



ARTE E INDÚSTRIA : PRINCIPAIS ARGUMENTOS DO DEBATE MODERNO

Antonio Manuel Nunes Castelnou Neto *

RESUMO

Este trabalho consiste numa reflexão sobre a discussão entre arte e indústria que se estabeleceu no ambiente europeu na passagem do século XIX para o XX, quando se intensificavam as conseqüências do industrialismo na produção artística do momento. A intenção básica é a confrontação da postura de quatro arquitetos do período - Henry Van de Velde, Hermann Muthesius, Adolf Loos e Peter Behrens -, na qual se procura mapear a contribuição de cada um, fundamental para a compreensão das bases de formação do Movimento Moderno.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arquitetura; Arquitetura Moderna; Modernismo.

ABSTRACT

This work is reflection about discussion between art and industry, established in the European environment in the end of the 19th Century and beginning of the 20th Century, when the consequences of industrialism were intensified in the artistic production of the day. The basic purpose is to confront the attitude of four architects of that period, namely, Henry Van de Velde, Hermann Muthesius, Adolph Loos, and Peter Behrens - in order to identify their contribution, essential to the understanding of the Modern Movement bases.

KEY-WORDS: The History of Architecture; Modern Architectur; Modernism.

* Arquiteto e Engenheiro Civil pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Mestre na área de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo (EESC/USP).

Docente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Centro de Estudos Superiores de Londrina (CESULON).

Docente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Norte do Paraná (UNOPAR).



INTRODUÇÃO

A Revolução Industrial foi uma das passagens fundamentais da história humana, consistindo em uma profunda transformação no modo de produção e um contínuo desenvolvimento da tecnologia. A industrialização veio responder e, ao mesmo tempo, alimentar o incremento demográfico que vinha acontecendo desde a segunda metade do século XVIII, na Inglaterra, mas que teve reflexos em todos os países centrais da Europa a partir de então. Segundo BENEVOLO (1976), a falta de coordenação entre o progresso científico e técnico e a organização geral da sociedade, além da carência de providências administrativas adequadas para controlar as consequências das mudanças econômicas, provocaram uma série de decisões arriscadas e ações incompletas e contraditórias, que levaram tanto a sucessos como insucessos. Este desequilíbrio acabou refletido na arquitetura, que, desde o Renascimento, tinha seu sistema de regras baseado nas leis naturais e convenções imutáveis tiradas da Antiguidade, o que lhe garantia certa unidade de linguagem, que, entretanto, passou a ser questionada pelo Iluminismo.

A negação da universalidade das regras clássicas levou a arte da segunda metade do século XIX a se enveredar pelo historicismo, que fez renascer estilos do passado e a arquitetura perder o contato com a realidade de seu tempo. A disseminação do Ecletismo, facilitado pelo maior conhecimento científico das obras do passado, guiou o discurso arquitetônico apenas por aparências formais, conduzindo, assim, a muitas contradições. Nesse período, surgiu a necessidade de a arquitetura conhecer a técnica das construções e suas relações com a formação artística, uma vez que o pensamento racional passou a defender que as escolhas formais deveriam estar ancoradas em razões objetivas demonstráveis racionalmente. As Exposições Universais tiveram importante papel na divulgação tecnológica como também significaram experiências na aplicação dos materiais modernos, que poderiam ser empregados na organização e construção dos novos espaços.

Ainda de acordo com BENEVOLO (1976), por volta de 1850, a Inglaterra era a mais rica e próspera nação da Europa, devido aos seus avanços tecnológicos. Entretanto, este acelerado desenvolvimento industrial não permitiu um coerente aperfeiçoamento estético dos novos produtos, que estavam sendo elaborados no momento. O Liberalismo impulsionou a criação de qualquer gênero e qualidade de produto e os artistas não participavam da indústria. Foi dentro desse panorama que surgiram as figuras dos renovadores ingleses John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896). O primeiro, percebendo a "degenerescência da arte" de seu tempo, defendia a sua reforma baseando-se numa transformação do regime econômico e social, além da destruição da máquina. O segundo, influenciado pelas idéias de Ruskin, organizou firmas comerciais e oficinas, promovendo o Movimento Arts & Crafts, através de uma ação de revificação do artesanato em contraposição aos métodos mecanizados de produção.

Conforme PEVSNER (1980), considerando a urgência de uma profunda mudança cultural em sua época e a necessidade de se criar uma arte dotada de um sentido social humanizado - a arte do povo para o povo -, ambos se voltaram para o passado medieval, buscando a ressurreição do artesanato pré-industrial. Contudo, os efeitos do industrialismo eram irreversíveis. No final do século XIX, a cultura tradicional entrou em crise e multiplicaram-se declarações de insatisfação geral em relação ao Ecletismo historicista, onde se alegava sua deterioração por causas técnicas - os progressos técnico-científicos - e culturais - o Arts & Crafts.



Denominou-se Art Nouveau o conjunto de movimentos de reforma das artes aplicadas que, iniciados por volta de 1890, significaram uma grande experiência recíproca de contribuições singulares, que tinham em comum basicamente a novidade em estilos pessoais. Segundo MADSEN (1977), o Art Nouveau desenvolveu-se dentro de uma dicotomia: de um lado, a pressão asfixiante do materialismo e do desenvolvimento tecnológico, e do outro, a atitude estética do artista. Devido à contradição de tentar a aliança entre o social e o estético, o estilo não se afirmou, pois se baseava na produção individual e na ornamentação. Fatalmente, naquele momento, a criação original era mais cara que a fabricação em série.

É justamente dentro deste quadro que se insere o presente estudo, no qual se procura captar a discussão do período em que se confrontaram arte e indústria. No momento da passagem do século XIX para o XX, pretende-se retratar e descrever os argumentos desta discussão. Assim, procura-se fazer a contraposição de quatro pontos de vista representados pelos pensamentos de Henry Van de Velde (1836-1957), Hermann Muthesius (1861-1927), Adolf Loos (1870-1933) e Peter Behrens (1868-1940). O objetivo principal é apontar seus pontos de concordância ou discrepância, especialmente no que se refere a suas posturas em relação à liberdade de expressão artística, à questão da ornamentação, à defesa ou não da padronização industrial e à adoção da técnica moderna. Acredita-se que, nesta abordagem, seja possível enquadrar os termos que caracterizaram a discussão no início deste século, considerada como base fundamental para a compreensão do pensamento moderno e sua aplicação na arquitetura. Logo, optou-se inicialmente por descrever as idéias de cada um destes arquitetos para depois concluir-se com um paralelo entre suas posturas.

É importante destacar que o que se pretende não é esgotar esse debate, mas apresentá-lo, de modo a mapear possíveis desdobramentos, os quais pontificam na pesquisa da Arquitetura Moderna, no seu desenvolvimento e na sua crítica contemporânea. Somente através do estudo das relações que se estabeleceram no momento de sua formação é que se pode compreender as profundas transformações em que a arte e a arquitetura submeteram-se no começo do século XX.

HENRY VAN DE VELDE E A LIBERDADE DE EXPRESSÃO

Sendo considerado um dos fundadores do Art Nouveau, o arquiteto belga Henry Van de Velde (1863-1957) ocupou destacado papel no panorama de discussão promovido entre arte e indústria no início do século. Influenciado por William Morris, incluiu no pensamento inglês a adesão à máquina, voltando-se não mais ao artesanato de bases medievais, mas sim às artes industriais. Sentindo a necessidade de formular princípios e justificativas para uma prática artística coerente, BENEVOLO (1976) considerava como condição básica para a superação dos estilos históricos a invenção de formas novas. Contudo, para ele, a arte não deveria limitar-se à forma dos objetos, mas sim precisaria controlar as raízes dos métodos de produção e de distribuição dos objetos.

Com o intuito de modificar esta forma, Van de Velde passou a defender a linha como elemento de transformação estética, através da qual seria possível explicitar o drama existente e imprimido na matéria, já que é a partir deste confronto de forças que se torna possível realizar formas artísticas. De acordo com GIEDION (1978), ele percebeu a urgência de se buscar novos meios de expressão que se equiparassem com



a sua época, e que havia uma maior necessidade de situar a expressão artística em harmonia com as novas possibilidades engendradas naquele tempo. Para Van de Velde, a arquitetura reinante de até então era uma farsa, toda artificialidade, sem verdade alguma, pelo que se fazia necessária uma maior pureza de expressão.

Em seu texto "A Linha Expressiva", inspirou-se na natureza para definir a linha e relacioná-la a forças naturais e do seu criador. Segundo ele, o papel da linha seria o de compor o elemento estruturador da forma, já que sugeriria a ação de uma força que se expressava através da tensão e da elasticidade. Estas seriam imprimidas na matéria através de um drama explicitado - o drama composto pelo confronto entre peso, dureza, resistência e flexão da matéria inerte. Desta maneira, Van de Velde estabeleceu o que se pode chamar de "ornamento estrutural", no qual a linha-força tornava-se elemento estruturador. De acordo com ele, "a matéria é elástica e viva" e seria através da linha que se poderia comunicar o que nela acontecia. Assim, introduz uma visão funcionalista, em nível estrutural, para a linha, aplicando a Teoria de Einfühlung - teoria estética de bases românticas segundo a qual a linha deve encontrar justificativas científicas nas sensações psíquicas que provoca.

Segundo DE FUSCO (1984), a interpretação que Van de Velde fez de algumas formas orgânicas, originadas por outras tantas forças naturais, determinava uma relação de causa e efeito e de forma e função que dominou toda sua obra, dando origem a seu princípio da decoração funcional. A afinidade simbólica, entretanto, não atuaria apenas entre as linhas-forças e as forças naturais, não assumindo nunca características de automatismo mecânico. Para ele, "a linha retira a sua força da energia daquele que a traçou". Em 1902, escreveu: "A linha é uma força que age de modo idêntico ao das forças naturais elementares: várias linhas-forças colocadas em recíproca presença, agindo em sentido contrário nas mesmas condições, provocam os mesmos resultados que as forças naturais em recíproca oposição" (Revista CASABELA, n. 237, 1923).

Conforme CHAMPIGNEULLE (1974), em suas decorações, Van de Velde procurava dar a cada elemento formal uma justificativa objetiva, de ordem funcional ou psicológica, de acordo com as exigências de trabalho e de repouso, de tensão e de relaxamento, como é possível observar nos trabalhos da sua casa em Uccle (1894/95), Bélgica. Esta provocou uma verdadeira revolução derivada de sua acentuada simplicidade em contraste com as carregadas fachadas no momento.

O espírito precursor desse arquiteto somente pode ser compreendido em relação com o ambiente propício dominante na Bélgica depois de 1880, pois esta foi a primeira nação do continente europeu que experimentou um processo de intensa industrialização. Iniciando como pintor, Van de Velde passou a se dedicar, em 1895, às artes decorativas, design e arquitetura, mudando-se para a Alemanha em 1899. Segundo VAN ZANTEN (1995), Van de Velde trouxe para a Alemanha as extravagâncias do Art Nouveau belga, mas em 1902, seus interiores para o Folkwang (atual Karl-Ernest) Museum, Hagem, já apresentavam as formas de um estilo mais biomórfico, sólido e monumental. Suas numerosas casas de paredes espessas, amplos compartimentos e pesados telhados eram prelúdios para seu sólido Werkbund Theater (1914, demolido), Colônia, cujas formas dilatadas e decoração corpulenta foram uma transição entre o Art Nouveau e o Expressionismo alemão.



Na Alemanha, Van de Velde tornou-se conselheiro artístico da indústria e artes industriais de Weimar, inserindo-se no debate da Werkbund, importante organização do trabalho alemão. Como eminente intelectual do protorracionalismo europeu, teve destacada participação na conferência da Exposição de 1914, quando se posicionou contra a standardização a favor da liberdade de criação do artista. Este fato foi essencial para a confrontação de pontos de vista antagônicos, mas que, ao mesmo tempo, possuíam bases comuns: a interrelação entre o artista e a indústria moderna. Para ele, como relata PEVSNER (1980), o artista era essencial e intimamente um individualista apaixonado, um criador espontâneo, que nunca se submeteria a uma disciplina que o tornasse dependente de um cânone ou norma. A posição de Van de Velde influenciou o debate moderno que aconteceria posteriormente na Bauhaus (1919/33), cuja compreensão necessita de antemão a apresentação do pensamento de outro personagem fundamental do período: Hermann Muthesius.

HERMANN MUTHESIUS E A DEFESA DA PADRONIZAÇÃO

No início deste século, o ambiente alemão estava muito propício para a gestação das idéias modernas que iriam culminar no primeiro pós-guerra. A sua própria situação econômica e o interesse nacional na produção de bens industrializados de melhor qualidade e competitividade no mercado europeu levaram à formação de uma organização de artistas e industriais alemães, a Deutscher Werkbund, em 1907, cuja iniciativa foi de Hermann Muthesius (1861-1927). Este arquiteto alemão, portanto, ocupou importante papel nesta bem sucedida tentativa de aproximação entre designers criativos e a indústria de produção, cuja chave de organização estava na palavra "qualidade". De acordo com BENEVOLO (1976), Muthesius foi quem conferiu uma direção estética à Werkbund, introduzindo a idéia de padronização enquanto virtude e da forma abstrata como base para a criação artística.

Hermann Muthesius defendia a idéia de que a estética podia ser independente da qualidade material; colocava o espiritual muito mais alto que a função, matéria ou técnica; e considerava a forma como coisa do espírito, uma espécie de essência geométrica destilada do desenho clássico. Para ele, caberia à arquitetura a liderança de todas as artes em direção ao estabelecimento de padrões homogêneos e tipificados, estes entendidos como tendências sociais e econômicas, além de estéticas. Conforme WICK (1989), ele reconhecia que a História era um processo irreversível e, portanto, que a máquina superaria definitivamente o trabalho manual. Tinha consciência não só da necessidade social da produção mecânica, como também das novas possibilidades estéticas surgidas com o advento da máquina. Defendia, assim, a "forma despojada, reduzida ao aspecto de sua utilidade", uma vez que o "efeito produzido por uma forma ornamental fabricada mecanicamente é...repugnante". O restabelecimento de uma "cultura arquitetônica" era, para Muthesius, uma condição básica para a melhoria de todos os produtos da indústria. Citado por COLLINS (1977), dizia: "A vocação da Alemanha é resolver o grande problema da indústria arquitetônica... Todos os alemães educados, e sobretudo os indivíduos ricos, devem convencer-se da necessidade da Forma Pura".



Em seus textos e conferências, Hermann Muthesius colocava que somente na luta pelo típico é que a arquitetura poderia se realizar, de modo a poder obter aquela eficácia e segurança presentes nas obras do passado. E o restabelecimento de uma cultura arquitetônica seria a condição básica para todas as artes, trazendo de volta aquela ordem e disciplina da qual a boa Forma era manifestação exterior. Segundo BANHAM (1979), para Muthesius, a homogeneidade e o típico tinham muito mais do que conotações estéticas, pois a aplicação destas palavras penetrava profundamente também na Sociologia e na História. O historicismo classicista, de acordo com DE FUSCO (1984), era o guia do pensamento de Muthesius, já que nele tornava-se insuperável qualquer desvio individual e era justificável o conformismo para com os princípios que regulam a ordem na vida social. Baseando-se fundamentalmente no paralelismo entre as condições político-sociais e o processo simplificador da forma, ele se opunha ao Jugendstil, defendendo a tipificação por via da homogeneidade.

Com o objetivo de unir arte, indústria e comércio, Muthesius, através da Werkbund, defendia a padronização industrial, sem contudo menosprezar o trabalho artístico. Em seu discurso na Exposição de 1914, estabeleceu a direção da tipificação como condição para o desenvolvimento da indústria alemã. Para ele, a arte era livre, mas não poderia deixar de responder ao seu tempo, cujo espírito dirigia-se ao universalismo. Com tons políticos e nacionalistas, defendia a estandardização e a uniformização das formas arquitetônicas e industriais. De acordo com ele, somente com a padronização, entendida como sábia concentração de forças, poder-se-ia difundir um gosto seguro e aceitável pela maioria das pessoas. Partidário da sensatez e da simplicidade na arquitetura e na arte, conforme PEVSNER (1980), Muthesius tornou-se o líder de uma nova tendência que se contrastava com o Art Nouveau: a busca de algo pertinente, apropriado e objetivo (*Sachlichkeit*).

Sua contribuição ao debate moderno foi indiscutível, especialmente quando se analisam os caminhos que se seguiram a partir do advento da Primeira Guerra Mundial (1914/18) e a prática modernista dos grandes mestres alemães, representados por Walter Gropius (1883-1969) e Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). A aproximação tecnológica e a funcionalidade de seus trabalhos influenciaram as gerações seguintes imersas no ambiente da Werkbund. De modo paralelo, seus argumentos aproximavam-se de outro aspecto polêmico que predominava naquele momento, que seria a validade do uso da ornamentação aplicada, tanto nas artes decorativas como também na arquitetura. Neste ponto, a figura central passou a ser Adolf Loos, que definia uma direção moral de igual importância para o quadro que aqui se tenta construir.

ADOLF LOOS E O ANTI-ORNAMENTALISMO

Nos primeiros quinze anos deste século, encontrava-se a Europa em um processo contínuo de afirmação da ligação entre o valor estético e o valor funcional, mantendo-se uma idéia racional do belo e formando-se a base do que virá a ser o Movimento Moderno na arquitetura. Engrossando a corrente protorracionalista estava a contribuição de Adolf Loos (1870-1933), importante arquiteto que, através de suas obras e seus textos anti-românticos, puritanos e autoritários, influenciou enormemente a discussão entre arte e indústria. Conforme GIEDION (1978), tendo estado na Inglaterra e na América, este pôde apreciar a importância da obra anônima realizada

nestes países na produção de objetos de uso cotidiano e da arquitetura.

Depois de completar seus estudos em arquitetura (1890/93) em Dresden, Alemanha, Loos, como relata WIEDENHOEFT (1995), gastou alguns anos (1893/96) nos Estados Unidos. Em Chicago, os prédios de escritórios em estrutura metálica de Louis Sullivan (1856-1924) e seus discípulos particularmente o impressionaram. Seu ditado de que "a forma segue a função" inspirou toda a sua filosofia. Loos retornou à Europa em 1896 e estabeleceu-se em Viena, onde projetou o Karntner Bar (1907), a casa Steiner (1910) e um edifício comercial na Michaelerplatz (1910/11), todos com um estilo geométrico, simples e não-ornamental. De acordo com BENEVOLO (1976), a casa Steiner expressava fielmente a idéia loosiana da beleza individualizada na forma funcional e a redução dos meios expressivos aos requisitos funcionalistas apontava a direção que a arquitetura tomaria a partir dos anos do pós-guerra. Entretanto, seu maior valor encontrava-se muito mais nos seus escritos, apresentados em forma de artigos e que polemizavam a cultura arquitetônica da época.

Além de escrever, Loos fez uma série de conferências, nas quais criticava as posturas ornamentalistas do Art Nouveau, em especial a atividade da Sezession vienense representada pelo trabalho de Otto Wagner (1841-1918) e pela inspiração decorativista de Joseph Olbrich (1867-1908) e de Joseph Hoffmann (1870-1956). Seu artigo "Ornamento e Delito", de 1908, pode ser considerado um manifesto fundamental que demonstrava claramente suas idéias diante da arte de seu tempo. Nele, tomava a ornamentação como um desperdício técnico e moral e defendia o extremo da simplificação do repertório tradicional, abandonando certos valores plásticos como a cor e conservando outros como a ordenação volumétrica.

Segundo seus argumentos: "O ornamento é força de trabalho desperdiçada e, por isso, saúde desperdiçada. Assim foi sempre. Hoje significa material desperdiçado e ambas as coisas significam capital desperdiçado (...) Como o ornamento já não pertence a nossa civilização desde o ponto de vista orgânico, tampouco é expressão dela. O ornamento que se cria no presente já não tem nenhuma relação com nós mesmos, nem com nada humano; quer dizer, não tem relação alguma com a atual ordenação do mundo". Em seu texto "Arquitetura", de 1910, Loos pensava na especificidade da arquitetura no que diz respeito ao espaço; relacionava tradição com artesanato e passado, propondo sua compreensão como hábito ou costume, ao qual seria importante manter-se fiel. Chegava assim ao conceito teutônico da arquitetura, a de sua construção. A técnica seria o controle de uma norma, regra ou costume, porém também seria inovadora na sua própria construção. Por fim, elogiava a figura do construtor em detrimento da do arquiteto dominador.

Conforme SHARP (1993), Loos advogava pela qualidade duradoura do trabalho criador, sem se sujeitar a intenções decorativistas nem às normas dos estilos. Sustentava que as modas não deveriam depreciar o trabalho e o material do artesanato. Nisto, sua obra arquitetônica devia muito ao conceito clássico de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), cujo classicismo iria persistir até suas obras dos anos 30. A figura de Adolf Loos tornou-se importante, como descreve CHAMPION (1980), pelo extremismo racional no manejo da forma, resultante de um funcionalismo absorvente e equivalente à escala física. Também o era, porque a partir do funcional, Loos descobriu o espaço como lugar de vida, o qual aplicou à criação arquitetônica através da noção de raumplan



- planificação do espaço -, que superava a composição planimétrica sem consciência espacial, própria da concepção acadêmica.

Adolf Loos percebeu em sua época que o ornamento historicista não estava mais organicamente integrado à cultura daquele momento, pois não era progressista nem criativo. Defendia assim sua completa supressão em prol de uma prática consciente e coerente com a industrialização contemporânea. Como PEVSNER (1980) coloca, associando a ornamentação ao resíduo de hábitos bárbaros, Loos considerava a beleza pura de uma obra de arte individual "aquele ponto em que ela atinge a utilidade e a harmonia de todas as partes umas com as outras".

Sua contribuição para a cultura moderna foi fundamental, uma vez que à sua posição associam-se todos os arquitetos da geração racionalista, incluindo aqui o próprio Le Corbusier (1887-1965). A arquitetura impessoal e universal predominaria no Movimento Moderno, justificada pelas exigências industriais de produção e de comercialização, entre outras. A absorção das vantagens tecnológicas da indústria moderna tinha as suas exigências e, talvez quem mais pôde expressar este fato tenha sido Peter Behrens, elo fundamental de ligação, na prática, do pensamento artístico à produção mecanizada.

PETER BEHRENS E O TRIUNFO DA TÉCNICA

Arquiteto alemão que amadureceu na Werkbund a colaboração entre indústria e arquitetura, Peter Behrens (1868-1940) pode ser considerado uma ponte entre o protorracionalismo e a arquitetura moderna propriamente dita, uma vez que em seu escritório passaram importantes nomes como Walter Gropius, Ludwig Mies Van der Rohe e Le Corbusier. Primeiramente, estudou pintura e trabalhou em Munique nos anos 90 do século passado. Conforme WIEDENHOEFT (1995), em 1899, ingressou na colônia de artistas de Darmstadt, onde projetou sua própria casa e mobília. Em 1903, foi indicado como diretor da Escola de Artes Aplicadas de Dusseldorf.

Em 1906, Behrens tornou-se arquiteto-consultor da Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), empresa alemã de materiais e equipamentos elétricos, para a qual construiu prédios, fábricas e lojas, além de ser responsável pelo desenho de todos os seus produtos e impressos. Em sua atuação, passou a discutir o conceito de estilo, influenciado pelas formulações teóricas de Semper e de Riegl, principalmente na idéia da técnica como fator proeminente. Segundo BENEVOLO (1976), o trabalho de Peter Behrens expressava um uso equilibrado de formas tradicionais, além de um ritmo uniforme através de repetições indefinidas de motivos elementares, uma ênfase na textura do material e uma monumentalidade. Ele considerava a arquitetura mais volume que linha, valorizando assim a massa, a completude da matéria. Para ele, a linha seria inconsistente enquanto que o volume seria sim capaz de traduzir o princípio de estabilidade de uma época.

Seu método de compor com as massas arquitetônicas, conforme PEHNT (1975), ainda que em escala gigantesca, anunciava uma abertura do sistema que, desde logo, seria posta em prática por todos os arquitetos. O costume de Behrens de estabelecer em seus edifícios uma distinção entre elementos de carga e elementos



de sustentação parecia ser um passo importante em direção à transparência da forma em relação à construção. Raras as vezes, ele expressou na prática as relações estruturais, ao contrário, preferindo ocultá-las. De acordo com ele, o escopo da arquitetura seria o de buscar o tipo equivalente a seu momento histórico. Daí defender o anti-ornamentalismo e a arquitetura como arte de construir, cuja linguagem deveria ser simples, de modo a permitir uma relação proporcional de medidas entre as partes de um todo. Em suas obras, segundo PEVSNER (1980), já era possível verificar as possibilidades inventivas da arquitetura industrial moderna, cujo resultado era bem equilibrado, arrojado e eficaz. Da mesma maneira, em seu design, observava-se a pureza das formas geométricas, a beleza das proporções e o caráter utilitário dos objetos.

O ornamento em seu trabalho surgia impessoal e mecanizado, pois Behrens não concebia que o trabalho manual do artesanato pudesse ser reproduzido em série. Em seu texto "Arte e Técnica", de 1910, defendia um princípio de unidade que direcionasse a idéia de estilo, separando ainda as esferas de pesquisa técnica e pesquisa estética. Para ele, o diálogo entre arte e técnica somente seria possível através de um conceito de estilo baseado nas concepções de homogeneidade e de imutabilidade do valor absoluto clássico. De acordo com DE FUSCO (1984), Peter Behrens recusava o determinismo dos semperianos, tentando uma síntese entre arte e técnica fora do esquema tradicional espírito-matéria. A técnica não seria um fato passivo e instrumental, mas sim teria um papel ativo no fazer artístico que é a arquitetura. Citando Borissavlievitch, o autor afirma que, para Behrens, a arte e a técnica não representavam um dualismo nem a forma artística derivava da técnica: "A obra de arte é fruto da intuição de um forte individualismo, intuição essa livre de todos os convencionalismos materiais (...) A arte é a realização de um objetivo material, como o demonstra a música da maneira mais clara". (Revista CASABELA, n. 240, 1926).

Seu prédio da fábrica de turbinas da AEG, Berlim, 1909, de acordo com DORFLES (1986), representava uma tomada de posição contra toda a ornamentação e toda a superestrutura, baseando-se numa fria e puritana estereometria de construção, uma das primeiras obras deste século que expressava uma arquitetura que pretendia ser prática, limpa, "social". Para WICK (1989), apesar de seus traços tradicionais, como a simetria e as quinas do edifício acentuadas por formas de pilones, este prédio abriu as portas a um funcionalismo coerente, que, para o seu então colaborador, Walter Gropius, havia de se converter mais tarde em credo. Segundo Behrens, o estilo não seria um produto do talento individual, mas sim obra do coletivo, que interpretaria o espírito de uma época. Seria o resultado, portanto, de um consenso e nasceria de um complexo de determinantes contextuais. Em seu texto "Estética e Produção Industrial", de 1912, apontava uma dimensão espiritual da arte, além de reforçar o propósito da arquitetura como proposição de volumes que encerram espaços. Para ele, a estabilidade técnica não seria uma garantia da estabilidade estética, esta somente conseguida através da proporção e do ritmo.

Não obstante a clássica austeridade e as formas ciclópicas de seus edifícios, Peter Behrens, conforme GIEDION (1978), educou a vista do observador de modo que pudesse apreciar a força expressiva que se fazia latente nos novos materiais, como o aço e o vidro. Tornou-se, assim, um arquiteto respeitado pela sua maneira de entender as instalações industriais como um problema arquitetônico e conscientemente transformar



a fábrica numa digníssima sede da atividade humana. Em seu pensamento e prática, encontravam-se os parâmetros fundamentais que norteariam a atividade moderna nos anos que se seguiram na Europa e no mundo. Resta-nos agora estabelecer algumas conclusões a respeito da concomitância de todos estes pontos de vista no debate arte versus indústria.

CONCLUSÕES

A partir da apresentação das principais idéias defendidas por esses quatro arquitetos - Henry Van de Velde, Hermann Muthesius, Adolf Loos e Peter Behrens - pode-se agora relacioná-las, encontrando seus pontos de tangência ou mesmo de discordância. Contudo, é importante destacar que é de valor indiscutível a influência que todos representaram para a formação do pensamento moderno europeu, especialmente no que se refere à criação da forma funcionalista. Observa-se que o momento histórico pelo qual todos atravessam, a passagem do século XIX para o XX, caracterizava-se por um período de paz e prosperidade econômica, reconhecido posteriormente como a Belle Époque. Nessa fase, houve um aumento da confiança no progresso das classes dominantes, o que em muito contribuiu para a abertura de um campo fértil para as experiências estéticas.

Todos esses arquitetos percebiam uma mudança eminente no ambiente tecnológico e cultural, apontando para uma era sem precedentes na História humana, marcada pelo desenvolvimento técnico e pelas transformações sócio-econômicas. A fragilidade das posturas ecléticas em relação à forma estética, face às modificações que vinham se processando no âmbito das sociedades, acabou por conduzir às discussões de vanguarda moderna, cuja tônica principal estava na relação entre arte e indústria. Como estabelecer a harmonia no processo criativo que pudesse produzir um objeto esteticamente belo e, ao mesmo tempo, viável em termos de produtividade industrial? Como os artistas, e entre eles o arquiteto, podiam manter-se livres em sua expressão pessoal, sem tornarem-se apáticos aos processos de mecanização da vida moderna? Como incorporar ao produto industrializado as preocupações estéticas da Boa Forma e, de modo paralelo, tornar o objeto artístico tecnicamente possível e rentável?

Em uma época em que o Positivismo salientava a relação da arte com as ciências naturais e sociais, ficava evidenciada a inadequação das antigas regras artísticas das novidades científicas daquele momento histórico. O funcionalismo passava a se desenvolver em todas as esferas sociais e culturais, em um caminho sem volta, o que seria acelerado com o advento da Primeira Guerra Mundial (1914/18). De acordo com BENEVOLO (1976), com o Art Nouveau, a decoração historicista pitorescamente desarrumada cedeu lugar a uma decoração espaçosa e bem planejada, além de promover uma criação original e estabelecer um sentido de unidade. Inventivo, o estilo contribuiu para que os arquitetos descobrissem a estrutura arquitetônica e suas potencialidades como meio artístico de expressão. A questão posta a partir do início do século era a de como tornar a produção artística acessível a toda a população.

A concepção de ornamento passou nesta fase por uma transformação decisiva, encontrando em Henry Van de Velde seu principal agente. Com seu conceito de ornamento estrutural, ou melhor, da sua associação à idéia de matéria e das forças que esta contém, aplicava o pensamento funcionalista à linha expressiva, conferindo-lhe



função e justificando-a esteticamente. Segundo PEVSNER (1980), manifestava uma fé num tipo de decoração capaz de exprimir simbolicamente sentimentos como alegria, cansaço ou proteção, e na máquina como estímulo para criação de um novo tipo de beleza. Ele defendia uma estrutura lógica de produtos, tanto em nível de uso dos materiais como dos processos de trabalho. Em seu desenho, ele era rigidamente abstrato, pretendendo ilustrar a função do objeto ou de parte do objeto a que estava ligado. Logo, baseava a sua arte ornamental em leis de abstração e de repulsão quase científicas.

Transportando o discurso da linha para o volume, Peter Behrens afastou-se da estrutura, mas se aproximou da massa, explicando a beleza não mais em termos de transparência ou dinamismo, mas de equilíbrio de pesos e proporção, fundamentalmente clássicos. Em suas obras, o ornamento era impessoal e mecanizado, refletindo a preocupação técnica de apropriação de um novo material construtivo e de novas condicionantes funcionais. Para Behrens, a arquitetura era, por sua própria natureza, uma arte social e, portanto, a arquitetura monumental seria aquela capaz de expressar, além dos fatos físicos de sua construção, as aspirações e o espírito da época em que era construída. Assim, contrapôs a monumentalidade das formas arquitetônicas perfeitamente construídas à expressividade simbólica da linha orgânica de Van de Velde.

Em relação a Adolf Loos, este descartava completamente o ornamento, relacionando-o ao primitivo ou à falta de desenvolvimento social e cultural. Numa atitude radical, buscava igualmente na técnica as bases justificativas do não-decorativismo, em um ataque frontal a alguns mestres do Art Nouveau vienense. De qualquer maneira, Loos, de acordo com BANHAM (1979), também era um tradicionalista e um classicista, como o demonstrava o uso freqüente de detalhes clássicos em alguns dos seus edifícios. Isto é comprovado pelo último parágrafo de "Ornamento e Delito", onde revelava uma atitude liberal em relação ao ornamento no passado, ou ainda no último parágrafo de "Arquitetura", onde destacava uma fé tocante no valor da tradição da Schinkelschüler.

Seguindo os mesmos propósitos de Behrens e Loos, Hermann Muthesius via a ornamentação substituída pela coerência e eficiência industriais. A defesa que fez da afinidade espiritual com as tendências formais do movimento estético de sua época revelava uma aplicabilidade da disciplina e, conseqüentemente, uma busca da Boa Forma universal e não-ornamentada. Para ele, a homogeneidade e o típico eram tendências sociais e econômicas que se refletiriam na pesquisa estética. Este pensamento foi evidenciado ainda mais em seu discurso de 1914, quando defendia a padronização como o senso comum, o gosto seguro e a direção artística da Alemanha. Sua posição foi apoiada por Behrens, que considerava o estilo da nova era justamente seguindo os mesmos termos, ou seja, homogeneidade e proporcionalidade. A intenção de Muthesius, conforme SHARP (1993), era a de elevar a produção alemã à categoria de objetos culturais e consolidar a Werkbund com caráter de órgão de integração do artista, do designer, do fabricante e do propagandista

Segundo PEHNT (1975), Hermann Muthesius queria que a arte se organizasse de um modo similar à arquitetura: baseada na finalidade, nos materiais e na função, mas não servilmente dependente destes senão coroada e justificada pela estrita disciplina da forma, pelo espiritual. Reforçando seu pensamento estava Peter Behrens, que



considerava que existiam formas que nasciam diretamente da técnica que, por serem simples e diretas, expressariam o bom gosto da época em que eram produzidas. Ele, da mesma maneira que Muthesius, considerava o tipo um fato necessário para se atingir uma uniformidade de gosto.

Por outro lado, discordando frontalmente com Muthesius, Van de Velde apoiava o individualismo do espírito criador do artista, pois para ele sua espontaneidade nunca viria a se submeter a uma disciplina de normas. Ele era contra a padronização, pois a via como um limitante da expressão artística. De acordo com PEVSNER (1980), é possível identificar nas decorações de Van de Velde uma ligação entre a admiração que tinha pela máquina e o estilo próprio dele. Em suas cadeiras, predominava sempre o aspecto funcional e a união da graça e da energia. Segundo WICK (1989), a controvérsia entre Van de Velde e Muthesius, na exposição da Werkbund em 1914, fez surgir um conflito fundamental, que permearia toda a história da Bauhaus, e que deixou marcas na sua pedagogia: tratava-se do conflito entre a livre expressão artística e a busca por uma linguagem formal, que levasse em conta as necessidades da produção em massa em uma sociedade altamente industrializada.

Para Adolf Loos, a liberdade criativa não poderia ser confundida com uma liberdade de ornamentação, pois esta, segundo seus termos, era símbolo de uma mente não-civilizada. Ele se fundamentava, em "Ornamento e Delito", na idéia de que "o artigo de consumo vive da duração de seu material e seu valor é a solidez. Se se utiliza o artigo de consumo como ornamento, reduz-se a sua vida, já que ao estar submetido à moda tem de morrer antes (...) A forma de um objeto deve ser tolerável o tempo que dure fisicamente". Assim, sua postura era fundamentalmente a de reforçar a visão funcionalista da forma, associando-a um novo conceito de beleza.

Um ponto em comum entre os quatro arquitetos estaria no fato de nenhum se opor de modo algum à produção mecânica, pois esta era vista como intimamente relacionada ao espírito da época. A irreversibilidade da sociedade industrial e as contribuições dos novos sistemas industrializados estavam conscientes em suas mentes, embora tenham sido incorporados com diferenças conforme a atividade profissional de cada um deles. Contemporâneas a estes arquitetos, devem ser lembradas as figuras de Otto Wagner (1841-1918) e de Auguste Perret (1874-1952). O primeiro desempenhou um papel fundamental na Sezession vienense, defendendo a liberdade individual do artista, mas promovendo uma simplificação e maior elasticidade ao repertório clássico; e o segundo contribuiu em muito com suas pesquisas da aplicação da estrutura em concreto armado dentro da sucessão acadêmica francesa.

As polêmicas entre arte e técnica, artesanato e indústria, produção individual e produção mecanizada, ornamentação e standardização, continuaram por todo o Movimento Moderno, não só na Europa como também na América. Elas também atingiram o universo de discussão das artes figurativas (pintura e escultura), o que correspondeu às pesquisas das vanguardas modernas, da mesma forma que nortearam as atividades da Bauhaus, importante centro de formação e de difusão do pensamento funcionalista, dentro da Alemanha pós-guerra.

Longe de se atingir um consenso, é importante concluir que a reflexão sobre a posição do artista diante da máquina é fundamental, de modo que se pesem as complicadas relações que ambos mantêm entre si. A valorização da atitude criadora nunca será deixada de lado, mas hoje em dia cada vez mais a adequação à lógica industrial torna-se uma prioridade na sociedade de massa. Tudo isto pode ser constatado com o nascimento e desenvolvimento do desenho industrial, que cada vez mais contribui com a tecnologia através de sua inventividade e toma dela as condicionantes para sua reprodutibilidade técnica e disseminação social. Que o artesanato continua vivo no mundo contemporâneo, isto é indiscutível, uma vez que sempre o homem encontrará um meio de intimamente relacionar-se com a matéria, como o artista que pacientemente cria uma obra e, ao mesmo tempo, constrói seu próprio mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANHAM, R. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, n. 113, 1979.
- BENEVOLO, L. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- CHAMPIGNEULLE, B. **A Arte Nova**. Rio de Janeiro: Editora Nobel, 1974.
- CHAMPION, R. A. **La Arquitectura del Siglo XX**. Buenos Aires: Espacio Editora, 1980.
- COLLINS, P. **Los Ideales de la Arquitectura Moderna, su Evolución (1750-1950)**. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 3a. ed., 1977.
- DE FUSCO, R. **A Idéia de Arquitetura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Coleção Arte & Comunicação, n. 25, 1984.
- DORFLES, G. **A Arquitetura Moderna**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Coleção Arte & Comunicação, n. 30, 1986.
- GIEDION, S. **Espacio, Tiempo y Arquitectura**. Madri: Editorial Dossat, 5a. ed., 1978.
- MADSEN, T. **Art Nouveau**. Porto: Editora Inova, 1977.
- PEHNT, W. **La Arquitectura Expresionista**. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 1975.
- PEVSNER, N. **Os Pioneiros do Desenho Moderno - De William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1980.
- SHARP, D. **Diccionario Ilustrado - Arquitectos y Arquitectura**. Barcelona: Ediciones CEAC, 1993.
- VAN ZANTEN, A. **Henry Van de Velde**. In: THE 1996 GROLIER MULTIMEDIA ENCYCLOPEDIA. Grolier Electronic Publishing, 1995.
- WICK, R. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1989.
- WIEDENHOEFT, R. **Peter Behrens**. In: THE 1996 GROLIER MULTIMEDIA ENCYCLOPEDIA. The Grolier Electronic Publishing, 1995.