Weissenhof and the politics of the international style. In: POMMER, R.; OTTO, C. F. *op. cit.* p. 158-166.

17. Cf. COLQUHOUN, Alan. The concept of regionalism. In: NALBANTOGLU, Gulsun Baydar; THAL, Wong Chong. *Postcolonial space(s)*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. p. 13-23.

18. Ver DE FUSCO, R. *op. cit.* p. 202-205 e RICOUEUR, Paul. Civilização universal e culturas nacionais. In: *História e verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968. p. 277-291.

19. Para Behne, “seria errôneo confundir os funcionalistas com os utilitaristas. Os resultados de uns e outros se justapõem aqui e ali, porém procedem de posições completamente distintas. Para os funcionalistas, trata-se de responder a uma exigência geral e fundacional de nossa cultura, e enquanto o utilitarista se limita a perguntar ‘como atuarei neste caso da maneira mais prática?’, o funcionalista pergunta ‘como atuarei conforme o princípio da maneira mais apropriada?’. Sua posição tende à filosofia, fundamenta-se metafisicamente. Seu pensamento simpatizará com as idéias de um Frobenius acerca da arquitetura telúrica e não resta dúvida de que até o mais objetivo dos funcionalistas deveria ser incluído entre os românticos antes que entre os racionalistas”. BEHNE, Adolf. 1923: la construcción funcional moderna. Barcelona: Serbal, 1994. p. 57.

20. ANDRADE, Mário. Arquitetura Colonial IV. In: *Diário Nacional*. São Paulo, 26 ago. 1928.

O contexto em que Gropius escreve seu *Internationale architektur*, portanto, além de agitado pelas variadas correntes arquitetônicas ainda em disputa na Alemanha – Art Nouveau, Jugendstil, Heimatstil, Secessão, Expressionismo, Nova Objetividade – é marcado pela restrição mais agressiva ao elementarismo, coletivismo e universalismo de base às suas propostas, tidas como inadequadas à profunda realidade da terra, do clima, dos costumes, da raça,¹⁶ ou seja, pela encenação de enorme conflito de ideologias.

É importante atentarmos para a expressão *Kulturländer*, adotada por Gropius ao destacar o surgimento de uma afinidade da nova arquitetura entre as diversas nações do mundo, uma espécie de *Gemeinschaft* do internacionalismo, como diria Plat. Curiosa apropriação do termo *cultura* que na Alemanha dos anos 20 era com frequência empregado pelos nacional-socialistas para promoverem o conceito de pureza racial e pelos arquitetos conservadores em nome de um estilo da terra. Paradoxo? Confusão ou mescla de significados? Desde os românticos, *Kultur* aludia à revolta alemã contra a dominação cultural dos franceses no processo de *Zivilization*: para os alemães, pura esfera do materialismo aristocrático, da superficialidade, formalismo e afetação, por oposição à sua cultura, menos lustrosa e mais profunda que a estrangeira. Desde o final do século XIX, *Kultur* passara a simbolizar, na própria Alemanha, a defesa dos valores pré-industriais contra o processo de racionalização e secularização da vida social sob o capitalismo industrial, a *Zivilization*. Ainda que agora vista sem tanta reserva, a palavra continuava a aludir ao racional e universal por oposição ao instintivo, ao autóctone, ao particular.¹⁷

Contudo, se tanto *Kultur* quanto *Gemeinschaft* – em oposição a *Gesellschaft* – pertencem à semântica regionalista, Gropius parece sugerir uma mudança de sentido desses pares conceituais diante das novas circunstâncias, radicalmente transformadas, do mundo moderno. Destaquemos os momentos em que, no texto, Gropius articula o nacional: “*Os trabalhos aqui expostos, ao lado de suas particularidades individuais e nacionais, revelam traços comuns a todos os países*”. Até porque, se “*na moderna arte de construir a objetivação do pessoal e do nacional é claramente reconhecível*”, com o

progresso mundial das técnicas e das ciências, os modernos princípios construtivos tendem à uniformidade. Assim, se “*a arquitetura é sempre nacional, sempre individual*”, apenas o seu valor universal de objetividade era capaz de reintegrar as distinções entre autores e raças.

Alargando bem à sua maneira o princípio inclusivo, estabelecendo uma síntese genérica entre os termos antitéticos, Gropius reconciliava e oferecia uma alternativa de pacificação daquilo que nas duas décadas anteriores constituía o pomo da discórdia entre a crítica acadêmica e o Movimento Moderno: a oposição entre essencialismo localista e cosmopolitismo superficial, entre nacionalismo pátria-amada e civilização de importação.¹⁸ Doravante, uma nova e substancial vontade universal de configuração era capaz de reaproximar técnica e proporção, forma construtiva e espírito de mestre, validade objetiva e vida espiritual, leis internas e meios de apresentação, sentido e fim, em uma simbólica funcional, jamais utilitarista – como acentuara Behne¹⁹ – porque encontrava a sua essência na função que o edifício deveria preencher, base de toda forma construtiva.

Bem ao modo universalista dos franceses, ainda que rejeitando a saída pelo estilo, o dogma ou a moda, Gropius reincidia em uma norma civilizacional unitária como reaproximação de toda a humanidade no processo de modernização e racionalização da cultura. Se nos fosse permitido dizê-lo, mais um revestimento de universalidade sobre determinado ideal cultural; em tradição dialética, um processo histórico, relativo, subjetivo, de atribuição – não convencional ou arbitrária, é bom frisar –, de uma função histórica de interesse universal a uma forma européia, e alemã em primeiro lugar. Contudo, do ponto de vista da história universal, diriam os alemães, não haveria como escapar ao movimento permanentemente de luta e ruína entre particularidades; o espírito particular do centro podendo migrar na história para o princípio de outra região, tornando-se assim, em relação a ele, uma “periferia”. O próprio Gropius, talvez dissesse Mário de Andrade, não paira acima de seu tempo: na discrepância, no despropósito de presentes que caracteriza a história, reencontramos-lo no eterno e recíproco transplante, disputa, imposição e exigência entre atualidades regionais.²⁰

21. De julho de 1927, cf. GROPIUS, Walter. *Internationale architektur*. Mainz: Florian Kupferberg, 1981 (Neue Bauhausbücher). p. 9.

22. POMMER, R.; OTTO, C. F. *op. cit.* p. 161.

23. HAHN, Peter. Nachwort. In: GROPIUS, W. *op. cit.* p. III.

É também – ainda que felizmente não apenas – em meio a esse processo de hegemonia mundial da técnica e da arte européia que se pode explicar o papel heróico assumido pela Bauhaus: uma aposta histórica em um caráter construtivo internacionalmente reconhecível, para além de toda reivindicação de estilo, exótico, arcaico, regional, racial, nacional, e mesmo individual. Apenas dois anos depois da publicação original, no prefácio à segunda edição, Gropius recordava o que havia de hipotético no livro pioneiro:

*“O que antes era mera presunção hoje é realidade incontornável: a face das obras modernas, conforme se manifesta nas inúmeras publicações germânicas, eslavas e latinas, está em acordo em seus traços principais”.*²¹

Sua função persuasiva havia sido valorizada pela convincente seleção de desenhos e fotografias: Peter Behrens, Henry van de Velde e Hendrik Petrus Berlage, como ponto de partida; o próprio Walter Gropius, da Werkbund a Törten em seguida; daí em diante Hans Poelzig, Paul Mebes, Mielnikow, Ginsburg e Wladimiroff, Richard Docker, Hannes Meyer e Hans Wittwer, Luckardt, Kosina, Mies van der Rohe, Mart Stam, Vesnin, Brinkman e van der Vlugt, Mendelsohn, Freyssinet, os irmãos Perret, os irmãos Taut, alguns silos e fábricas anônimos, Frank Lloyd Wright, até Loos, Neutra, Tony Garnier, Guevrékian, Häring, Oud, Rietveld, Le Corbusier (valorizado na edição de 1927 por Pessac), Forbát, Mucke, Breuer, Bourgeois, May (idem, com as construções em Frankfurt), Hilberseimer, etc., mais ou menos nesta seqüência. Segundo Pommer e Otto,

o livro baseara-se na I Exposição dos Produtos da Bauhaus,²² que em 1923 também incluía projetos de arquitetos de fora da instituição e de outros países da Europa. Segundo Peter Hahn, apresentador desta última edição dos *Bauhausbücher*,

*“os críticos contemporâneos classificaram a arquitetura deste livro como purista, racional, exata, construtiva, claramente estruturada e voltada às formas geométricas primitivas, ocasionalmente também como formal, admitidamente sedutora, técnico-funcional porém duvidosa, e freqüentemente também como um pouco fria”.*²³

Apresentada sem plantas baixas e imagens de interiores, pelo prisma do presente é realmente estupenda a qualidade da arquitetura selecionada. Salta aos olhos, porém, a ordem de apresentação dos projetos, a narrativa visual não-cronológica que elabora, esta visada histórico-universal-inalienavelmente particular, como de praxe em toda historiografia de combate: em menos de 20 anos, a começar pela Werkbund alemã até a Bauhaus, passando pelos construtivistas russos e as dezenas de jovens arquitetos neoobjetivos alemães e holandeses (não propriamente os neoplasticistas), retornando alguns anos em direção aos expressionistas e aos engenheiros, principalmente os do concreto armado, para só então compreender as obras de personagens avulsos de outros países, de Wright a Loos, de May a Le Corbusier, de Garnier a Oud, de Rietveld a Hilberseimer, e finalmente retornando aos edifícios da escola, concluídos antes da segunda edição, da Alemanha à Alemanha e ao resto do mundo, configurava-se esta arquitetura representativa do momento civilizador.