

## 5

### Bauhaus

#### 5.1

##### A Origem da Bauhaus

Depois de William Morris, outros artistas passaram a compreender que a máquina não era a única culpada da baixa qualidade dos produtos da época e passaram a estabelecer uma nova relação entre o artesão e a indústria. Tais inquietações resultaram em uma busca por relacionar processos artesanais aos processos da fabricação industrial, revelando que os procedimentos do artesanato poderiam ser adaptados à produção em série da indústria, bastando para isso que o artesão desejasse aprender com a máquina e retirar o melhor dela. Esse desafio de renovação cultural influenciou Walter Gropius<sup>1</sup> ao fundar a Bauhaus e esse exercício foi particularmente desenvolvido pela escola.

Gropius tinha como idéia fundamental a utilização do artesanato não como um ideal romântico, assim como Morris o fez, mas como uma metodologia didática, com o objetivo de preparar os projetistas modernos para produzirem produtos industriais com uma orientação formal e não apenas focados no uso. A nova divisão de trabalho então estabelecida na indústria, onde cada trabalhador participava de uma única etapa da produção, ao contrário do artesanato, alterou a posição do homem moderno diante do mundo. Essa fragmentação não foi causada apenas pela máquina ou pela múltipla divisão das tarefas, mas também pela mentalidade predominantemente materialista da época e pela articulação deficiente do indivíduo perante a comunidade. A indústria poderia ser uma salvação, isto é, *um meio para uma plena coesão social se soubesse domar a brutal materialidade da máquina e*

---

<sup>1</sup> Nasceu em 1883, em Berlim. De 1903 a 1907 estudou arquitetura na Technische Hochschule de Berlim e depois em Munique. Em 1907, começou a trabalhar no escritório de Peter Behrens, onde conheceu Adolf Meyer. Deixou o escritório de Behrens em 1910 e no ano seguinte aderiu a Deutscher Werkbund. Tomou parte como oficial na Primeira Guerra Mundial de 1914 a 1918. Em 1915, foi indicado por Henry van de Velde para assumir a direção da Escola de Arte Aplicada do Grão Ducado da Saxônia em Weimar. Encontrava-se em Berlim na Revolução de Novembro de 1918. Em 1919, foi eleito presidente do *Arbeitsrat für Kunst* e fundou a Bauhaus. Em 1926, foi constituída a organização profissional *Der Ring* da qual faziam parte, além dele, Ernst May, Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner, Peter Behrens, entres outros. Em 1928, deixou a Bauhaus mas continuou membro da Deutscher Werkbund. Com as crescentes as pressões contra os arquitetos protagonistas do período weimariano, emigrou para a Inglaterra em 1934 e seguiu para os EUA em 1937. Morreu em 1969, nos Estados Unidos, aos 86 anos.

*religar-se à antiga idealidade através da tradição do artesanato, de onde retirou a sua origem histórica e sua justificação moral*<sup>2</sup>. A sociedade deixaria de ter diversas classes para ter diversas funções. O que Gropius pregava era a prática de uma cidadania comum. A polêmica entre o artesanato e a indústria desenvolvia-se há mais de 10 anos, na Werkbund. Gropius não os via como dois pólos opostos. Acreditava que nem o artesanato era pura idealização nem a indústria puro trabalho mecânico, eram dois modos diversos de exercer a mesma atividade. A principal diferença entre artesanato e indústria era em relação à subdivisão do trabalho, na indústria, e ao controle da produção por um único trabalhador, no artesanato.

*“Qual a diferença entre artesanato e trabalho maquinal? A diferença entre indústria e artesanato reside menos na diversidade de ferramentas de produção do que na divisão de trabalho na indústria em face do controle indiviso dos processos de trabalho no artesanato.”*<sup>3</sup>

A solução para o problema da indústria seria o trabalhador conhecer todas as fases do trabalho e perceber o seu próprio trabalho, no quadro geral. A metodologia de Gropius visava levar a questão formal para o campo da atividade produtiva. O trabalho artístico não teria por finalidade inventar uma forma, mas sim modificar através dessa forma o curso da vida cotidiana. Morris havia dito *“arte do povo para o povo”*. Gropius deu um sentido prático a essa frase teórica.

Desde a virada do século, a Alemanha mostrava-se interessada em reformular a formação acadêmica nas artes aplicadas. Em 1898, foi fundada a *Dresdner Werkstätten*, por Karl Schmidt, que, em 1908, transformou-se na *Deutsche Werkstätten*, transferindo-se para a cidade-jardim de Hellerau. Em 1903, Hans Poelzig e Peter Behrens foram indicados como diretores das escolas de Artes Aplicadas, em Breslau e Düsseldorf, e, em 1906, Henry van de Velde tornou-se diretor da Escola de Artes e Ofícios do Grão-Ducado, em Weimar (Figura 44).<sup>4</sup> A Werkbund surgiu como elemento de união entre a arte e o artesanato, a arte e a produção industrial e transformou-se no berço de uma profissão: o design industrial. A então freqüente divisão entre artes maiores e menores começou a ser eliminada.

<sup>2</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“Walter Gropius e a Bauhaus”* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 18.

<sup>3</sup> GROPIUS, Walter. *“Bauhaus: Novarquitectura”*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº47, 6ª edição, 2001. Pág. 34.

<sup>4</sup> FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág 147.

Em 1914, durante a convenção da Werkbund de Colônia, Gropius, Taut e Poelzig, impulsionados pelas propostas de reformas educativas, chamaram a atenção para a necessidade de uma sede adequada para essa renovação cultural. Essa idéia só amadureceu depois da 1ª Guerra.



**Figura 44**

A convite do Grão-Duque da Saxônia, em Weimar, o arquiteto belga Henry van de Velde mudou-se para a cidade e tornou-se membro da Werkbund. Depois de 1902, Van de Velde fundou uma oficina de apoio para industriais e artesãos, seguindo o mesmo entusiasmo pelo incremento do design que havia levado Muthesius à criação da Werkbund. Foram os próprios governantes de Weimar que criaram essa oficina, transformada mais tarde, em 1906, em uma escola pública. Van de Velde pouco conseguiu fazer na sua escola. Em 1915, o início da Primeira Grande Guerra forçou a sua demissão por ser estrangeiro, levando-o para o exílio. Van de Velde sugeriu que Gropius tomasse a direção da escola, indicando-o para sua sucessão ao Ministro de Estado da Saxônia, mas Gropius também alistou-se no exército e não pôde assumir tal tarefa. A escola foi então encerrada em função da guerra e seus espaços foram transformados em um Hospital Militar. Gropius defendia a autonomia das artes aplicadas e esse posicionamento levou a uma discussão ao longo de toda a guerra, entre o Ministro e o diretor da Academia de Belas Artes do Grão-Ducado, Fritz Mackensen, sobre a importância das belas artes em relação às artes aplicadas. Mackensen defendia que os artistas e artesãos deveriam ter sua formação em uma academia de belas artes, enquanto Gropius defendia um ensino com base na atividade prática, no ateliê.

Um ano após o fim da guerra, em 1919, o conflito sobre a direção da escola foi resolvido de forma prática. Gropius procurou o apoio dos governantes, comerciantes, técnicos, artesãos e artistas para fundar a Bauhaus, a “casa da construção”, através da fusão das duas escolas: a *Sächsische Hochschule für Bildende Kunst*, a Academia de Belas Artes e a *Sächsische Kunstgewerbeschule*, a escola de Henry van de Velde. Gropius tornou-se diretor desta instituição mista e, da fusão material das duas, pôde aproveitar os edifícios e alguns funcionários de antes da guerra. O governo do estado da Turíngia foi convencido a aceitar o nome escolhido por Gropius como título oficial da nova escola. A palavra Bauhaus era uma referência intencional ao nome *Bauhütte* (alojamento medieval dos pedreiros). Em uma carta de Oskar Shlemmer, de 1922, ele confirma essa referência:

*“Originalmente a Bauhaus foi fundada com a intenção de construir a catedral do socialismo e os ateliês foram estabelecidos imitando os construtores de catedrais (dombauhütten).”*<sup>5</sup>

A Bauhaus é reconhecida como uma escola moderna, mas seus antecedentes históricos remontam a Werkbund e, conseqüentemente, ao *Arts and Crafts* e ao *Art Nouveau* de Van de Velde, uma vez que ela se formou pela união de duas instituições, a Escola de Belas Artes e a de Artes Aplicadas, existentes em Weimar. Além desses dois campos, Gropius e muitos dos professores da escola eram originários do Novembergruppe e, portanto, expressionistas, dominando a Bauhaus na fase inicial de sua existência.

Argan vê o nascimento da Bauhaus como uma oposição ao irracionalismo político que havia levado a Alemanha a uma guerra perdida. “(...) *o que parece ser um frio rigor de seu programa é, na verdade, uma lúcida defesa da consciência a partir da desordem e do desespero da catástrofe histórica.*”<sup>6</sup> Os militares e os grandes capitalistas, iludidos com o lucro fácil, foram os responsáveis pela situação política, social e econômica desastrosa do país e quem arcou com o prejuízo foi o povo.

A idéia de juntar tais escolas não foi de Gropius. Propostas semelhantes já haviam ocorrido a Van de Velde. Duas experiências semelhantes no mesmo período

<sup>5</sup> FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

<sup>6</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“Arte Moderna”* São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992. Pág 269.

aconteceram em Breslau, com Hans Poelzig, que instituiu oficinas de artesanato na Academia, antes mesmo de 1914, e em Hamburgo, na Escola Kunstgewerbe, Richard Meyer dirigia aulas de arte. Assim, antes de Gropius assumir as duas escolas em Weimar e tornar realidade este conceito de unir arte e artesanato, essas experiências já estavam sendo praticadas experimentalmente em outros círculos progressistas, mas sem a profundidade que seria aplicada na Bauhaus.

Gropius convidou para trabalhar na Bauhaus diversos artistas e os convenceu que o lugar deles era na escola e sua tarefa social era o ensino. Os professores convidados apoiavam as novas idéias e foram escolhidos basicamente em dois ambientes diferentes: no *Der Sturm*, em Berlim, e entre os amigos desses, nos círculos musicais de Viena. Esses homens haviam nascido no século anterior, antes de 1890, e muitos deles haviam amadurecido o seu trabalho antes de 1914.



Figura 45

## 5.2

### Objetivos da Bauhaus

Gropius acreditava que o arquiteto de sua geração tinha uma imensa missão a cumprir e que era preciso, antes de tudo, demarcar o campo de atuação deste novo profissional e suas atividades neste cenário que então se apresentava. Era necessário que uma nova geração de arquitetos fosse formada em uma escola pioneira como a Bauhaus, que unisse os modernos meios de produção com a capacidade criativa dos artistas. A boa arquitetura deveria estar em sintonia com a vida da época e, para isso, era necessário o conhecimento íntimo das questões sociais, técnicas e artísticas. Considerando igualmente a satisfação das necessidades psíquicas tão importante quanto a das materiais, a proposta da Bauhaus era por fim restabelecer a relação entre o artista criador e o mundo real do trabalho, unindo-os em torno de um objetivo comum: a qualidade de vida.

*“Quero que o jovem arquiteto seja capaz de encontrar seu próprio caminho, quaisquer que sejam as circunstâncias, que ele crie independentemente formas autênticas, a partir de condições técnicas, econômicas e sociais a ele dadas, em vez de impor uma fórmula aprendida a um ambiente que talvez exija uma solução completamente diversa. Não pretendo ensinar um dogma acabado, mas sim uma atitude perante os problemas de nossa geração, uma atitude não preconcebida, original e maleável.”<sup>7</sup>*

A principal tarefa das belas artes era embelezar edifícios, separando os artistas que não se interessavam pelo edifício como um todo dos outros profissionais, envolvidos na construção, arquitetos ou engenheiros. Gropius acreditava que o artista poderia ser resgatado para a sociedade apenas pelo esforço cooperativo dos artesãos. Arquitetos, escultores e pintores deveriam entender o caráter do edifício tanto como uma unidade como em suas partes separadas. Apenas assim seu trabalho estaria imbuído do espírito arquitetônico perdido no início da era industrial.

*“O principal objetivo de todas as artes visuais é o edifício completo.”<sup>8</sup>*

---

<sup>7</sup> GROPIUS, Walter. *“Bauhaus: Nova arquitetura”* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº47, 6ª edição, 2001. Pág. 26.

<sup>8</sup> Ibid.

As antigas escolas de artes eram incapazes de realizar essa unidade e a proposta de Gropius era justamente a união das belas artes às oficinas. O mundo do desenho e da pintura, do designer e do artista deveria ser o mundo da construção e a Bauhaus seria o local onde a unificação de todas as artes aplicadas aconteceria. O jovem artista que começasse sua vida profissional aprendendo um ofício teria sua habilidade aprimorada, podendo atingir a excelência no mundo da produção. Gropius propôs uma educação dupla, com dois mestres, um de teoria e outro de prática, permitindo que a nova geração se adequasse a todas as formas de trabalho criativo, formando arquitetos da nova civilização.

*“Arquitetos, pintores, escultores, (nós) devemos retornar para a oficina! Porque arte não é profissão.”<sup>9</sup>*

A instrução na Bauhaus incluiria todas as áreas práticas e científicas do trabalho criativo, a arquitetura, a pintura e a escultura, incluindo todas as formas de artesanato. Estudantes seriam treinados em três etapas: a prática, em um ofício ou artesanato; a projetiva, em desenho e pintura e a teórica, em ciência e teoria.

*“Formamos uma nova corporação de artesãos, mas sem a distinção de classe que pretende levantar uma soberba parede entre artesãos e artistas. Juntos colocamos a nossa vontade, a nossa capacidade inventiva, a nossa criatividade, a serviço do novo edifício do futuro, atividade que abarcará tudo: arquitetura, escultura e pintura, e um dia será erguido para o céu pelas mãos de milhões de artesãos como um símbolo cristalino de uma nova fé que está nascendo.”<sup>10</sup>*

Gropius acreditava que a melhor coisa para os professores e os alunos era compartilhar a experiência do novo, pois viviam uma fase trágica da história, uma fase de completa transformação da vida e de todo interior do homem. O artista poderia, contudo, tirar proveito dessa situação, pois era forte o suficiente para suportar tais conseqüências e abrir novos caminhos. Toda a experiência artística estenderia-se à totalidade dos objetos da vida comum. Ele acreditava ser, junto com os outros mestres e alunos da Bauhaus, o precursor e o instrumento desse idealismo moderno, desse renovado modo de viver: o nascimento de uma nova

<sup>9</sup> GROPIUS, Walter. *“Programme of the Staatliche Bauhaus in Weimar”*, 1919. 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. 78.

<sup>10</sup> BERDINI, Paolo. *“Walter Gropius”* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1986. Pág 38.

ordem estaria acompanhado de uma nova forma da arte, sem qualquer ligação com a tradição do passado. A Bauhaus não era uma academia onde o grande mestre estimulasse a reprodução dele mesmo, mas um laboratório onde os alunos e os professores se estimulassem reciprocamente. Como uma escola democrática, a Bauhaus foi fundada sob o princípio da colaboração, tanto que muitos dos alunos recém-formados tornaram-se professores na segunda fase da escola.

*“Como a existência que se projeta é a existência social, o projeto também deve ser uma atividade social, de grupo, interdisciplinar; é uma garantia da seriedade do trabalho, mas também da sua democraticidade intrínseca.”<sup>11</sup>*

Os estudantes aprenderiam as habilidades básicas de cada ofício, através de diversos mestres e ateliês, familiarizando-se com materiais e processos industriais. Este método aproximaria os alunos da realidade da produção em série, revolucionando o mundo do desenho moderno. O desenho passaria a ser feito em função das possibilidades da produção industrial em série. O princípio ideológico de Gropius era o da adequação do desenho, do projeto e do design aos meios produtivos, uma espécie de reconciliação entre arte e técnica, enfatizando a relação entre design criativo, indústria moderna e ciência. As inovações práticas da Bauhaus tiveram um efeito em todos os produtos produzidos para a indústria, desde o mobiliário até as luminárias, na arquitetura, no teatro, aonde o design chegasse. O desenho não era mais o fim e sim o meio para que a indústria produzisse as partes que seriam montadas e o objetivo final, seja uma cadeira, uma luminária ou um edifício, fosse construído.

A proposta pedagógica da escola era a união entre arte e indústria, estética e vida cotidiana, modernidade e funcionalidade, usando a arquitetura como objeto de integração, em um programa educacional que equilibrava o treinamento prático do fazer e o treinamento teórico do design. Pela primeira vez, os princípios da arte contemporânea foram levados para o campo da educação. As variadas tendências foram reunidas em um só lugar, trazendo uma maior consciência sobre o momento vivido.

A sociedade ideal e democrática idealizada por Gropius teria superado as contradições de classes, alcançando uma integridade orgânica ou funcional, onde não era possível distinguir o trabalho manual do puramente ideal, sendo suas



funções igualmente necessárias e comunicantes<sup>12</sup>. Argan afirma que a concepção da cidade como sistema de comunicação já encontrava-se presente, ainda que apenas como intuição, na teoria e na didática da Bauhaus, uma vez que todos os tipos de artes gráficas eram objeto de análise, pesquisa e projeto na escola.

Apesar de a Bauhaus negar ao artista o privilégio da inspiração e o obrigar a uma prática produtiva, ela sempre foi uma escola de arte, um centro de cultura artística, em contato com as diversas tendências européias. Assim, a despeito da determinação racionalista, as atividades ligadas ao estímulo da imaginação eram muito valorizadas.

*“A Bauhaus quer educar arquitetos, pintores e escultores de todos os níveis, de acordo com as capacidades de cada um, para se tornarem artesãos competentes ou artistas criativos independentes e assim formar uma comunidade trabalhadora de futuros artistas-artesãos.”*<sup>13</sup>

Gropius preocupava-se em formar homens ligados aos fenômenos culturais e sociais do mundo moderno. A Bauhaus combatia a arte sem função e estimulava a livre criação, com a finalidade de servir a um objetivo específico ou à aplicação em alguma coisa. *A arte deixou de ser uma revelação do criado, feita ao artista pela graça da inspiração, tornando-se o aperfeiçoamento de um fazer, que tem o princípio e o fim no mundo, cumprindo-se inteiramente na esfera social.*<sup>14</sup> A intenção era que os protótipos dos produtos saíssem das oficinas da escola para a produção em série da indústria, eliminando todas as desvantagens da mecanização, sem sacrificar suas vantagens reais.

A filosofia educacional de Gropius estava voltada para o design de todos os objetos funcionais, com o objetivo principal de elevar o nível formal do produto final. A nova arquitetura deveria buscar a totalidade e a satisfação tanto das necessidades econômicas como das estéticas. A mecanização deveria ser usada para o bem-estar coletivo e a Bauhaus foi concebida, sobretudo, para evitar a escravização da humanidade pela máquina, através do projeto, isto é, tudo o que fosse produzido

<sup>11</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“Arte Moderna”* São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992. Pág. 273.

<sup>12</sup> Id., *“Walter Gropius e a Bauhaus”* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 20.

<sup>13</sup> GROPIUS, Walter. *“Programme of the Staatliche Bauhaus in Weimar”* Abril, 1919. 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 78

<sup>14</sup> ARGAN, Giulio Carlo. Op cit. Pág. 20.

pela indústria deveria ser projetado. O desenho industrial inclui tanto o plano urbanístico de uma cidade quanto um utensílio caseiro.

*“A racionalidade deve enquadrar as grandes e as pequenas ações da vida: racionais devem ser a cidade em que se vive, a casa em que se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, a roupa que se veste.”<sup>15</sup>*

A intenção de Gropius ao unir arte e indústria era que os produtos industriais não condicionassem seus consumidores, transformando-os em uma massa uniforme, sem necessidades individuais. A produção em série de objetos para o uso cotidiano de uma sociedade não obrigatoriamente geraria produtos com o mesmo significado, para todas as pessoas, se a sua forma, mesmo que padronizada, fosse capaz de ser decifrada e interpretada de diferentes maneiras.

*“A arte é justamente o modo de pensamento pelo qual a experiência do mundo realizada através dos sentidos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma.”<sup>16</sup>*

A característica dominante em muitos projetistas modernos é a crença na racionalidade ou na lógica e, particularmente em Gropius, tal crença revela-se no incentivo à funcionalidade, a tal ponto que a adequação a um determinado propósito e o funcionamento perfeito de um objeto ou produto poderiam ser interpretados como "beleza" ou, pelo menos, algo que substituísse e que tivesse o mesmo valor de "beleza". A idéia de que a forma funcional é de fato bela espalhou-se na atribuição quase unânime de qualidades positivas aos novos materiais e novas técnicas da indústria. Gropius fazia uma importante distinção entre eficiência técnica e criatividade artística. A primeira poderia levar a belas formas caso a funcionalidade fosse o único desejo de expressão, enquanto a transformação do eficiente em belo poderia ser feita por um artista ou arquiteto, a partir de sua habilidade e formação educacional.

Designs inovadores foram criados usando materiais e métodos construtivos da tecnologia moderna. A defesa da construção de um edifício industrializado pressupõe um trabalho executado por um conjunto de pessoas, utilizando os meios mecânicos e a aceitação tanto da padronização quanto da pré-fabricação das

---

<sup>15</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“Arte Moderna”* São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992. Pág. 270

<sup>16</sup> Ibid., Pág. 272.

partes, antes da montagem. A construção transformou-se em uma ciência geométrico-matemática precisa ao utilizar a tecnologia como base.

Em resumo, a Bauhaus de Gropius tinha três aspirações principais: resgatar todas as artes do isolamento em que elas se encontravam, encorajando os artistas e artesãos a trabalharem juntos e trocarem suas habilidades; elevar todos os produtos produzidos pelos artesãos ao mesmo nível dos produtos produzidos pelos artistas; e estabelecer uma ligação direta com a indústria, para que o design então desenvolvido passasse da condição de protótipo à de produto produzido em série.

## 5.3

### Fases da Bauhaus

#### 5.3.1 – Primeira Fase

No primeiro ano, Gropius convidou para trabalhar na Bauhaus três artistas bastante diferentes: o pedagogo de arte e pintor suíço Johannes Itten, aluno de Hölzel, que desde 1911 mantinha em Viena um curso de educação formal; o pintor norte-americano Lyonel Feininger; e o escultor e gravador alemão Gerhard Marcks. Feininger era um dos pintores expressionistas mais conhecidos e os seus quadros eram objetos de discussões controversas. A estes vieram juntar-se o antigo colaborador de Gropius, Adolf Meyer, ainda em 1919, e o pintor Georg Muche, em outubro de 1920, também um expressionista de sucesso, oriundo da galeria berlinense de arte, fundada por Herwarth Walden, a *Der Sturm*. Muche revezava-se nas aulas do curso preparatório com Itten, mas não introduziu qualquer idéia nova na prática ou na teoria a esse curso. Em 1920, Paul Klee e o pintor e cenógrafo Oskar Schlemmer foram nomeados pelo conselho dos mestres, iniciando seus trabalhos em 1921, ano em que Lothar Schreyer também aderiu à Bauhaus, com a tarefa de criar um departamento de teatro. Wassily Kandinsky, que tinha regressado da Rússia em 1921 e era o artista abstrato mais importante do seu tempo, também foi nomeado pelo conselho dos mestres em 1922. Em 1923, iniciando a segunda fase da Bauhaus, o pintor húngaro László Moholy-Nagy juntou-se ao grupo.<sup>17</sup> Esses artistas vanguardistas tinham a intenção de mudar a orientação intelectual das antigas escolas através dos seus ensinamentos, tornando a arte uma parte evidente da vida diária.

Apesar da intenção de Gropius ter sido o treinamento em todos os ramos do design, principalmente na arquitetura, a maioria desses artistas inicialmente recrutados eram pintores e, além disso, ligados ao expressionismo. Durante os primeiros anos da Bauhaus, o expressionismo influenciou fortemente a escola. Gropius desejava que a escola estivesse aberta às influências de todos os movimentos contemporâneos, mas a conciliação entre esses movimentos foi bastante difícil. Para levar adiante o seu projeto didático, Gropius foi, de certa forma,

levado a depender das relações estabelecidas antes da guerra e das idéias dessa geração para se adaptar às novas circunstâncias do pós-guerra, criando conflitos com outras correntes ideológicas. Poucos meses após a fundação da Bauhaus, começaram a acontecer os primeiros ataques à escola, acusada de favorecer o expressionismo. O fato de a maioria dos professores ser ligada à corrente expressionista criou uma certa hostilidade, que posteriormente tornou insustentável a própria posição de Gropius, além de ter criado tensões nas orientações internas.

Os princípios da proclamação da Bauhaus (Figuras 38 e 39), de 1919, foram antecipados por Bruno Taut no *Arbeitsrat Für Kunst*, no final de 1918. Taut escreveu: “Não existirão fronteiras entre os ofícios, a escultura e a pintura; tudo será uma coisa só, a arquitetura.”<sup>18</sup> Taut afirmava que uma nova arte da construção seria obtida através da soma de cada disciplina isolada, contribuindo para a forma final. Gropius também acreditava que não existiam barreiras entre o artesanato e a escultura ou a pintura, sendo todos constituintes de uma única estrutura. No momento em que fundou a Bauhaus, Gropius já tinha acumulado uma experiência profissional significativa: era um participante ativo na Werkbund, havia trabalhado no escritório de Behrens, havia entrado em contato com *Der Sturm* e com o Futurismo e conhecia as questões teóricas de outros grandes pensadores como Berlage e Morris.

Lyonel Feininger foi o responsável pela capa do manifesto, utilizando a técnica da xilogravura (Figura 38), uma vez que este era um dos meios favoritos dos artistas expressionistas. O manifesto da Bauhaus apresentava os objetivos da escola, seu currículo e os requisitos de admissão para os alunos. Na proclamação de fundação, Gropius não fez nenhuma referência à máquina e foi somente em 1923 que a Bauhaus explicitou seu interesse na produção mecanizada. Até então, os métodos de ensino da escola eram vinculados totalmente ao artesanato. Esse apego ao artesanato foi uma das principais forças do método educacional da Bauhaus e isso aconteceu porque na época em que a escola foi fundada uma abordagem exclusivamente industrial para a formação de um sistema de ensino não acadêmico não era possível e esse programa didático, baseado no artesanato, tornou possível uma nova metodologia de ensino e o conseqüente desenvolvimento e êxito da

---

<sup>17</sup> BENEVOLO, Leonardo. “*História da Arquitetura Moderna*.” São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág 404.

<sup>18</sup> FRAMPTON, Kenneth. “*História Crítica da Arquitetura Moderna*” São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág 147.

escola. O método da Bauhaus era o “*aprender fazendo*”, isto é, o aprendizado não era baseado apenas na teoria assimilada através da leitura, das aulas, ou da mera cópia de modelos. Na *Kunstgewerbeschule*, o método de instrução na oficina era através do “*aprender fazendo*”, a inovação da Bauhaus foi introduzir esse método na instrução das belas artes. Esse método extrapolou os muros da escola e tornou-se norma para o treinamento arquitetônico por todo o mundo.

O manifesto da Bauhaus falava em vários ateliês, mas eles só puderam ser montados aos poucos, devido às freqüentes dificuldades financeiras da escola. Durante a Primeira Guerra, muitos dos equipamentos das oficinas existentes na *Kunstgewerbeschule* foram extraviados ou destruídos. Para dar início ao funcionamento da escola, Gropius foi obrigado a se associar à Oficina de Encadernação, que era uma propriedade privada, fazendo um acordo para a formação de aprendizes. Assim também aconteceu com a oficina de tecelagem, cujos teares pertenciam à professora que ensinava na escola, sob a direção de Van de Velde. Apenas mais tarde a Bauhaus adquiriu seus teares. Os trabalhos de carpintaria, vitrais e olaria tiveram seu início no final de 1920.

A escola era composta de 150 a 200 alunos, na maioria alemães e austríacos, entre homens e mulheres, de dezessete a quarenta anos, que foram atraídos pelo moderno programa da escola, uma vez que eles ansiavam por um novo começo, um sentido para suas atividades, depois do final da 1ª Guerra.<sup>19</sup> A nova Constituição de Weimar permitia liberdade ilimitada de aprendizagem às mulheres. Gropius havia estimado a quantidade de 50 mulheres e 100 homens no primeiro estudo para Bauhaus, mas a escola acabou aceitando um número igual de mulheres e homens, devido à Constituição da República. No entanto, a Bauhaus dificultou a entrada das mulheres por sugestão do próprio Gropius e quando elas venciam as primeiras etapas eram enviadas para as oficinas de tecelagem.<sup>20</sup> Nenhuma mulher poderia ser admitida para estudar arquitetura e sua produção artística era rejeitada pelos homens como sendo feminina ou artesanal.

Nessa fase, o curso era dividido em três partes: um curso preliminar, um

---

<sup>19</sup> Gropius tinha obtido do governo da Turíngia isenção de pensão e de qualquer contribuição dos alunos mais pobres. Mais tarde, esses alunos passaram a ser remunerados pelos objetos produzidos nos laboratórios da escola e vendidos para a indústria.

<sup>20</sup> DROSTE, Magdalena. “*Bauhaus 1919 – 1933*” Berlim, Taschen, 2001. Pág. 40.

curso trienal e um curso de aperfeiçoamento. Os alunos tinham dois professores: um mestre da forma (teoria) e um mestre artesão (prática), o que eliminaria a barreira entre artistas e artesãos, como desejava Gropius. No curso preliminar, que tinha a duração de seis meses, o aluno aprendia a lidar com os materiais e alguns problemas formais simples. O ensino trienal também dividia-se em duas partes: uma prática e outra teórica. Na parte prática, o estudante poderia freqüentar um dos sete laboratórios de trabalho com pedra, madeira, metal, terra-cota, vidro, cor e textura, além de lições de contabilidade e economia. A parte teórica era o estudo da forma. O aluno observava os efeitos formais na natureza e nos materiais, estudando métodos de representação. Após três anos o aluno obtinha, depois de um exame, o diploma de artesão. O curso de aperfeiçoamento tinha duração variável e era baseado no estudo da arquitetura e no trabalho prático, nos laboratórios da escola. Ao final desse curso o aluno poderia obter, após um exame, o diploma de mestre em arte. Na verdade, até 1927 não houve um departamento de arquitetura na escola. Em 1919, Gropius organizou um semestre para os estudantes interessados no tema, na Baugewerkschule de Weimar, que, por problemas com o Ministério do Interior acabou sendo transferido para a Bauhaus e contou com 15 alunos. Na Bauhaus, o arquiteto Ernst Schumann ensinava desenho técnico e de projeção. Em 1920, outra tentativa de abrir o departamento, dessa vez sob a direção de Adolf Meyer, também não sobreviveu às pressões políticas.

Os ateliês foram totalmente equipados em meados de 1921 e o sistema de ensino com dois mestres, o mestre da forma e o mestre artesão provou ser um sucesso. Em assembléias especiais, Gropius informava aos estudantes dos novos desenvolvimentos, criando, assim, um forte espírito de comunidade, de cooperação e de co-responsabilidade.

A formatação do curso trienal em duas partes, a teórica e a prática, com dois professores diferentes ensinando em cada um dos cursos, foi um recurso de Gropius para enfrentar a dificuldade de não ter encontrado nem artistas que dominassem suficientemente a técnica nem artesãos capacitados para lidar com os problemas artísticos. Estabeleceu-se o modelo de ensino bipolar, no qual o aprendiz recebia educação de um artista e de um artesão, ampliando as possibilidades de aprendizagem.

*“Era necessário trabalhar com dois professores diferentes, pois não havia artesãos com imaginação suficiente para resolver os problemas artísticos, nem artistas com conhecimentos técnicos suficientes para se responsabilizarem por trabalhos oficiais. Uma nova geração tinha de ser treinada primeiro, de forma a poder aliar os dois talentos.”<sup>21</sup>*

Por indicação de Alma Mahler, Johannes Itten assumiu o curso de desenho básico. Ele ensinava em Viena anteriormente e trouxe um novo método de ensino, desenvolvido naquela época. Junto com ele vieram Gerhard Marcks e Lyonel Feininger. Durante a primeira fase da Bauhaus, ele foi a figura mais importante e carismática que dominou a escola nos três primeiros anos. Anteriormente fora professor de escola primária e, posteriormente, teve sua formação de pintor. Três anos antes de trabalhar na Bauhaus, em 1916, criou sua própria escola de arte em Viena, sob a influência de Frans Cizek. Itten inspirou-se em teorias que provinham da reforma educacional, desenvolvida em várias partes do mundo. Cizek havia desenvolvido um sistema de instrução e aprendizado, baseado no estímulo da criatividade individual, através da produção de colagens de diferentes texturas e materiais. Nesse momento, os sistemas educacionais estavam em plena reforma, muitas teorias novas surgiram e Cizek também foi influenciado pela teoria educacional progressiva de Froebel e Montessori, além do movimento do norte-americano John Dewey do *“aprender fazendo”*. Em uma escola tradicional, os estudantes do primeiro ano apenas copiavam objetos, adquirindo grande parte de sua técnica através de cópia. A partir de 1908, esse movimento *“aprender fazendo”* foi difundido na Alemanha pelo reformador educacional Georg Kerschensteiner.<sup>22</sup> Itten aprimorou o método de Cizek com a teoria da forma e da cor tanto no ensino na escola Vienense quanto no Vorkurs. Sua pedagogia estava baseada em dois conceitos opostos, intuição e método. Até 1920, Itten era responsável por quatro

<sup>21</sup> DROSTE, Magdalena. *“Bauhaus 1919 – 1933”* Berlim, Taschen, 2001. Pág 36.

<sup>22</sup> Quando a Bauhaus foi fundada já se podia falar em tradição do artesanato na História da Educação. O artesanato como categoria pedagógica, ou seja, o uso das mãos, a habilidade prática e o manejo técnico de objetos como meio fundamental de trabalho e aprendizagem, está presente na pedagogia de John Locke (1632-1704), na pedagogia do pietismo de August Hermann Frank (1663-1727), na obra de Jean-Jacques Rousseau (1717-1778), no filantropismo de Johann Bernhard Basedow (1724-1780), na obra de Gottfried Salzmann (1744-1811), na pedagogia industrial de Ferdinand Kindermann (1740-1801), na pedagogia de Pestalozzi (1776-1827), de Friedrich Fröebel (1782-1852) e de Georg Kerschensteiner (1854-1932). In: WINGLER, Hans M. *“La Bauhaus. Weimer, Dessau, Berlin 1919-1933”*, Barcelona: Gustavo Gili, 1962. Pág. 9.



cursos diferentes sobre os ofícios, além do Vorkurs, enquanto Gehard Marcks e Lyonnell Feininger davam cursos sobre cerâmica e artes gráficas.

Um outro ponto importante na inovação da Bauhaus foi eliminar da mente de todo aluno os preconceitos que eles traziam, fazendo-os recomeçar do zero, como se o aluno estivesse entrando na escola pela primeira vez. Essa tarefa foi assumida pelo curso preliminar, o *Vorkurs*. Johannes Itten, bastante interessado na nova pedagogia, foi o responsável pela elaboração do *Vorkurs* e o seu desejo era libertar o poder criativo individual do aluno e dar-lhe uma nova compreensão dos materiais e da natureza, familiarizando-os com os princípios básicos, subjacentes à toda atividade criativa nas artes visuais, permitindo que cada aluno trabalhasse em sua habilidade específica e, por isso, esse curso era obrigatório para todos os alunos do 1º ano. Além disso, Gropius e o Conselho de Mestres chegaram à conclusão de que essa formação por um período de seis meses no Vorkurs era essencial para que fossem selecionados os alunos capacitados para trabalhar nos ateliês, eliminando um consumo de material elevado e resultados insuficientes. Os alunos não capacitados eram excluídos da escola.

No entanto, não existe uma fonte escrita a respeito da influência do curso *Vorkurs* dentro da Bauhaus, apesar dele ser considerado a essência do método da Bauhaus. O texto *Teoria e Organização da Bauhaus*<sup>23</sup>, de Gropius, publicado em 1923, não registrou a participação e a importância ativa do curso no currículo da escola, que, nesse momento, já passava por mudanças nos métodos e no corpo de professores. Os objetivos da Bauhaus só foram estabelecidos formalmente em 1922 (Figura 46)<sup>24</sup>, quando a excitação inicial da proclamação da escola havia se acalmado.

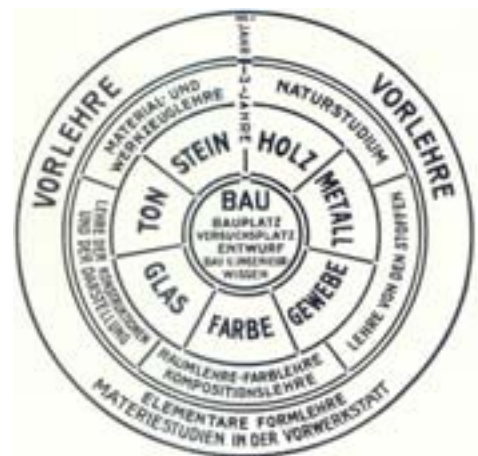


Figura 46

<sup>23</sup> 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. 119.

<sup>24</sup> Ilustração da estrutura do programa da escola. A formação começava com o Vorlehre (curso preliminar) com duração de seis meses. Os dois círculos do centro representam o período de três anos de formação nos ateliês, junto com a teoria da forma. Os ateliês eram: *Holz*, *Metal*, *Gewebe*, *Farbe*, *Glas*, *Ton* e *Stein*. *Bau* (construção) fase final do programa ainda não era ensinada.

Itten escreveu uma introdução ao catálogo da exposição de trabalhos dos seus alunos da Bauhaus, expondo suas idéias<sup>25</sup>, cujos pontos mais importantes eram: a destruição do treinamento anterior do aluno, com a intenção de devolver a eles a inocência da criança, a procura das leis da forma nas obras dos primitivos alemães e não nas obras clássicas, o ensino de um método em que os alunos desenvolvessem suas habilidades inatas e a idéia de que o material e a técnica possuem uma vocação própria e não uma função na sociedade. Itten influenciava fortemente seus estudantes com seu interesse pelos estudos místicos e por disciplinas espirituais orientais. Muitos cidadãos de Weimar ficaram alarmados diante de tal orientação, assim como os espíritos rígidos de Berlim.

O Masdeísmo era uma seita persa muito difundida na Alemanha naquele momento. Consistia em um conjunto de regras como alimentação vegetariana, dietas regulares, exercícios respiratórios e disciplina sexual, além de inúmeras normas para a saúde. Itten e Muche entraram em contato com o Masdeísmo e trouxeram a seita para Bauhaus. Itten era um mestre profundamente admirado e igualmente odiado pelos seus inimigos; era impossível ignorá-lo. Em 1921, Itten foi para o Centro Masdeísta de Herrliberg, perto de Zurique, aprofundando-se na forma de vida da seita. Quando voltou para Bauhaus, na metade de 1921, tentou converter seus alunos e seus colegas aos rigores dessa versão moderna de uma religião persa arcaica. O culto exigia um estilo de vida austero, com jejuns periódicos e uma dieta vegetariana. Até a cantina da Bauhaus foi influenciada pela seita e passou a cozinhar segundo os preceitos do Masdeísmo. Além disso, os exercícios de respiração e relaxamento eram considerados fundamentais para a criatividade, pois eram essenciais para o bem-estar físico e espiritual.<sup>26</sup>

A primeira fase da Bauhaus foi definida como expressionista por Magdalena Droste<sup>27</sup>, pelo fato dela ter sido dominada por uma preocupação com o indivíduo e a dimensão social ser menos concreta. A derrota na guerra fez com que artistas e intelectuais se preocupassem com a revisão intelectual procurando um sentido para a vida e, assim, a negatividade do expressionismo era cada vez mais evitada, levando a Bauhaus a procurar uma nova orientação e mudar a sua tônica, na fase

---

<sup>25</sup> BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág 441.

<sup>26</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág 149.

seguinte da escola.

Por volta de 1922, Gropius introduziu uma segunda ordem de ensinamentos na Bauhaus, a ordem da análise e da geometria estrita. A escola teve sua orientação estético-pedagógica modificada com a chegada em Weimar de Theo Van Doesburg e, posteriormente, em 1923, com a admissão de Moholy-Nagy e Josef Albers para assumirem o curso preliminar, até então comandado por Itten e Muche. O documento *Idee und Aufbau*<sup>28</sup>, escrito por Gropius, neste mesmo ano apresenta suas opiniões no momento em que ele e a Bauhaus estavam no período de maior maestria e maior certeza quanto a sua posição, na vida e no pensamento da época<sup>29</sup>. Gropius mostrava-se satisfeito consigo mesmo pela proposta de reforma empreendida, ressaltando a procura de uma base para reunião entre artistas criativos e o mundo industrial, seguindo o caminho de Ruskin e Morris, na Inglaterra, de Van de Velde, na Bélgica, da Deutscher Werkbund, além de outros, na Alemanha.

Um dos elementos mais importantes para a transformação da Bauhaus expressionista foi o *De Stijl*, fundado em 1917, por Theo Van Doesburg e Piet Mondrian.<sup>30</sup> Para eles, a arte deveria reconciliar as polaridades da vida. Os elementos básicos de expressão eram o ângulo reto e as três cores primárias: o vermelho, o azul e o amarelo, completadas pelo branco e pelo preto. Desse modo, eles esperavam eliminar a supremacia do indivíduo, criando soluções coletivas. Em 1920, Doesburg visitou a Bauhaus e preparou um artigo para ser publicado no seu jornal. Em 1921, ele transferiu-se para



Figura 47

<sup>27</sup> DROSTE, Magdalena. *"Bauhaus 1919 – 1933"* Berlim, Taschen, 2001.

<sup>28</sup> GROPIUS, Walter. *"Programme of the Staatliche Bauhaus in Weimar"*, 1919. In: *"Form and Function – A source book for the History of Architecture and Design 1890-1939"* Londres, Granada Publishing, 1980. Pág 78.

<sup>29</sup> BANHAM, Reyner. *"Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina"* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág 445.

<sup>30</sup> DROSTE, Magdalena. *"Bauhaus 1919 – 1933"* Berlim, Taschen, 2001. Pág 54.

Weimar na expectativa de ser contratado como professor na escola (Figura 47), ficando lá até início de 1923, quando foi para Paris. Em 1922, Doesburg anunciava um novo curso para os jovens artistas fora da Bauhaus, seguindo os moldes do *De Stijl*. As idéias de Van Doesburg tanto influenciaram a produção dos ateliês, sendo muito bem recebidas pelos alunos da Bauhaus, quanto questionaram o programa da escola e suas normas. O próprio Marcel Breuer foi profundamente influenciado e seus móveis criados entre 1921 e 1925 refletem a influência do pensamento *De Stijl*. O projeto para o concurso do *Tribune de Chicago*, de 1922, de Gropius e Adolf Meyer (Figura 40), também revela certa influência do trabalho de Doesburg, segundo Frampton.<sup>31</sup>

*“Que a poética do De Stijl exercera uma influência extremamente importante na Bauhaus, e absolutamente determinante, ao confrontar-se a mudança de direção entre a primeira fase e a segunda, foi abertamente reconhecido pelo próprio Gropius. Mas as preocupações de Van Doesburg acerca dos problemas da forma pura não se coadunavam com o ideal Bauhaus de educar o indivíduo no interesse de toda a comunidade. Gropius reconhecia a importância das propostas formais de Doesburg, mas não podia, nem queria, ligar a escola e condicionar a sua função didática e social a um determinado estilo, a assumir como um dogma, porque o seu objetivo era sanear uma situação, estabelecer um certo método de trabalho, reatar através da arte, certas relações de colaboração social e não afirmar e defender uma determinada teoria da forma.”<sup>32</sup>*

Nesse momento, Itten ainda ensinava na Bauhaus e uma diferença profunda abriu-se entre os métodos de Itten e Doesburg, pelo fato de o primeiro procurar detectar a natureza expressiva de cada indivíduo, enquanto o segundo estava interessado nos processos construtivos da forma. Itten afirmava que cada indivíduo tinha preferência por determinadas cores, enquanto Doesburg insistia em uma gama de cores universal e acima do desejo individual. A passagem de Doesburg por Weimar, entre 1921 e 1922, contribuiu para o processo de transformação da Bauhaus. Nesse momento de virada, Gropius tentou dar às atividades executadas nas oficinas um novo objetivo e uma nova direção. Até o momento, os estudantes

<sup>31</sup> FRAMPTON, Kenneth. *“História Crítica da Arquitetura Moderna”* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág. 150.

<sup>32</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“Walter Gropius e a Bauhaus”* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 55.

utilizavam os ateliês para praticar o que tinham aprendido no *Vorkus*, mas Gropius incentivava a procura de formas típicas que simbolizassem o mundo e exigia da Bauhaus uma visão totalmente nova. Em 1919, Bauhaus falava da arte e do artesanato como uma nova unidade e, em 1922, Gropius passou a falar de arte e da técnica como uma nova unidade.

Gropius estava sempre em busca de contatos com clientes industriais que fizessem encomendas para a escola, possibilitando que ela ganhasse o seu próprio sustento. Itten era contra a intermediação do escritório de Gropius entre os contratos e a escola, começando as primeiras divergências entre os dois. Em 1922, Gropius modificou a orientação do programa original da escola, que valorizava principalmente os ofícios, passando a valorizar mais a produção direcionada para a indústria. O diretor fez uma dura crítica a Itten em uma circular aos mestres, por sua rejeição monástica do mundo<sup>33</sup>. A demissão de Itten abriu caminho para uma nova filosofia de ensino, não mais centrada na personalidade individual, mas na criação de produtos que respondessem às necessidades industriais. Os produtos artesanais e manuais, que Itten considerava como o caminho do desenvolvimento individual, perderam a força. Moholy-Nagy assumiu a direção do curso preliminar, ainda em 1922, marcando uma nova tendência na escola.

Nesse período de transição, a Bauhaus produziu duas casas modelos. Elas foram construídas e mobiliadas em grande parte pelos ateliês e oficinas da escola. Gropius e Meyer projetaram a Casa Sommerfeld, construída entre 1920-21 (Figuras 48, 49 e 50), e Mucho e Meyer projetaram a Casa Experimental Bauhaus - *Am Horn* - para a Exposição *Arte e Tecnologia*, da Bauhaus, em 1923. Gropius também elaborou uma série de casas, concebidas como protótipos, para serem construídas nos arredores de Weimar. Essas casas não foram realizadas nesse momento, sendo construídas apenas como as casas dos mestres na Bauhaus de Dessau, em 1926.



Figura 48



Figura 49

A Casa Sommerfeld, uma contratação do escritório particular de Gropius, permitiu ao arquiteto subcontratar a Bauhaus e criar o primeiro projeto comunal. A casa, construída em Berlim-Dahlem, foi feita com a madeira recuperada de um navio de guerra destruído, por questões econômicas. Gropius e seu sócio foram responsáveis pelo projeto e a obra foi conduzida pelo estudante Fréd Forbát. A decoração da casa ficou por conta dos estudantes e dos ateliês da Bauhaus: as cortinas de Dörte Helm, os móveis de Marcel Breuer, os vitrais de Josef Albers, as paredes do ateliê de pintura-mural, as esculturas de Joost Schmidt.



Figura 50

A influência de Frank Lloyd Wright e suas *Prairie Houses* de antes da guerra pode ser verificada na temática das horizontais e das cornijas reforçadas, além do interesse de Gropius pela matéria rústica e a carpintaria.<sup>34</sup> Nesse imediato pós-guerra, a Bauhaus ainda estava muito próxima das tradições do artesanato manual e, neste caso, dos mestres de carpintaria. Ainda assim, a preocupação de Gropius era didática e visava a continuidade entre o trabalho artesanal e a arte, tendo como objetivo final a indústria.

<sup>34</sup> ARGAN, Giulio Carlo. “*Walter Gropius e a Bauhaus*” Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 65.

### 5.3.2 – Segunda Fase

Gropius convidou o húngaro Lászlo Moholy-Nagy para assumir tanto o curso preliminar quanto a oficina de metalurgia, na Bauhaus. Os produtos produzidos pela oficina apresentavam uma influência estética do elementarismo construtivista associado a uma intenção de produzir objetos convenientes. Josef Albers dividiu a tarefa com Moholy-Nagy, na sucessão de Itten, mantendo os princípios básicos do curso preliminar *Vorkurs*, mas diminuindo a ênfase na formação da personalidade individual e *transformando a didática essencialmente experimental e formativa de Itten, em uma procura formal mais direta*<sup>35</sup>.

Segundo Frampton,<sup>36</sup> o estilo elementarista construtivista de Moholy-Nagy, parte veio da União Soviética, do *Vkhutemas* (Estudos Técnicos e Artísticos Elevados) e parte foi aprimorada em outro segmento da Bauhaus, com a influência do *De Stijl*, de Van Doesburg. Moholy-Nagy chegou em Berlim, em 1921, fugido da revolução húngara. Nesse ano, entrou em contato com o designer russo El Lissitzky, que na época trabalhava na Alemanha, na Exposição Russa de 1922. Esse encontro levou-o a perseguir suas próprias tendências construtivistas e suas pinturas passaram a conter elementos suprematistas<sup>37</sup>. Um dos exemplos da estética elementarista é a tipografia *sans serif*, usada por Herbert Bayer e Joost Schmidt, na exposição da Bauhaus, em 1923. A partir desse ano, a Bauhaus tornou-se cada vez mais objetiva, afiliando-se ao movimento da *Neue Sachlichkeit* ou Nova Objetividade.<sup>38</sup> Tais evidências são encontradas também nos ateliês de escultura sob a direção de Schlemmer, nas construções da Bauhaus em Dessau, em 1924, tornando-se ainda mais acentuadas depois da demissão de Gropius, em 1928.

Assim, a Bauhaus passou por uma revolução estética no ano de 1923, mudando do expressionismo para o elementarismo. Os outros membros da escola fizeram uma passagem tranqüila entre a antiga e a nova ordem e, dessa forma, permitiram que a escola conseguisse atravessar esse período turbulento sem esfacelar-se. Paul Klee foi uma figura muito importante nessa transição, com o seu documento *Paedagogisches Skizzenbuch*, preenchendo a lacuna entre os métodos

<sup>35</sup> ARGAN, Giulio Carlo. “*Walter Gropius e a Bauhaus*” Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 41.

<sup>36</sup> FRAMPTON, Kenneth. “*História Crítica da Arquitetura Moderna*” São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág 151.

<sup>37</sup> Ibid., Pág 150.

<sup>38</sup> Ibid., Pág 152.



de Itten e Moholy-Nagy. Nesse livro, Paul Klee apresentou uma série de desenhos referentes aos movimentos dos corpos pelo espaço. Apesar de não ser físico, ele compreendia melhor que seus contemporâneos os conceitos de espaço tanto de Newton quanto de Einstein. Os alunos da Bauhaus que passavam pelas aulas de Klee poderiam aproximar-se mais do novo conceito de espaço elementarista, facilitando a transição da escola do expressionismo para o elementarismo. Oskar Schlemmer, que estava na Bauhaus desde 1921 por indicação de Itten, escreveu um livro chamado *Die Bühne im Bauhaus*, também em sintonia com a nova ordem, o que prova que Schlemmer foi um membro de fácil adaptação aos novos tempos.

Nos anos imediatos do pós-guerra, a atividade artesanal foi valorizada devido à situação econômica da Alemanha. Anos depois, a economia começou a estabilizar-se e a indústria fortaleceu-se. Gropius não conseguiu manter uma relação boa com as associações de artesãos da Turíngia, pois elas tinham medo da concorrência e as idéias e as intenções de Gropius eram incompreendidas. Apesar de poucos, Gropius conseguiu estabelecer alguns contatos com a indústria, atingindo o seu objetivo inicial de criar uma escola produtiva. A orientação de se produzir protótipos que pudessem ser utilizados pela indústria era uma necessidade financeira, mas, para isso, os ateliês de aprendizagem tinham que ser transformados em ateliês de produção, fazendo com que a escola se tornasse independente da renda financiada pelo Estado da Turíngia.

Gropius apostava na produção em massa e estimulava que seus alunos dominassem este processo desde o início, passando por todas as etapas, até o fim. Assim, suas sensibilidades artísticas seriam desenvolvidas de acordo com as novas possibilidades da tecnologia. A postura de Gropius e de Moholy-Nagy de encorajar os alunos a estabelecer contato com as indústrias de Weimar estava de acordo com a visão dos arquitetos modernos de transformação das cidades e da vida comum, através da padronização, permitindo a produção em massa da indústria.

Em 1922, o governo deu à Bauhaus um empréstimo para a construção dos ateliês de produção. Em contrapartida, a escola foi obrigada a organizar uma grande exposição, no ano seguinte, para apresentar a produção da escola. Nesse período, também o crescimento da inflação representava uma ameaça para o funcionamento da escola. Essa era uma outra razão para que a produção da Bauhaus, direcionada para o mercado industrial, aumentasse. Dessa forma, o design para a produção



industrial, que ainda era um campo pouco explorado na ocasião, a partir de então foi o ponto de interesse maior da Bauhaus. A escola e seus professores sentiam o seu futuro ameaçado, se não orientassem sua produção para ganhos financeiros que permitissem a auto-sustentação. Essa foi uma das razões para que Itten se demitisse e seu sucessor, o húngaro László Moholy-Nagy, colaborou intensamente com as novas idéias da Bauhaus. Gropius aproveitou esse momento para renovar o seu corpo docente e introduzir alterações no *Vorkurs*. Moholy-Nagy ficou na Bauhaus até 1928, quando foi substituído por Josef Albers. O curso preliminar, que durava seis meses, até 1923, foi aumentado para um ano. Foram acrescentadas aulas de Paul Klee e Wassily Kandinsky. Em nenhuma fase da sua história a Bauhaus foi um sistema rígido. A escola esteve sempre aberta para se transformar, segundo as circunstâncias do momento.

A Bauhaus inaugurou a Exposição exigida pelo governo da Turíngia, em função do empréstimo feito à escola, em 15 de agosto de 1923, estendendo-se até o final de setembro (Figura 51). A escola foi então obrigada a mostrar ao público sua produção da escola e sua orientação cultural. Os trabalhos foram expostos na própria Bauhaus e no Museu de Weimar. Além disso, a *Bauhauswoche* incluiu conferências de Gropius, Kandinsky e do holandês J.J.P. Oud, um concerto musical de Scherchen, projeções cinematográficas de Koch, festas noturnas com fogos de artifícios, música, jazz e espetáculos de luzes no palco do Teatro Municipal de Iena, recém-construído por Gropius e Meyer. Oskar Schelemmer apresentou um balé e, na mesma ocasião, foi publicado um álbum com reproduções das obras de alguns professores e alunos.



Figura 51

Entre 1921 e 1923, a Bauhaus realizou estudos no campo da pré-fabricação dos elementos construtivos de uma casa e a união dessas unidades espaciais em uma comunidade, seguindo a complexidade da organização e das funções sociais. No entanto, somente em Dessau, no *Siedlung Törten*, esse projeto urbanístico pode ser realizado, anos mais tarde.<sup>39</sup> A única casa construída desse projeto foi a *Am Horn*, uma casa-modelo, completamente mobiliada, desenvolvida para a exposição

*Arte e Tecnologia*, tornando-se a sua principal atração. A casa *Am Horn* (Figuras 52 e 53) continha móveis projetados pelos alunos da escola como Marcel Breuer, Alma Buscher, Erich Brendel, entre outros, mostrando uma mudança de atitude na oficina de carpintaria. Os métodos de construção e os materiais utilizados eram



Figura 52

tecnicamente mais modernos, assim como sua decoração interna, de forma a apresentar ao público o que era desenvolvido nos ateliês da Bauhaus. A planta era inovadora, a casa quase não apresentava corredores, o banheiro tinha um acesso facilitado a partir do quarto de dormir e a cozinha foi a primeira cozinha moderna, incluindo inclusive equipamentos elétricos, que neste momento estavam à disposição



Figura 53

do público, e demonstrava as vantagens da tecnologia, facilitando o trabalho da

mulher. A casa sofreu inúmeras críticas, mas ela foi muito significativa no sentido de desenvolver uma nova arquitetura residencial, produzida pelo conjunto de alunos da escola. Projetada e construída inteiramente nos laboratórios da Bauhaus, a casa *Am Horn* foi concebida como uma célula unitária ou idealizada de modo a ser facilmente reproduzida em série.

A exposição não atingiu um êxito financeiro, mas as idéias e os produtos da Bauhaus foram apresentados ao público local e através de jornais escritos por toda Alemanha e no estrangeiro, divulgando o trabalho de Gropius, seus colaboradores, os estudantes e a própria escola Bauhaus.

<sup>39</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 69.

O arquiteto húngaro Fréd Forbát foi contratado pela Cooperativa Estatal da Bauhaus (fundada por Gropius e apoiada pelos mestres e alunos, entre eles: Klee, Schereyer, Muche, Börner, Oskar e Casca Schlemmer, Meyer, Albers)<sup>40</sup> para projetar a urbanização de um terreno onde seriam construídas casas unifamiliares, multifamiliares e alojamentos para estudantes. Gropius desejava que os componentes individuais das casas fossem padronizados e produzidos em massa e que um módulo uniforme fosse criado para toda a urbanização. O projeto deveria ser muito bem pensado, para que a combinação das partes pudesse produzir inúmeras configurações de casas diferentes. No entanto, esse projeto de construção de casas em série em um terreno que seria cedido pelo governo não foi concretizado, devido à situação econômica da Alemanha e à oposição das autoridades municipais e estatais, dificultando inclusive a venda do terreno à cooperativa. As casas de Forbát foram expostas na exposição Bauhaus, de 1923.

Essa exposição deu uma nova imagem da Bauhaus, principalmente seguindo influências do *De Stijl* e do Construtivismo, refletindo a modernidade da escola. O projeto de renovação do Teatro Municipal de Iena (Figura 54, 55 e 56), encomendado ao escritório particular de Gropius e Meyer, foi uma aplicação dessas novas idéias e o primeiro projeto que Gropius foi incumbido, na sua qualidade de diretor da Bauhaus. Os ateliês da escola foram encarregados da decoração do teatro, mesmo a construção tendo sido recomendada ao ateliê particular de Gropius.



**Figura 54**



**Figura 55**

<sup>40</sup> DROSTE, Magdalena. “*Bauhaus 1919 – 1933*” Berlim, Taschen, 2001. Pág 111.

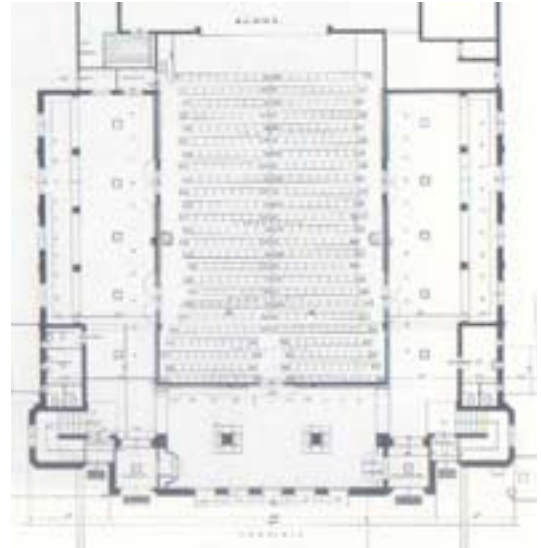


Figura 56

Também em 1923, Gropius condensou os pontos principais do novo método didático da Bauhaus, no seu ensaio chamado *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*<sup>41</sup> (*Teoria e organização da Bauhaus*), texto produzido em função da primeira exposição da Bauhaus em Weimar, em 1923. Este documento defendia uma maior sintonia entre o design artesanal e a produção industrial e era contra a posição ideológica de Itten, mais um motivo para o seu desligamento, sendo o seu cargo ocupado imediatamente pelo húngaro László Moholy-Nagy.

*“O ensino de um ofício (artesanato) tem como objetivo preparar para o design para a produção em massa. Começando com ferramentas mais simples e trabalhos menos complicados, o aprendiz gradualmente adquire habilidade para lidar com problemas mais intrincados e a trabalhar com a máquina, ao mesmo tempo que permanece em contato com todo o processo de produção, do início ao fim, enquanto o trabalhador da fábrica não conhece mais do que uma fase do processo. Assim, a Bauhaus está conscientemente procurando estabelecer contato com as indústrias, com o objetivo de se estimularem mutuamente.”*<sup>42</sup>

Gropius desejava eliminar a divisão entre o *Werklehre*, parte prática, e o *Formlehre*, parte teórica, ao contratar professores que tivessem a capacidade de ensinar conjuntamente nas duas linhas. Ele encontrou bastante dificuldade nessa

<sup>41</sup> *Idee* – idéia; *und* – e; *aufbau* – construção, desenvolvimento; *Staatlich* – estatal, público.

<sup>42</sup> GROPIUS, Walter. “*The Theory and Organization of the Bauhaus*”, 1923. 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. 123.

tarefa, que só foi possível de ser completada em um segundo momento, ao recrutar entre seus próprios ex-alunos como Marcel Breuer, Josef Albers e Herbert Bayer, produtos do primeiro período da escola, o período expressionista.

*“Uma nova geração capaz de combinar estes dois atributos deveria primeiro ser treinada e, nos últimos anos, a Bauhaus conseguiu colocar, na direção dos laboratórios, ex-alunos dotados de uma experiência técnica e artística integrada, de modo que a separação do corpo docente em professores da forma e da técnica demonstrou-se supérflua.”*<sup>43</sup>

Gropius defendia o curso *Werklehre*, que era a parte prática do ofício, afirmando que era necessário se chegar ao entendimento com a máquina e que um aprendiz não teria condições de ir trabalhar diretamente na indústria, pois ele seria sufocado pela visão materialista e unilateral predominante nas fábricas do momento<sup>44</sup>. Dessa forma, o ensino de um ofício no *Werklehre* teria como objetivo preparar o aprendiz para o design direcionado para a produção em massa. O aprendiz começaria com tarefas mais simples e, aos poucos, poderia adquirir habilidade para trabalhar com designs mais complexos e, no final, lidar com a máquina. Essa idéia tornou-se base para Bauhaus e Moholy-Nagy repetiu esse discurso de Gropius, quase da mesma forma, em 1928. Nesse momento, Gropius também passou a defender a padronização e o caminho para uma unidade dentro da diversidade.

*“Por essa razão, a Bauhaus se impôs a tarefa de criar um centro de experimentação onde se buscará juntar os avanços das pesquisas econômicas, técnicas e formais e aplicá-los nos problemas da arquitetura doméstica, com o objetivo de combinar as grandes possibilidades da standardização com as amplas variações da forma.”*<sup>45</sup>

No mesmo documento, *Idee und Aufbau*, Gropius fez uma afirmação surpreendente, assegurando que sua responsabilidade era a educação como meio

<sup>43</sup> Id., *“My Conception of the Bauhaus Idea”* (1935). In: *Scope of total architecture*, Nova York, 1955, Pág. 14. In: BENEVOLO, Leonardo. *“História da Arquitetura Moderna.”* São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág 404.

<sup>44</sup> BANHAM, Reyner. *“Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina”* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág 449.

<sup>45</sup> GROPIUS, Walter. *“The Theory and Organization of the Bauhaus”*, 1923. 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. 125.

para compreensão do mundo em que se vivia e as formas que simbolizavam esse mundo. Gropius estava menos preocupado em agir sobre a massa de consumidores do que sobre a classe dirigente e produtora, reconduzindo-as aos seus deveres sociais, reorganizando tecnicamente a produção e criando condições efetivas para o progresso da vida social.<sup>46</sup>

*“É responsabilidade da Bauhaus educar homens e mulheres para entenderem o mundo em que vivem e para inventarem e criarem formas que simbolizem esse mundo. Por essa razão, o campo educacional deve ser ampliado para todos os lados, se estendendo para os campos vizinhos, para que os efeitos das novas experimentações sejam estudados.”<sup>47</sup>*

O *Método Bauhaus* espalhou-se pelo mundo. Os novos professores passaram a agir de uma forma que eliminasse a divisão entre o *Werklehre* e o *Formlehre* e a escola passou a ter um tom mais homogêneo e menos excêntrico. Os vínculos com a indústria estavam cada vez mais firmes e os projetos da Bauhaus eram mais encomendados e utilizados. Isso aconteceu ao mesmo tempo em que houve uma diminuição do misticismo e da metafísica, desenvolvidos na fase expressionista da escola. Até as roupas elaboradas que os professores e os alunos tinham que usar, quando Itten ainda tinha força na escola, caíram em desuso, uma vez que, na opinião de Gropius, o artista deveria usar roupas convencionais. Apesar de Gropius e os outros professores terem negado a existência de um *estilo Bauhaus*, a partir de 1924, os produtos e os edifícios projetados pela escola passaram a ser reconhecíveis por suas formas límpidas e funcionais. Os fundamentos do repertório formal, baseados na didática da linha, do ponto e do plano, de Klee e Kandinsky, eram aplicados constantemente e possuía uma considerável unanimidade. É um fato que a Bauhaus passou, durante toda a sua existência, desde 1919 até sua dissolução, em Berlim, em 1933, por um processo de transformação, refletindo o aspecto mutável do pensamento arquitetônico dos anos 20.

A partir de 1924, a situação econômica na Alemanha começou a melhorar e a segunda fase da Bauhaus também pode ser caracterizada por sua atividade no

---

<sup>46</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág 12.

campo editorial, com o *Bauhausbücher*, colocando tanto no mercado interno quanto no externo uma série de títulos sobre a escola, sua metodologia e sobre o Movimento Moderno em geral. Essa idéia partiu de Moholy-Nagy. No período de 1925 a 1930, quatorze livros foram publicados pela escola. Gropius e Moholy-Nagy foram co-editores dessa série e o objetivo principal foi explicar para o mundo o *Método Bauhaus*, além de tornar disponível para o público interessado, textos que apoiavam e divulgavam as idéias da escola.

O livro *Von Material zu Architektu*, de Moholy-Nagy, é talvez o mais importante dos livros desta série publicada nesse período. A lista de livros publicados é enorme: *Paedagogisches Skizzenbuch*, de Paul Klee, o *Die Bühne im Bauhaus*, de Schlemmer, o *Ein Versuchshaus*, de Adolf Meyer (um livro sobre a Haus am Horn), o *Neue Arbeiten*, compilado por Gropius, o *Malerei, Photographie, Film* e o *Von Material*, dois livros do Moholy-Nagy e a descrição feita de edifícios, em Dessau, sob o título *Bauhausbauten Dessau*. Além de outros como: o *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, de van Doesburg, o *Neue Gestaltung*, de Mondrian, o *Hollaendische Architektu*, de Oud, *Die gegenstandslose Welt* de Malevitch, que surgiu em 1928 e reforçava o ponto de vista russo e elementarista, e a reimpressão como *Bauhausbuch du Cubisme*, de Gleizes, servindo de apoio ao *Von Material zu Architektu*, de Moholy, que surgiu na mesma época. Alguns livros, no entanto, não foram publicados: o *Merzbuch*, do dadaísta Kurt Schwitters, um livro sobre o *MA-gruppe*, de Lassak e Kallai, um livro sobre a Rússia, de Adolf Behne, o *Bildnerische Mechanik*, de Paul Klee, dois números de um *Bildermagazin der Zeit*, um livro sem título, de Le Corbusier e um tratado sobre o Futurismo, de Marinetti e Prampolini.<sup>48</sup> Todos os que foram publicados representam uma das maiores campanhas editoriais de livros sobre a arte moderna. Essas publicações mostram o quanto a Bauhaus deixava para trás sua influência expressionista e seguia em direção à corrente internacionalista da arquitetura moderna.

Desde o início, Gropius tentou introduzir o curso de arquitetura na Bauhaus, principalmente entre os anos de 1922 a 1925. Fréd Forbát relatou à Gropius, em uma carta, que se sentia um “corpo estranho dentro da Bauhaus”, uma vez que o

<sup>47</sup> GROPIUS, Walter. “*The Theory and Organization of the Bauhaus*”, 1923. 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. 127.

<sup>48</sup> BANHAM, Reyner. “*Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*” São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003. Pág. 467.

departamento de arquitetura era fortemente rejeitado por um grupo de professores.<sup>49</sup> Apesar de não haver um departamento constituído, cursos de um semestre sobre desenho técnico e desenho arquitetônico foram ministrados na escola, em 1924 e 1925. Também em 1924, em protesto contra a falta do departamento de arquitetura na Bauhaus, um grupo de estudos sobre o tema formou-se, incluindo: Georg Muche, Marcel Breuer e Farkas Molnár.

A Bauhaus era uma escola estatal e, dessa forma, dependia financeiramente e politicamente do governo que estava no poder. O início das atividades da escola, em 1919, deu-se em meio a uma confusão dos primeiros meses do pós-guerra e o seu orçamento teve que ser aprovado no Parlamento. Nesse primeiro momento, o governo era constituído pelos partidos da esquerda e, portanto, uma maioria governamental aprovou a Bauhaus, contra os partidos da direita. Em Weimar, funcionários de estados monárquicos, militares e pensionistas do Grão-Ducado, incorporados ao governo eram minoria até 1923. Gropius procurou fazer aliados e atrair simpatizantes para a causa da Bauhaus e o Conselho dos Mestres aconselhava os alunos a não se envolverem em atividades políticas, evitando que pressões políticas levassem ao seu fim. Gropius desejava a escola fora de qualquer controvérsia política. Suas relações eram bastante úteis para a Bauhaus, ele era membro da Werkbund - Associação de Artes e Ofícios - e da Federação dos Arquitetos Alemães, mais tarde chamada *Der Ring*.

Quando finalmente a ala dos partidos conservadores da direita venceu as terceiras eleições parlamentares do Estado da Turíngia, em fevereiro de 1924, foi o fim da Bauhaus em Weimar. O design moderno desenvolvido era considerado pelos partidos conservadores como esquerdista, daí a oposição política à Bauhaus. Em março de 1924, Gropius foi informado de sua demissão e da redução à metade do orçamento da escola. Com o fim do contrato de Gropius previsto para março de 1925, a questão do fechamento da Bauhaus no final deste mês preocupou tanto os professores quanto os estudantes. Gropius há muito tentava diminuir as pressões políticas sobre a escola ao buscar recursos financeiros no mercado, vendendo projetos e produtos produzidos pela Bauhaus. No entanto, o governo não ajudava Gropius a lançar-se no mercado, pois o seu interesse claramente era o de fechar a escola. Apesar das crises internas, da falta de dinheiro constante e da inimizade

---

<sup>49</sup> DROSTE, Magdalena. *"Bauhaus 1919 – 1933"* Berlim, Taschen, 2001. Pág 110.



política, a Bauhaus de Weimar desenvolveu-se com bastante sucesso nos primeiros seis anos de sua existência.

A mudança do expressionismo para o elementarismo não deixou de ser traumática. As autoridades e o público de Weimar tornaram-se cada vez mais hostis às novas idéias da escola, surgindo daí a necessidade da mudança física da Bauhaus para Dessau, pois, apesar do apoio internacional, a oposição local era muito forte. Ao mesmo tempo em que a escola reafirmava-se tanto no plano didático como na sua participação na produção de projetos arquitetônicos e de encomendas de indústrias, a Bauhaus também recebia ataques tanto da esquerda quanto da direita. Os tradicionalistas acusavam a escola de não levar em conta a herança histórica, enquanto os vanguardistas acusavam a escola de cultivar o ecletismo e o compromisso com o clássico.

*“Coligaram-se contra a Bauhaus: o meio artístico oficial, que considerava a arte como uma iniciação e o seu exercício como um privilégio de casta; o artesanato tradicionalista e conservador; a alta burocracia; a direita nacionalista apoiada no grande capitalismo. Apoiaram a Bauhaus os homens tecnicamente mais preparados do mundo industrial e os intelectuais.”*<sup>50</sup>

Arquitetos, críticos e historiadores, além de outras personalidades importantes da cultura europeia, saíram em defesa da Bauhaus<sup>51</sup>. A Bauhaus era, então, conhecida em todos os círculos europeus em que a arte contemporânea era estudada. Um “Círculo de Amigos da Bauhaus” foi constituído e seu membro mais ilustre era Albert Einstein.<sup>52</sup> Foi entregue ao governo da Turíngia, um protesto contra a mudança da Bauhaus de Weimar para Dessau, contendo as assinaturas de Behrens, Einstein, Oud, Gerhart Hauptmann, Mies van der Rohe, Sudermann, Poelzig, Pankok, Hoffmann, Kokoschka, Max Reinhardt, Schönberg, Muthesius, entre outros.<sup>53</sup> Gropius tentou manter a Bauhaus à parte das questões políticas, reafirmando o caráter apolítico da instituição, mas os princípios da Bauhaus levavam-no em uma outra direção, uma vez que sua proposta era inserir a escola na

<sup>50</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“Walter Gropius e a Bauhaus”* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 31.

<sup>51</sup> BENEVOLO, Leonardo. *“História da Arquitetura Moderna.”* São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág. 412-414.

<sup>52</sup> DROSTE, Magdalena. *“Bauhaus 1919 – 1933”* Berlim, Taschen, 2001. Pág. 114.

<sup>53</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“Walter Gropius e a Bauhaus”* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 31.

realidade econômica e social, assumindo um tom de compromisso político com a social democracia alemã. Até a Werkbund, através de seu presidente Hans Poelzig, saiu em defesa da Bauhaus.

*A controvérsia pública atualmente em curso sobre a Bauhaus de Weimar não constitui uma disputa local; sob muitos aspectos, diz respeito a todos que se interessam pelo crescimento e desenvolvimento de nossa arte. É sempre inoportuno confundir os problemas artísticos com as contendas políticas. A violência da paixão política com que se discute a obra e os objetivos da Bauhaus impede uma consideração objetiva da grande e importante experiência que está sendo realizada denodadamente. Confiamos que os funcionários e os órgãos competentes se desdobrem no sentido de evitar que as paixões políticas destruam um empreendimento que não pode ser avaliado através de considerações estranhas à arte, mas sim apenas através de sua retidão e de seus irrepreensíveis objetivos.*<sup>54</sup>

Em 1925, a situação tornou-se insustentável e o prefeito progressista de Dessau, Fritz Hesse, ofereceu que a escola se mudasse para sua cidade. No início de 1925, a convite do prefeito Hesse a escola foi transferida para Dessau. A escola então sai de uma atmosfera sofisticada de Weimar e vai para um ambiente mais tranqüilo e propício à inserção na realidade econômica e produtiva alemã<sup>55</sup>.

Os mestres de Weimar rescindiram os seus contratos com o Estado da Turíngia e decidiram mudar-se para Dessau, uma cidade governada por sociais democratas. A escola, que era estatal, tornou-se uma instituição municipal. Uma das razões principais para que Dessau abrigasse a Bauhaus era a falta de habitações em uma cidade que crescia rapidamente. Em 1925, eram cerca de cinqüenta mil habitantes, em 1928, esse número foi para oitenta mil.<sup>56</sup> A construção civil precisava da mecanização e da racionalização propostas pela Bauhaus.

Apesar das crises internas e das pressões externas tanto políticas quanto econômicas, a Bauhaus desenvolveu-se com sucesso nos primeiros anos de vida, de 1919 a 1925. Não se trata de um sucesso financeiro, uma vez que a escola não foi capaz de se tornar independente dos subsídios do governo com a arrecadação de uma receita a partir da sua produção própria. Muitos fatores contribuíram,

<sup>54</sup> *Bauhaus 1919-1928*, p. 93. In: BENEVOLO, Leonardo. "História da Arquitetura Moderna." São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág 414.

<sup>55</sup> BENEVOLO, Leonardo. op. cit. Pág 414.

impedindo que a Bauhaus alcançasse o êxito financeiro: foram anos de elevada inflação, Gropius era inexperiente para conduzir uma empresa e, especialmente, a escola não possuía capital suficiente para investir em equipamentos e pesquisas.

### 5.3.3 – Terceira Fase

A terceira etapa da escola começou com a mudança para Dessau. Todos os professores, com exceção de Gerhard Marcks, e quase todos os alunos apoiaram Gropius e a escola mudou-se, em funcionamento, para a nova cidade. Inicialmente, instalou-se em locais provisórios e, em dezembro de 1926, mais de um ano depois, os novos edifícios ficaram prontos e foram inaugurados formalmente.

Gropius recebeu uma tarefa enorme, pela primeira vez uma realização concreta da Bauhaus em termos arquitetônicos, a *Bauhausbauten*. A colaboração de todas as artes e ofícios para a construção do edifício era objetivo da Bauhaus e aqui foi concretizado. Além de projetar a sede da escola, uma casa para ele mesmo e três casas destinadas aos professores, o arquiteto também foi encarregado de projetar um bairro modelo de habitações operárias no subúrbio, o *Siedlung Törten* (Figuras 57, 58 e 59), e a sede do Órgão Municipal do Trabalho. Gropius pediu ajuda aos seus outros professores para a execução do projeto, já que até 1927 não havia um departamento de arquitetura na escola, reservando para ele apenas o projeto dos edifícios da Bauhaus.



Figura 57

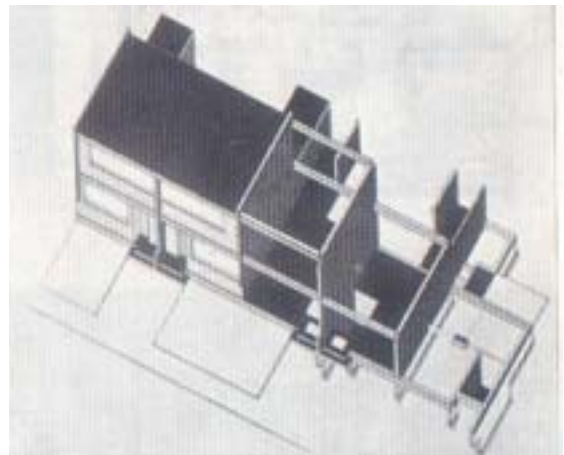
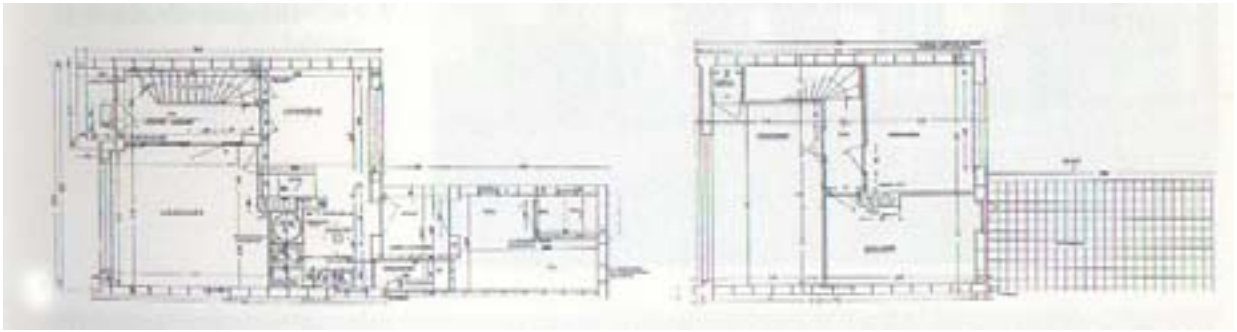


Figura 58

<sup>56</sup> DROSTE, Magdalena. “Bauhaus 1919 – 1933” Berlim, Taschen, 2001. Pág 120.



**Figura 59**

A inauguração oficial dos novos edifícios aconteceu em dezembro de 1926, com uma grande festa que durou dois dias. Foi organizado um programa de exposições e apresentações musicais e teatrais para os convidados. No entanto, o objeto de maior apreciação foi o próprio edifício da Bauhaus e seus elementos, que foram todos criados nas oficinas da escola. A pintura do edifício e seus detalhes internos, por exemplo, foram responsabilidade da oficina de pintura mural. Os símbolos foram fabricados pelo ateliê de tipografia e as luminárias pelo ateliê de metal. O mobiliário dos ateliês, do auditório, da cantina e de outros ambientes foi produzido na oficina de Marcel Breuer. A cadeira de tubo metálico (Figura 60) foi exposta ao público pela primeira vez, causando enorme sensação.

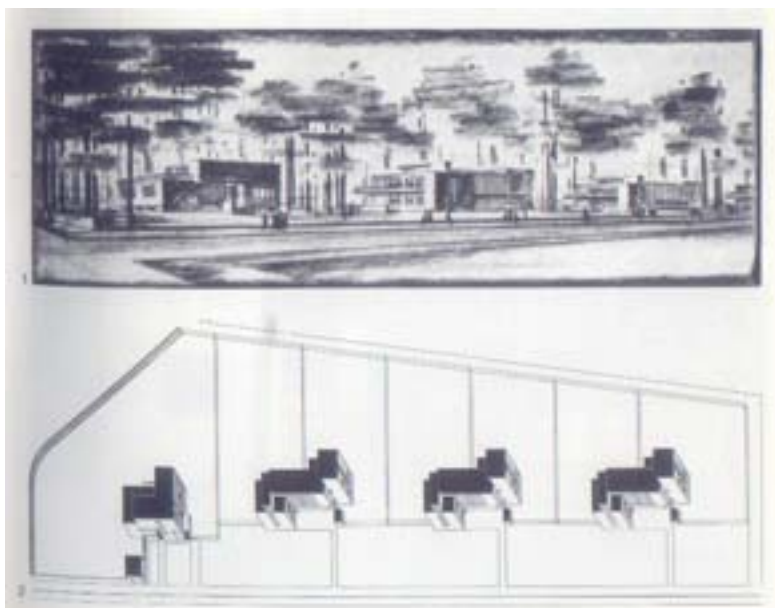
É importante lembrar que entre 1921 e 1925, o ateliê de móveis trabalhava basicamente com madeira, ainda que com o objetivo de estabelecer uma transição do trabalho artesanal para os novos tipos industriais. No entanto, a partir de 1925, as pesquisas da oficina de móveis voltam-se para tipos completamente independentes da tradição e da técnica do artesanato. O tubo



**Figura 60**

metálico, material utilizado na cadeira de Breuer, é um produto da indústria e não poderia ser usado aplicando técnicas artesanais, abrindo caminho exclusivo para o trabalho mecanizado.

As quatro casas construídas (Figura 61) para Gropius e os professores constituem a primeira experiência concreta do arquiteto no terreno urbanístico e o primeiro passo para os estudos sobre tipos de habitação.



**Figura 61**

As casas dos mestres (Figura 62) foram construídas em um terreno vizinho, em um bosque de pinheiros, próximo ao edifício da Bauhaus, e cada uma abrigava dois professores. Klee e Kandinsky dividiam uma, Muche e Schlemmer outra e Moholy-Nagy e Feininger a terceira. As edificações eram duplas, porque consistiam no espaço de moradia e de estúdios. A casa de Gropius (Figuras 63 e 64) foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial e as demais foram muito alteradas, perdendo totalmente suas características iniciais.



**Figura 62**

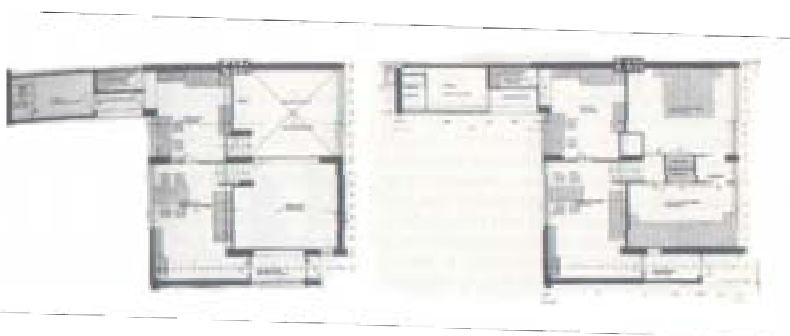


**Figura 63**



**Figura 64**

O Bairro de Törten, projetado por Gropius para ser apenas um local de moradia, sem serviços, foi construído em três etapas. Na primeira fase, em 1926, foram construídas 60 casas independentes de um andar e com um jardim. Na segunda fase (Figuras 65 e 66), em 1927, mais 100 casas e na terceira fase (Figuras 67 e 68), em 1928, outras 156 casas. O edifício comercial de três andares foi adicionado posteriormente. Gropius pôde, a cada fase, retificar os defeitos e os problemas encontrados nos projetos anteriores, além de colocar em prática o que ele estudava há alguns anos sobre os meios de diminuir os custos da construção, da utilização de materiais pré-fabricados e da standardização.

**Figura 65****Figura 66****Figura 67****Figura 68**

## Descrição arquitetônica do conjunto de edifícios da Bauhaus

*“O edifício construído por Gropius em Dessau, com a colaboração dos mestres e alunos da escola, é a obra mais significativa do racionalismo alemão e uma das maiores obras-primas da arquitetura moderna.”<sup>57</sup>*

O complexo da Bauhaus era composto de três blocos interligados. Um bloco de quatro andares para os ateliês, outro bloco, também de quatro andares, para a escola técnica e o departamento de arquitetura e o terceiro bloco, de cinco andares, para os alojamentos dos estudantes. Uma ponte ligava os dois blocos de quatro pavimentos, abrigando os escritórios administrativos. Uma outra ligação entre o bloco dos estudantes e esse primeiro conjunto abrigava amplos ambientes para a vida comum como o auditório, o teatro e a cantina, que podiam ser abertos formando uma única área social interligada. (Figuras 69, 70, 71, 72, 73 e 74)

Gropius acentuou as distinções funcionais de cada parte da edificação, destruindo a qualidade compacta da caixa, organizando-a em uma planta em esquema de um L duplo. O esquema da planta em L se reproduz em altura, uma vez que as alturas dos edifícios interligados eram diferentes. Dessa forma, Gropius introduziu um movimento de rotação imaginária no conjunto, onde o bloco mais estático era o dos alojamentos dos estudantes, justamente aquele cuja massa volumétrica era mais significativa, devido ao material utilizado para seu fechamento.<sup>58</sup> Enquanto as paredes dos laboratórios eram de vidro completamente transparentes, os dormitórios dos alunos foram compostos por paredes mais maciças, de alvenaria branca, com aberturas para o exterior mais discretas. Assim, Gropius procurou mostrar a natureza de cada parte do complexo, através dos materiais e do design específico. Gropius decompôs o edifício em várias partes, não estabelecendo um ponto de vista de onde se poderia vê-los todos de uma vez. Era preciso andar em volta do conjunto ou tomar partido de uma atitude rara na época, a vista aérea. O planejamento desse conjunto de edifícios foi feito de forma a deixar evidente a qualidade tridimensional da concepção do projeto. A vista aérea mostrava a distinção entre as partes e a sua ligação lógica no conjunto. O primeiro princípio de planejamento foi a lógica funcionalista no espaço, ao mesmo tempo em que Gropius desejava o bem-estar psicológico daqueles que viviam nele.

<sup>57</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *“Arte Moderna”* São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992. Pág. 392

O bloco de oficinas tinha três fachadas totalmente envidraçadas, sendo uma voltada para a rua, permitindo que os visitantes que chegassem a Dessau, à noite, vissem um enorme cubo de luz flutuando na paisagem. Durante o dia, o edifício tinha o peso de suas paredes neutralizado pela transparência do vidro, que ainda revelava a estrutura leve da edificação. As paredes maciças e brancas refletiam a luz do sol, em contraste com o restante do edifício. Segundo Argan, a razão prática para Gropius usar grandes panos de vidro, permitindo o máximo de ventilação e iluminação nos laboratórios tinha um aspecto ideológico envolvido: em uma escola democrática tudo se comunica, nada se esconde, servindo de modelo para uma comunidade democrática.

Aparentemente, Gropius teria sido condicionado por dois elementos: primeiro, a estrada que cruzava o terreno e, segundo, o lote de vidros planos que ele ganhou de presente para usar na sua construção. No entanto, a concepção de fazer os dois andares da escola cruzando a estrada não foi uma imposição da topografia, pois esta estrada não se encontrava lá quando Gropius tomou posse do terreno. Quanto às grandes paredes envidraçadas, talvez Gropius tivesse recebido de presente esses vidros de alguém que soubesse de suas intenções em relação ao projeto, ajudando-o a realizar seu desejo e não forçando-o a fazê-lo. A fachada envidraçada do bloco de oficinas representou o que tinha de mais moderno no design artístico. O edifício da Bauhaus em Dessau é considerado a obra-prima da nova arquitetura e a primeira prova de maturidade da nova arquitetura.

Segundo Benévolo<sup>59</sup>, a unidade entre arte e técnica que Gropius ensinava na escola pode ser verificada no edifício da Bauhaus. Ele realizou uma construção representativa e até mesmo monumental, sem de modo algum afastar-se da escala humana e aderindo rigorosamente às necessidades utilitárias.

Os novos edifícios em Dessau mostram que a escola assumiu uma posição de liderança indiscutível e talvez tenham sido os precursores do *Estilo Internacional*, pois foram criados nesse clima de consciência de um desenvolvimento internacional. A obra de Gropius foi guiada por suas convicções sociais e técnicas e pouco influenciada pela moda, fazendo contribuições formais para o *Estilo Internacional*,

---

<sup>58</sup> Id., “Walter Gropius e a Bauhaus” Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 70.

<sup>59</sup> BENEVOLO, Leonardo. “História da Arquitetura Moderna.” São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág 416.



apesar de seu projeto ter influências construtivistas e elementaristas.



Figura 69



Figura 70



Figura 71

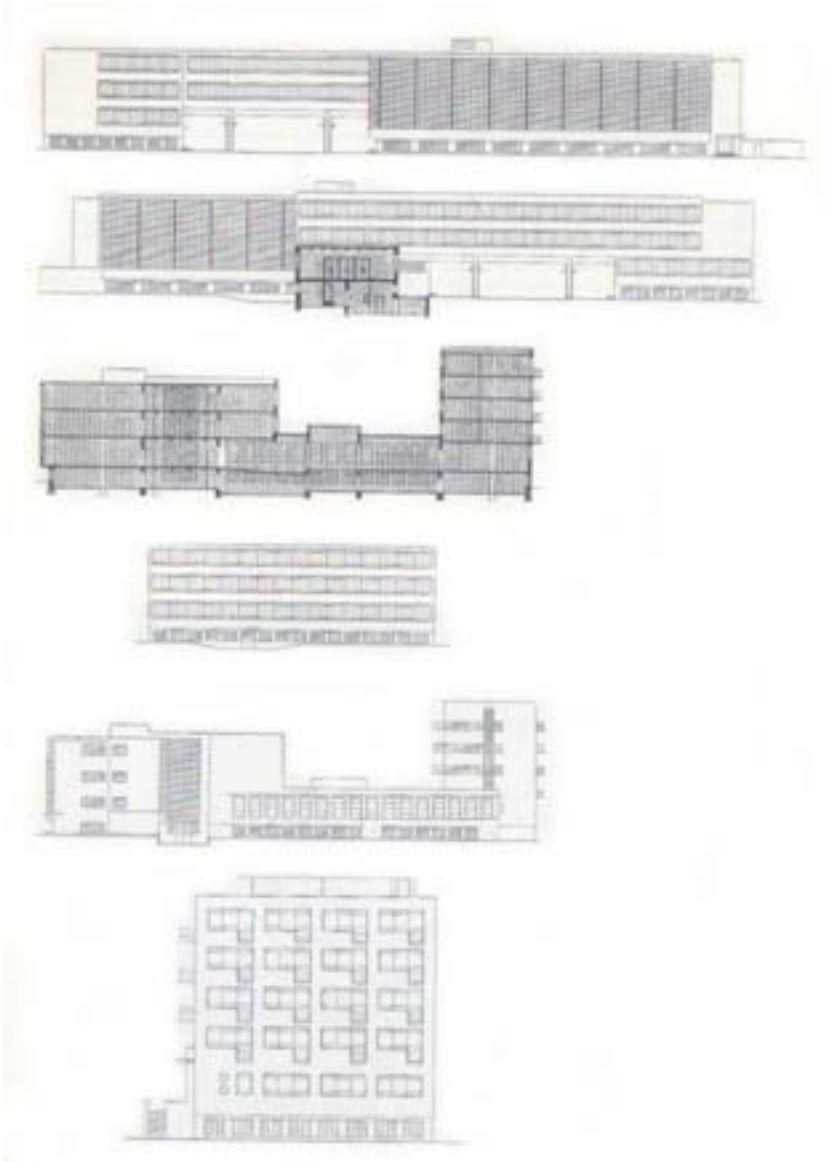


Figura 72



Figura 73

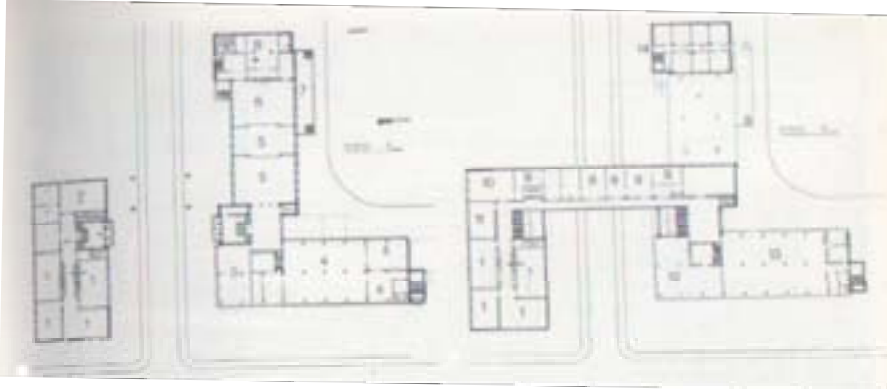


Figura 74

Nesse período, em Dessau, o ensino da Bauhaus aperfeiçoou-se. Aproveitando a experiência anterior, cinco ex-alunos da própria escola, além de Albers, que dirigia o curso preliminar, foram escolhidos para trabalhar nos ateliês. No ateliê de tipografia e publicidade, Herbert Bayer, no de carpintaria, Marcel Breuer, no de pintura mural, Hinnerk Scheper, no de escultura, Joost Schmidt e no de tecelagem, Gunta Stözl, que foi promovida à *Jovem Mestre*, depois que Muche deixou a Bauhaus.

Gropius continuava a tratar a escola como uma unidade produtiva que gerasse renda com a comercialização dos seus produtos. Desde a mudança para Dessau, a Bauhaus foi obrigada a contar cada vez mais com a renda proveniente das operações produtivas, mas isso só ocorreu efetivamente por volta de 1929, com Hannes Meyer na direção da escola. Os produtos da Bauhaus eram demasiadamente modernos ou tecnicamente imaturos para a produção em massa.<sup>60</sup>

Gropius decidiu que a Bauhaus deveria ser elevada à categoria das academias de arte convencionais, institutos técnicos e escolas de artes e ofícios. As

<sup>60</sup> DROSTE, Magdalena. *"Bauhaus 1919 – 1933"* Berlim, Taschen, 2001. Pág 163.

designações de aprendiz e mestre passaram para estudantes e professores e a Bauhaus ganhou um subtítulo: *Hochschule für Gestaltung* – Instituto Superior da Forma. Os últimos dois anos sob a direção de Gropius caracterizam-se pela maior ênfase no estudo da forma, sendo esta definida a partir do método da produção, do material e da necessidade programática. Finalmente, então, o ensino técnico e o formal, isto é, o *Werklehre* e o *Formlehre*, foram reunidos na mesma pessoa e os resultados práticos demonstraram uma maior homogeneidade. As maiores novidades vieram das oficinas de metais, conduzidas por Moholy-Nagy, e pela oficina de móveis, conduzida por Marcel Breuer. A oficina de metalurgia passou a produzir aparelhos de iluminação elétrica - luminárias - em ferro niquelado ou cromado e essas peças foram utilizadas para mobiliar os interiores dos edifícios da Bauhaus. Moholy-Nagy abandonou a elaboração dos metais preciosos para se dedicar a esses novos produtos modernos. Em 1926, o ateliê de móveis dirigido por Breuer passou a produzir móveis leves - cadeiras e mesas - em tubos de aço. Nos outros ateliês, o trabalho também foi simplificado e racionalizado: as composições ornamentais foram deixadas de lado. A tipografia também se tornou mundialmente conhecida e sua característica principal é a proposta de exclusão das letras maiúsculas.

A partir de 1927, a Bauhaus passou a ter um contato mais direto com a indústria, patenteando suas criações e vendendo-as, obtendo um retorno financeiro bastante limitado no início, mas concreto depois de alguns anos. Os ex-alunos da escola passaram a ocupar lugares importantes nas indústrias alemãs e a fama da Bauhaus espalhou-se não só pela Alemanha como no exterior. Os projetos patenteados da Bauhaus passaram a ser incluídos na produção industrial, entre eles o mobiliário de Breuer, os tecidos texturizados de Gunta Stölzl e as luminárias e artefatos em metal de Marianne Brandt.

*“Com a renovação da tipografia, da publicidade, do teatro, a Bauhaus alarga ilimitadamente a sua esfera de influência nos costumes e hábitos sociais; não se trata apenas de introduzir na vida quotidiana, através de objetos de uso corrente, um sentido mais preciso da forma e, portanto, uma consciência mais lúcida da realidade, mas de individualizar e potencializar os centros da sensibilidade do homem social.”<sup>61</sup>*

---

<sup>61</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus* Lisboa: Editorial Presença, Coleção Dimensões, 2ª edição, 1990. Pág. 46.

No início da Bauhaus não se pode falar de uma formação arquitetônica sistemática. Gropius esforçou-se para criar um departamento de arquitetura na escola, mas a burocracia administrativa criou obstáculos intransponíveis. Várias tentativas foram feitas em 1919 e 1920, mas os trabalhos tiveram sempre que ser interrompidos. Antes da existência de um departamento de arquitetura, alguns trabalhos de planejamento e urbanização aconteciam, mas eram conduzidos pelo escritório particular de Gropius e não pela Bauhaus. Na Exposição Bauhaus, em 1923, modelos de casas, de urbanização e casas tipo foram expostos. Gropius via na urbanização a possibilidade de executar reformas profundas, criando uma comunidade para a vida e para o trabalho. No projeto dos edifícios para a Bauhaus, em Dessau, Gropius pôde colocar em prática a padronização dos elementos construtivos nos projetos de habitação, ao projetar a vila dos professores e alunos.

Gropius introduziu novamente alterações profundas na escola, em 1927. O arquiteto suíço Hannes Meyer passou a comandar o novo departamento de arquitetura, levando a uma reestruturação do programa didático. O número de ateliês foi reduzido e o programa da escola foi completamente reformulado, dando maior destaque à arquitetura.

O destaque à arquitetura provocou um reagrupamento e uma redução dos ateliês para seis: mobiliário ou carpintaria, metal, pintura mural, têxtil, impressão tipográfica e artística e escultura sob a rubrica de decoração de interiores, restando ainda a outra parte da arquitetura – a estrutura. O ateliê de publicidade, antes chamado de tipografia, passou a ser a segunda maior referência da escola, incluindo, mais tarde, a escultura e a fotografia. O impacto inicial dessa reestruturação foi pequeno, pelo número reduzido de alunos nesse departamento e, ainda, por estar reservado um lugar importante para as outras disciplinas. Pela primeira vez um diploma oficial para o curso de arquitetura era concedido, estendendo-se depois para as outras disciplinas.

Em 1928, Gropius pediu demissão e deixou a escola, que passou a ser dirigida pelo suíço Hannes Meyer, segundo sua indicação. Junto com ele saíram Marcel Breuer, Herbert Bayer e Moholy-Nagy. Vários motivos fizeram com que Gropius pedisse demissão: a Bauhaus, criada há nove anos, já tinha atingido uma estabilidade e acumulava uma experiência relativa, alcançando a maturidade; Gropius era freqüentemente atacado em relação a suas idéias e, finalmente, ele

acumulava muitas funções administrativas relacionadas à escola, impedindo-o de realizar os seus próprios projetos e exercer sua profissão mais livremente, sem ser tolhido por deveres oficiais. A mudança de direção em relação aos temas abordados pela Werkbund atraiu Gropius, que optou por se dedicar ao estudo das soluções do movimento moderno para os grandes problemas da metrópole. Gropius passou a dedicar-se a projetos urbanísticos que ele havia começado a desenvolver desde 1926, quando se encarregou do projeto do bairro de Törten, em Dessau, e 1927, quando venceu o concurso para o bairro Dammerstock, em Karlsruhe.

Depois de deixar a Bauhaus, Gropius reafirmou que não foi intencional a criação de um estilo novo, um *estilo Bauhaus*, reiterando a necessidade de padronização dos objetos do dia-a-dia. A idéia de padronização ganhou força, mas seu entendimento errado conduziu a um processo de produção voltado para a quantidade e não para a qualidade. Evidentemente, essa opção de Gropius por uma abordagem cada vez mais social em uma situação política não preocupada com essas questões acabou por tornar sua situação insustentável. Depois de emigrar para a Inglaterra, em 1934, por causa da ascensão dos nazistas, continuou com os conceitos de estandardização, arquitetura pré-fabricada e design projetado coletivamente.

A Bauhaus transformou-se radicalmente a partir desse momento, voltando-se cada vez mais politicamente para a esquerda e aproximando-se do movimento Nova Objetividade. Reyner Banham<sup>62</sup> afirma que a Bauhaus não teve uma fase funcionalista até que Hannes Meyer assumisse o seu comando, com a saída de Gropius, que não pode ser considerado o materialista ou o funcionalista que muitas vezes é avaliado.

Hannes Meyer juntou-se à Bauhaus em 1927 e, nove meses depois, tornou-se seu diretor, até 1930. Foi política e arquitetonicamente mais radical que seu predecessor, dada a sua clara posição de esquerda. Defendia uma quebra definitiva com o passado, tendo como princípio um funcionalismo sem comprometimento.

*“Cada época exige sua própria forma. É nossa missão dar ao novo mundo uma nova aparência com os recursos de hoje em dia. Mas o conhecimento que temos do passado é um fardo que pesa sobre nós, e inerente em nossa educação*

---

<sup>62</sup> BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina* São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates nº 113, 3ª edição, 2003.

*avançada estão impedimentos que tragicamente bloqueiam nossos novos caminhos. A afirmação inadequada da época atual pressupõe a negação cruel do passado. As antigas instituições — as escolas clássicas de gramática e as academias — estão ficando obsoletas. Os teatros municipais e os museus estão abandonados. O desamparo nervoso das artes aplicadas é notório. Em seus lugares, aliviadas pela afetação clássica, por uma confusão de idéias artísticas ou pelos adornos da arte aplicada, as testemunhas de uma nova era estão surgindo: feiras industriais, silos de grãos, salões de música, aeroportos, cadeiras de escritório, mercadorias estandardizadas.”<sup>63</sup>*

A contribuição de Meyer para a Bauhaus foi muito provocativa. Para ele, todas as coisas nesse mundo eram o produto da fórmula: função x economia. O edifício não era um processo estético, ele era um processo técnico.

*“Todas essas coisas são produtos da fórmula: função X economia. Não existem obras de arte. Arte é composição, uso é função. A composição de uma doca parece para nós uma idéia absurda, mas e a composição de um projeto de uma cidade, de um conjunto de apartamentos...? A construção é um processo técnico e não estético, composição artística não rima com a função de uma casa projetada para seu propósito. De maneira ideal e em seu desígnio básico nossa casa é uma máquina viva. Retenção de calor, isolamento, iluminação natural e artificial, higiene, proteção do tempo, proteção do carro, cozinha, rádio, máximo de ajuda possível para a vida da dona de casa, familiar, sexual, etc, determinam as linhas de força. A casa faz parte disso tudo.”<sup>64</sup>*

Meyer sentiu-se livre da situação de prestígio e da influência de Gropius, orientando a Bauhaus para um programa de design decididamente voltado para a esfera social. Um exemplo é o mobiliário em madeira, cujas características eram a simplicidade, o custo baixo e a facilidade de montar e desmontar. Esse tipo de projeto teve maior investimento da escola, uma vez que Meyer via a padronização como um índice de desenvolvimento da comunidade e o trabalho de arte deveria ser tolerado apenas como um trabalho coletivo.

A Bauhaus sofreu transformações organizacionais significativas. Meyer

<sup>63</sup> MEYER, Hannes. “The New World”, 1926. 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. 107 – 108.

<sup>64</sup> Ibid., Pág. 107 – 108.

propôs, logo de início, o aumento do período de formação básica, aumentando para quatro períodos, comandados por Kandinsky, Klee e Schlemmer. O Vorkurs, comandado por Albers, era obrigatório para os alunos do primeiro semestre. O período total de estudo aumentou para sete semestres e a escola passou a ter uma orientação científica nas suas atividades. O Departamento de Arquitetura era o mais importante da escola, orientando todos os outros. A duração total do curso de arquitetura era de nove semestres, divididos em teoria arquitetônica (*Baulehre*) e construção prática (*Bauabteilung*). A reorganização financeira também foi muito eficaz. Houve aumento de produtividade dos ateliês, gerando renda tanto para a escola quanto para os alunos.

Meyer era um profundo conhecedor da ciência da construção e seu curso de arquitetura era baseado nesse conhecimento. Construir era um processo que refletia necessidades biológicas, intelectuais, espirituais e físicas, isto é, a totalidade da existência humana. *“Construir não é um processo estético. Construir é apenas organização: social, técnica, econômica, organização psíquica.”*<sup>65</sup>

A maior preocupação de Meyer era sistematizar os conhecimentos científicos e sociais, colocando-os à disposição dos ateliês, para que a meta deles não fosse apenas a estética, mas a utilidade, os preços baixos e o atendimento das necessidades das largas camadas da população que vivia na pobreza e na miséria. A coletividade era o objetivo. Assim, a escola tomou outra direção, onde a prioridade eram os ideais cooperativos: colaboração, standardização, equilíbrio harmonioso do indivíduo e da sociedade.<sup>66</sup>

*“O ateliê do artista se tornou um laboratório técnico e científico, e seus trabalhos são o fruto de um pensamento incisivo e de um caráter inventivo. Como qualquer produto do seu tempo, a arte hoje é sujeita às condições de vida da nossa época e o resultado de nossa conversa especulativa com o mundo só pode ser registrado de uma forma específica. O novo trabalho de arte é uma totalidade, e não um extrato, uma impressão. O novo trabalho artístico é uma criação elementar feita através dos meios primários... O novo trabalho artístico é para todos, não é uma*

<sup>65</sup> Id., *“Bauen”* In: Bauhaus 2, 1928, nº 4. In: DROSTE, Magdalena. *“Bauhaus 1919 – 1933”* Berlim, Taschen, 2001. Pág. 190.

<sup>66</sup> DROSTE, Magdalena. *“Bauhaus 1919 – 1933”* Berlim, Taschen, 2001. Pág. 196.



*peça de colecionador ou um privilégio de um indivíduo em particular.*<sup>67</sup>

Os alunos eram organizados em células cooperativas, que incluíam novatos e especialistas em uma única equipe. O objetivo era substituir o arquiteto tradicional, que, para Meyer, estava morto. Cada um dos elementos da equipe seria treinado em uma especialidade que completaria o conjunto: um especialista em materiais de construção, um urbanista, um colorista, etc. Meyer foi o primeiro diretor a conceder diplomas no final do curso, depois de Gropius ter elevado a Bauhaus ao estatuto de Escola Superior.

A Bauhaus tinha seus projetos bastante utilizados na indústria, sendo que o enfoque agora era sobre a utilização social e não sobre a estética do que era produzido. Meyer organizou a Bauhaus em quatro departamentos principais: arquitetura, publicidade, produção em madeira e metal e têxteis. Cursos científicos complementares foram introduzidos e o Departamento de Arquitetura dava ênfase à otimização econômica dos projetos, estudando o melhor aproveitamento da luz solar, das perdas e ganhos de calor, do estudo da acústica e da luz artificial. Esse programa exigiu a contratação de novos profissionais<sup>68</sup>.

O projeto mais importante de Meyer, em colaboração com seu sócio Witter e o departamento de arquitetura da Bauhaus, foi a Escola do Sindicato de Bernau, construída em 1928/30 (Figura 75). O principal objetivo era planejar uma arquitetura que permitisse e estimulasse a vida em comunidade. Um exemplo são os corredores envidraçados que facilitavam a comunicação com o exterior. A decoração do interior da escola de Bernau foi feita pelos ateliês da Bauhaus.

---

<sup>67</sup> MEYER, Hannes. *"The New World"*, 1926. 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. 109.

<sup>68</sup> FRAMPTON, Kenneth. *"Arquitetura Moderna"* São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. Pág 154.



**Figura 75**

No início de 1930, Meyer organizou uma exposição pelos dez anos da Bauhaus, inaugurada em Dessau e apresentada na Basileia, Breslau, Essen, Mannheim e Zurique. Sobre os dez anos da Bauhaus, Ernst Kallai escreveu:

*“Foi há dez anos que Walter Gropius reorganizou a Weimar School of Arts and Crafts (Escola de Artes e Artesanato de Weimar) e nomeou a nova escola de ‘Bauhaus’. O sucesso de sua criação é muito conhecido. O que, durante o início dos anos 1920 em Weimar, costumava ser uma atividade veementemente disputada por uns poucos estrangeiros havia se tornado agora um grande negócio. Casas e até mesmo conjuntos inteiros de casas estão sendo construídas por toda parte; todas com paredes brancas lisas, fileiras horizontais de janelas, varandas amplas e telhados planos. O público as aceita, nem sempre com muito entusiasmo, mas pelo menos sem oposição, como produtos de um já familiar “estilo Bauhaus”. Mas na realidade a iniciativa para esse tipo de arquitetura não foi originada apenas em Bauhaus. Bauhaus é apenas uma parte de um movimento internacional desenvolvido já há algum tempo, particularmente na Holanda. Mas a Bauhaus se tornou a primeira escola desse movimento. Ela tem sido bastante eficiente em disseminar suas idéias e extremamente eficiente como um lugar para experimentação. A reputação da escola se espalhou rapidamente e alcançou até mesmo os cantos mais remotos do país. Hoje todos a conhecem.”*<sup>69</sup>

O grupo comunista cresceu sem controle dentro da Bauhaus, lutando para dominar a opinião interna. Inicialmente, a escola atraía alunos de espírito

<sup>69</sup> KALLAI, Ernst. “Ten Years of Bauhaus”, 1930. 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.172.

revolucionário, mas com sua fama espalhando-se por toda Europa, muitos alunos foram atraídos apenas com o interesse de estudar as disciplinas e não em se envolver em questões políticas.

A visão marxista sobre a arte levou Meyer a importantes discussões dentro da Bauhaus, conduzindo a sua demissão em 1930, dois anos depois de tornar-se diretor. Assim como Gropius, Meyer tentou evitar que fossem criados partidos políticos de esquerda dentro da Bauhaus e, não obtendo êxito, acabou sendo demitido pelo prefeito Fritz Hesse, em um processo longo, cheio de acusações e ameaças. Os estudantes protestaram contra a demissão de Meyer por várias semanas, o que não aconteceu por parte dos arquitetos alemães.

Mies van der Rohe assumiu o cargo de diretor da Bauhaus e recebeu apoio do prefeito de Dessau, em nome da democracia liberal. Mies, que conheceu Gropius quando trabalhavam no escritório de Berhens, em Berlim, assumiu a Bauhaus depois de Meyer e mudou completamente a natureza da escola nos três anos em que foi diretor, tornando-a uma escola de arquitetura ao qual os ateliês estavam associados. A importância da arquitetura foi ainda mais aumentada e o tempo total de estudo foi reduzido para seis semestres. Enquanto Meyer, ainda seguindo a estrutura de Gropius, obrigava os alunos a passarem pelos ateliês como uma formação intermediária e preparatória para a arquitetura, Mies permitiu que os estudantes assistissem a aulas sobre os princípios técnicos de construção, a partir do segundo semestre.

Inclusive a escola deixou de ser fabricante dos seus produtos, uma atividade lucrativa, passando a produzir exclusivamente os modelos industriais. Essa atitude agradou os artesãos locais, que viam na escola uma forte concorrência, mas desagradou os alunos, que viam na produção uma fonte de renda que possibilitava o custeio dos seus estudos ou dos gastos extras, no período em que eles não poderiam trabalhar.

Ao assumir a escola, em setembro de 1930, Mies declarou que os estatutos anteriores da escola eram ineficazes, implementando uma nova ordem. O novo diretor obrigou os 170 alunos a passarem por um processo de readmissão, expulsou cinco alunos estrangeiros fiéis a Meyer, excluiu os representantes dos alunos do Conselho de Mestres, mandou que os alunos-residentes deixassem os 26 apartamentos-estúdio imediatamente, proibiu qualquer atividade política e proibiu até

que se fumasse na escola. Os novos estatutos entraram em vigor em 21 de outubro de 1930<sup>70</sup> e a autoridade estava nas mãos de Mies.

Mies transformou a Bauhaus em uma escola de arquitetura com a intenção de salvá-la dos ataques nazistas que consideravam a escola “judaica e oriental”, e pressionavam seus alunos e professores a deixá-la, acusando seus trabalhos de decadentes.

Os subsídios à escola foram cortados pela metade nos anos de 1930 e 1931, devido às pressões políticas dos nacional-socialistas. A Bauhaus foi obrigada a sobreviver da renda proveniente das taxas das licenças pagas pelas empresas que fabricavam os produtos desenvolvidos pela escola. A Bauhaus chegou a comprar novos modelos dos seus alunos para garantir ganhos futuros.

O ensino de arquitetura foi dividido em três fases. Na primeira fase, os alunos aprendiam as bases técnicas: leis da construção, estática, aquecimento e ventilação, estudo dos materiais, matemática e física.<sup>71</sup> O arquiteto e urbanista Ludwig Hilberseimer era o responsável pela segunda fase, que se chamava *Seminário sobre Planejamento de Apartamentos e Cidades*, cuja questão principal era a construção de urbanizações, incluindo a orientação solar, o estilo de construção em fileiras (diferente das construções anteriores, em bloco), a mistura de edificações altas e baixas, a tipologia de casas (casas separadas, casas interligadas em forma de L e casas em fileiras) e a infra-estrutura das urbanizações. Mies era o responsável pela terceira fase, do quarto ao sexto períodos. Como o desenho era essencial para o projeto, Albers introduziu um curso de desenho livre no curso preliminar, visando o aprimoramento da técnica, antes que os alunos chegassem a Mies.

Meyer havia respeitado o fundamento básico da Bauhaus, instituído por Gropius, que era a integração entre a prática e a teoria. Mies, no entanto, passou a dar ênfase à teoria e seus alunos não tiveram mais oportunidades concretas de aplicá-la na prática, uma vez que contratos com a escola não eram mais estabelecidos. Outra característica dos tempos de Meyer deixada para trás foi a orientação para o social. Mies era indiferente às questões sociais. A arquitetura para ele era uma arte, uma confrontação entre espaços, proporção e material.

A escola só continuou em Dessau por mais dois anos e, em outubro de 1932,

---

<sup>70</sup> DROSTE, Magdalena. “*Bauhaus 1919 – 1933*” Berlim, Taschen, 2001. Pág 204.

quando os nazistas tomaram o poder em Dessau, a Bauhaus foi obrigada a se mudar novamente e o que ainda restava da escola foi transferido para um velho depósito, em Berlim. A Bauhaus continuou em Berlim como uma escola privada, transformando-se em Instituto Superior de Ensino e Pesquisa Técnica. O programa de ensino foi novamente alterado, passando a durar sete semestres. Mies desejava que seus alunos dominassem todas as áreas da arquitetura, da construção ao design de interiores.

A cidade de Dessau havia se comprometido a pagar os salários dos professores até 1935, o que não aconteceu. Mies ainda contava com a renda proveniente das taxas das licenças dos produtos Bauhaus, mas, depois de uma série de atos políticos dos nazistas, a escola não pôde mais contar com qualquer ajuda financeira, sendo obrigada a encerrar suas atividades definitivamente, em abril de 1933.

Todos aqueles que não faziam parte da direita alemã foram banidos junto com suas obras de arte, que mais tarde foram chamadas de decadentes. O edifício de Gropius foi descaracterizado com a inclusão de diversos elementos arquitetônicos, inclusive um telhado em duas águas, e utilizado como escola para dirigentes políticos.

Inúmeros artistas, professores e pensadores foram obrigados a deixar a Alemanha em função das perseguições do Terceiro Reich. Albers emigrou para os Estados Unidos, Paul Klee e Schlemmer, que já tinham saído da Bauhaus, desde 1929, e eram professores em Düsseldorf e Berlim, aposentaram-se em 1933. Gropius e Breuer estabeleceram-se na Inglaterra em 1934 e Moholy-Nagy, em 1935. Feininger vai para os Estados Unidos em 1935, Gropius, Breuer e Moholy-Nagy, em 1937 e Bayer, em 1938. Bruno Taut e Ernst May foram para a Rússia trabalhar como peritos e Mendelsohn deixou a Alemanha em 1933. Schumacher e Poelzig ficaram praticamente inativos e Behrens estabeleceu-se definitivamente na Áustria. Quem ficou mais tempo na Alemanha foi Mies van der Rohe, emigrando para os Estados Unidos apenas em 1938. Mies permaneceu trabalhando, apesar de não conseguir construir mais nada, dedicando-se a projetos teóricos de suas casas com pátios.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Ibid., Pág. 210.

<sup>72</sup> BENEVOLO, Leonardo. *"História da Arquitetura Moderna."* São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 2001. Pág 536.