

## A gute Form de Max Bill

“Enganei-me, como se diz, de maneira redonda, ao acreditar (...) que a exposição de Max Bill, no Museu de Arte de São Paulo, poderia produzir um recrudescimento do debate sobre as tendências abstracionistas. Enganei-me em redondo, pois não houve tal reação: os críticos de arte se acham absurdamente limitados para um impulso em torno deste certame excepcional. Parece até que não foi aberta a exposição...”<sup>1</sup> O lamento de Geraldo Ferraz, publicado num jornal carioca em maio de 1951, indica que a recepção da obra de Max Bill no Brasil não foi propriamente imediata ou fácil. Mas o fato de ter sido realizada no Masp a primeira retrospectiva de Bill não deixa de ser, por si só, significativo: pode-se medir por aí o alcance que sua obra veio a alcançar na América Latina – notadamente no Brasil, Argentina, Venezuela e Uruguai – antes que nos Estados Unidos ou mesmo na Europa. É possível que a condição de subdesenvolvimento da qual esses países pugnavam por sair tenha oferecido um meio especialmente receptivo ao projeto construtivo que Max Bill dedicava-se então a reabilitar, projeto este que já não podia reencontrar solo tão fértil numa Europa destruída pela guerra nem tampouco frutificar numa América mergulhada no não-projetar. Em princípio, pelo menos, o entusiasmo às vezes desmedido com que alguns artistas latino-americanos acolheram os pressupostos universalizantes defendidos por Bill em meio à crise do racionalismo no segundo pós-guerra não deixava de mostrar correspondência com o esforço mais amplo de superação do subdesenvolvimento e da defasagem cultural de seus próprios países.

Na Argentina, por exemplo, artistas ligados desde o início dos anos 40 a manobras de vanguarda como o grupo Madì (Gyula Kosice, Martín Blazkò e outros) e a Associação Arte Concreto-Invencción (Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Raúl Lozza e outros) tomavam para si a busca de uma arte supra-nacional, contrastando assim com o viés nacionalista em ascensão com Perón<sup>2</sup>. Já no Brasil os primeiros esforços de destronamento do realismo regionalista de Tarsila, Portinari ou Di Cavalcanti coincidiam, *grosso modo*, com o fim do período ditatorial de Vargas, e logo, com o crescimento da participação política e as

<sup>1</sup> Ferraz, Geraldo. *Max Bill, Pintor, Escultor e Arquiteto, no Museu de Arte*.

<sup>2</sup> Pérez Barreiro, Gabriel. *The negation of all Melancholy*.

primeiras tentativas de planejamento econômico que culminariam mais adiante no Plano de Metas de Kubitschek.

Não é difícil perceber que esse movimento envolvia o que Mário Pedrosa chamou de “vontade de ordem”: um grande esforço para superar a tendência caótica própria do nosso meio por meio de um racionalismo estabilizador, e sobretudo planejador<sup>3</sup>. Nessas circunstâncias, pode-se entender melhor a mobilização crescente, mesmo se a princípio difusa, que aqui se viu no sentido de deixar para trás a disciplina *Beaux-Arts*, e com ela, todo um histórico atrelado a nosso passado de colônia. Muito embora a referência à Europa tenha sido fundamentalmente mantida; pois se a vertente construtiva - particularmente em sua inflexão germânica - foi tomada como possibilidade de superação da matriz acadêmica francesa, o debate armado nesse momento permaneceu fundamentalmente surdo à arte americana, onde artistas como Jackson Pollock e Barnett Newman já acusavam de paralisia toda uma tradição artística de raízes européias.

Tanto assim que passou quase despercebida a passagem pelo Rio de Janeiro, em outubro de 1964, do crítico norte-americano Clement Greenberg<sup>4</sup>, teórico mais eminente do expressionismo abstrato; ao contrário da visita simultânea do filósofo alemão Max Bense, um dos mais aguerridos defensores da arte e da poesia concreta e ex-professor da HfG. E isso, não só pelo fato de Greenberg encontrar-se no Brasil apenas de passagem, enquanto Bense realizava um ciclo de conferências sobre “as bases fundamentais da estética moderna” na recém-inaugurada Esdi.<sup>5</sup> A ampla cobertura que a estadia de Max Bense no Rio mereceu na imprensa local – tendo incluído até mesmo uma entrevista coletiva - deve-se também ao fato de estar ele naquele momento finalizando um livro sobre o Brasil, o qual seria publicado em seguida na Alemanha, trazendo na capa o símbolo do IV Centenário do Rio de Janeiro, de Aloisio Magalhães (*Brasilianische Intelligenz*, 1965<sup>6</sup>).

<sup>3</sup> cf Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura*. p.43.

<sup>4</sup> O “Itinerário das Artes Plásticas” do *Correio da Manhã* publica apenas uma pequena nota, em 14 de outubro de 1964, informando que o crítico passava pela cidade de regresso aos Estados Unidos, após a Bienal de Córdoba.

<sup>5</sup> As conferências foram realizadas nos dias 1, 5, 7, 8, 12 e 14 de outubro, na Esdi. ver Bense, Max. *As bases fundamentais da estética moderna*.

<sup>6</sup> Id., *Brasilianische Intelligenz*.

A alardeada visita de Max Bense ao Brasil – nesta que foi na verdade sua quarta viagem ao país, desde 1961 – se inscrevia numa seqüência de eventos iniciada dez anos antes com a presença do próprio Max Bill. E tudo indica que no centro do debate que emergia naquele momento no Brasil travava-se, na verdade, uma discussão mais ampla sobre diferentes modos de pensar os desdobramentos do projeto moderno após a guerra. Não seria difícil ver na forte resistência que o pensamento de Max Bill encontrou em arquitetos como Lucio Costa, por exemplo, um progressivo desgaste das bases sobre as quais a arquitetura moderna no Brasil vinha sendo sustentada publicamente desde os anos 30. Porque se a definição de moderno no Brasil dos anos 30 podia ainda se confundir, e até se limitar a uma oposição à querela dos estilos que passava tanto pelo ecletismo acadêmico quanto pelo neocolonial, o pós-guerra exigia o enfrentamento de toda uma outra ordem de problemas: do colapso do racionalismo à difusão de novas técnicas e materiais, da aceleração das taxas de urbanização à expansão do capitalismo industrial. Problemas estes aos quais, no nosso caso, vinha somar-se ainda o acirramento de debates político-econômicos envolvendo a condição de subdesenvolvimento do país e o papel do Estado na industrialização.

Neste sentido, a insistência de Lucio Costa em seguir exaltando o “gênio” de Oscar Niemeyer (no sentido romântico mesmo da palavra, identificado com aquele dominado por paixões vitais além de qualquer medida<sup>7</sup>) pode ser vista também como uma dificuldade de compreender a dimensão que o projeto construtivo tomava naquele momento no Brasil, ao mobilizar várias frentes – nem sempre coincidentes, é verdade, mas de algum modo convergentes - no sentido de superar todo um condicionamento artístico ocidental pela retração do “eu” do artista-criador. O que dizer, por exemplo, da reiteração do apoio que Lucio Costa cuidou de oferecer publicamente a Cândido Portinari bem no momento em que se estruturava uma primeira oposição à sua pintura sugestiva<sup>8</sup>?

---

<sup>7</sup> cf Bornheim, Gerd. “Filosofia do Romantismo”. in: Guinsburg, J. *O Romantismo*.

<sup>8</sup> Em texto publicado no “Correio da Manhã” em 1951, Costa renova o apelo feito antes a Gustavo Capanema para que fossem nomeados “catedráticos *hors-concours* de composição de arquitetura e de pintura [da Escola de Belas-Artes], respectivamente, Oscar Niemeyer Soares e Cândido Portinari”, definidos como “artistas de projeção internacional pelo vulto e qualidade da obra realizada”. ver Costa, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” (1951) in: Xavier, Alberto. *Depoimento de uma geração*. p.97.

Não é difícil concluir que se a ênfase posta por Max Bill no pensamento matemático<sup>9</sup> viria a constituir o campo do debate no qual a arte brasileira encontraria provavelmente seu momento mais produtivo, a concepção de projeto aí implicada apresentaria também um novo grau de problema, em seu cerco aos mitos da originalidade e da genialidade dominantes no meio brasileiro da arquitetura, e carioca em particular. Cabe, pois, começar por examinar as bases conceituais que norteiam a produção de Max Bill se o objetivo é chegar a uma investigação mais profícua da maneira pela qual o meio carioca de arquitetura, em particular, vivenciou o conjunto de problemas ligados à penetração da vertente construtiva no Brasil. Interessa-nos sobretudo a noção de *gute Form* (Boa Forma), que em certo sentido constitui uma chave para examinar a concepção de projeto de Max Bill.

O termo *gute Form* ocupa já lugar central no pensamento de Max Bill no começo dos anos 50. Que tenha permanecido à margem de suas inúmeras entrevistas e conferências no Rio ou em São Paulo pode, portanto, ser motivo de estranhamento, caso se ignore o atrito resultante de seu primeiro contato pessoal com o meio brasileiro, de que dá testemunho o noticiário da época<sup>10</sup>. Se consultarmos, por exemplo, o jornal carioca *Correio da Manhã* entre 23 de maio e 14 de junho de 1953, encontraremos aí claros indícios de uma tensão que segue num crescendo desde o desembarque de Bill no Galeão até a já citada entrevista para a revista *Manchete*, três semanas depois<sup>11</sup>. Tamanho parece ter sido de fato o “desencontro”, na expressão usada por Lucio Costa, que houve quem quisesse

<sup>9</sup> ver em especial o texto de Max Bill, “O pensamento matemático na arte do nosso tempo” in: Amaral, Aracy (org). *Projeto construtivo brasileiro na arte*.

<sup>10</sup> Devido aos constantes equívocos nas referências a Max Bill por diversos autores, cumpre registrar aqui alguns dados cronológicos: Max Bill expõe no *Masp* em 1950 e é premiado na I Bienal de São Paulo, em 1951, mas pisa no Brasil pela primeira vez em maio de 1953, tendo voltado ao país em dezembro do mesmo ano, para participar do júri da II Bienal. A atenção a essas datas é importante, não só do ponto de vista do rigor historiográfico, mas também porque: 1: diz da importância que ganhou na agenda de Bill a primeira viagem à América Latina, que ocorre no mesmo ano em que se inaugura o canteiro de obras da HfG; 2) mostra a disponibilidade de Max Bill para com o Brasil, país que visita duas vezes em seis meses, não obstante a polêmica suscitada pela sua primeira viagem ao país; 3) revela que a inclusão do Ministério da Educação em seu livro “Form” precede sua visita à obra.

<sup>11</sup> A coluna de Artes Plásticas do “Correio da Manhã”, assinada por Jayme Mauricio, apresenta quase cotidianamente, de 23 de maio a 14 de junho de 1953, um relato desta primeira visita de Max Bill pelo Brasil. Percebe-se por aí a imensa expectativa gerada por sua chegada, culminante com um coquetel oferecido por Paulo Bittencourt, no qual Bill “foi apresentado à família modernista carioca” (que incluía, entre outros, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Lygia Pape, Ivan Serpa, Goeldi, além do vice-presidente Café Filho, vários ministros, governadores e senadores). E também os “mal-entendidos” que parecem ir se multiplicando, de parte a parte.

atribuí-lo, num primeiro momento, à suposta dificuldade do artista suíço de expressar-se em francês, idioma usualmente eleito como plataforma comum entre germânicos e brasileiros. Atento aos mal-entendidos que já iam se anunciando, Max Bill, por seu turno, chegou a exigir que sua segunda e última conferência no MAM carioca consistisse exclusivamente na leitura de respostas a perguntas encaminhadas também por escrito e com antecedência de pelo menos 24 horas. Talvez cogitasse contornar, desse modo, as imprecisões típicas de nossa “cultura auditiva”<sup>12</sup>. Seja como for, sua precaução não evitou o recebimento de uma carta “meio decepcionada” do público<sup>13</sup>, já indicativa de que a expectativa meio desmesurada com relação a sua chegada dera lugar, em poucos dias, a um mal-estar mais ou menos generalizado com sua presença.

Sem dúvida esse mal-estar abateu especialmente o meio da arquitetura – o que se confirmaria com a supressão do nome de Max Bill do júri da premiação de arquitetura da II Bienal de São Paulo<sup>14</sup>. Mas isso não significa que a crítica de Bill tenha deixado de atingir também artistas jovens, dentre eles Abraham Palatnik, então dedicado a colocar em ação seus primeiros aparelhos cine-cromáticos<sup>15</sup>. As reações à visita de Max Bill, de todo modo, estiveram longe de ser unânimes. Em carta a Mário Pedrosa, então na Europa, Décio Vieira disse ter considerado Bill “inteligente e franco”, ao contrário de “alguns críticos” que teriam ficado “furiosos”. Já Amílcar de Castro se referiu à conferência de Bill

<sup>12</sup> O termo é de Luiz Costa Lima. ver Costa Lima, L. *Dispersa Demanda*.

<sup>13</sup> Desta carta, que Jayme Mauricio definiu como “meio decepcionada”, e a revista *Habitat* chamou de “inoportuna”, não se conhece o conteúdo nem o remetente, mas sabe-se que foi lida por Max Bill no evento no MAM, assim como as demais perguntas que lhe foram enviadas. As 14 perguntas e suas respectivas respostas foram transcritas pelo *Correio da Manhã* em 7 e 9 de junho, sob o título “Max Bill esclarece pontos de vista e desfaz mal-entendidos”. ver também *Habitat* set. 1953. p.35

<sup>14</sup> A crônica de “Alencastro” na revista *Habitat* número 12, de 1953, acusa: “Não aparece mais na lista do júri da exposição de arquitetura da II Bienal o nome (no passado tanto glorificado e desfraldado) de Max Bill. Quem teve a idéia de riscá-lo do *Senatus*, sem dúvida por causa de sua sinceridade?” Observe-se que Max Bill retornaria ao Brasil em dezembro de 1953, como membro do júri de premiação de artes plásticas da II Bienal. Na ocasião, evitou contato com a imprensa, inclusive com o *Correio da Manhã*, jornal que dera tanto destaque à sua primeira visita ao país. Jayme Mauricio chegou a registrar seu esforço por obter alguma declaração de Bill: “É preciso (...) obter algo oficial de Max Bill, que por enquanto só tem dito coisas (coisas fabulosas, por sinal) em caráter reservado (Bill está de ótimo humor; sem sua esposa Binia, Pedrosa o tem levado aos lugares mais estranhos, como certo bar do subúrbio)”. (Itinerário das Artes Plásticas, *Correio da Manhã*, 22 de dezembro de 1953)

<sup>15</sup> Desde final dos anos 40 Palatnik vinha se dedicando à construção de dispositivos mecânico-elétricos visando a integração de efeitos de luz e movimento, aos quais denominou de “aparelhos cine-cromáticos”. Diante dos “boatos” de que Max Bill não os teria apreciado, Jayme Mauricio procurou esclarecer: “Naturalmente [Bill] não encontrou o aparelho 100% perfeito, mas prestou excepcional homenagem ao artista brasileiro afirmando não ser ele, Bill, capaz de realizar o cine-cromático.” (Itinerário das Artes Plásticas, *Correio da Manhã*, 30 de maio de 1953)

como o motivo de sua aproximação de Ferreira Gullar - com quem assinaria mais tarde o *Manifesto Neoconcreto*<sup>16</sup> - por terem ambos desconfiado da formulação estritamente matemática e descarnada pela qual Bill definiu então sua “Unidade Tripartida”<sup>17</sup>. Tanta polêmica teria levado inclusive às raias de um incidente diplomático: exagero ou não, chegou-se a especular que o convite oficial feito a Max Bill pelo Itamaraty teria causado o afastamento de um dos ministros de Vargas<sup>18</sup>.

Não deve surpreender, em todo caso, que a presença de Max Bill no Brasil tenha passado de prestigiada a incômoda, na medida em que suas entrevistas e conferências foram revelando uma perspectiva crítica praticamente inexistente no país, e como tal incompreensível, quando não indigesta, ao precário sistema intelectual local. Não bastou o cuidado que o artista suíço teve de explicar sua leitura pela importância que ele mesmo atribuía à arquitetura brasileira, nem a contrariedade que ele mesmo expressou posteriormente à distorção de suas palavras na revista *Manchete*<sup>19</sup>; suas palavras mexeram com a auto-estima dos arquitetos brasileiros e foram tomadas, em termos gerais, menos como crítica que como insulto. Se bem que seria difícil não considerar como tal, por exemplo, a conversão do título de *Cidade Maravilhosa*, já há tempos invocado para o Rio de Janeiro, à imagem de uma “cidade bombardeada”, com “buracos e construções por todos os lados”, conforme a definição nada simpática de Max Bill<sup>20</sup>.

Mas afinal, o que Max Bill viu no Rio? Uma exposição de Portinari, obras de Palatnik, Goeldi e Iberê Camargo, o II Salão Nacional de Arte Moderna e o atelier de Ivan Serpa, os edifícios-sede dos Ministérios da Educação da Fazenda, o Parque Guinle e o conjunto do Pedregulho, além de jardins de Burle Marx. Ora, se refizermos esse percurso não teremos dificuldade em entender porque Bill haveria de questionar a maleabilidade do nosso conceito de moderno. Como o espaço que sediava as suas próprias conferências, por exemplo, podia ao mesmo tempo abrigar uma exposição de Portinari? Nada mais inaceitável, do ponto de vista

<sup>16</sup> Publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em março de 1959, e assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

<sup>17</sup> Cf Morais, Frederico. *Cronologia das Artes Plásticas no Brasil*. pp. 223-4

<sup>18</sup> Tratava-se de João Neves da Fontoura, Ministro das Relações Exteriores de 31/jan/1951 a 19/jul/1953. ver crônica de “Alencastro” na revista *Habitat* n.12, 1953., apud Bandeira, João (org). *Arte concreta paulista*. p.36

<sup>19</sup> ver Bill, Max. *Lettere al Direttore*.

<sup>20</sup> Bill, Max. *Max Bill critica a nossa moderna arquitetura*.

ulmiano, que a convivência entre a arte concreta e a pintura sugestiva de Portinari. E no entanto aqui ambos encontravam abrigo comum no museu dito, justamente, de “arte moderna”. Não admira que essas contradições reaparecessem, para Bill, no próprio espaço do museu – àquela altura, convém lembrar, ainda provisoriamente instalado no pilotis do Ministério. E tampouco deve-se estranhar que, dentre tudo o que Max Bill viu, tenha sido o conjunto do Pedregulho aquilo que mais apreciou [fig.6]. Pelo menos nenhuma outra obra mereceu tantos elogios seus quanto o projeto arquitetônico de Affonso Eduardo Reidy, a ponto de um jornal carioca ter se apressado em alardear, com orgulho indisfarçado, que “Max Bill gostaria de morar no conjunto do Pedregulho”<sup>21</sup> [fig.5]. Por mais que a variedade de soluções, detalhes e componentes construtivos desse projeto comportasse uma incompatibilidade de fundo com as exigências da produção em massa, ele resumia a ação conjunta de Affonso Eduardo Reidy e Carmen Portinho na Prefeitura do Distrito Federal em defesa da convergência de fundamentos arquitetônicos, urbanísticos e sociais, e podia por isso ser facilmente enquadrado na perspectiva reformista com a qual o próprio Bill se alinhava. Aos olhos deste, o Pedregulho, afinal, era “uma pequena esperança”<sup>22</sup> para a arquitetura brasileira, no momento em que esta corria o risco de cair numa “perigosa tendência acadêmica”<sup>23</sup>.

Entenda-se que aquilo que Max Bill chamava de “espírito acadêmico modernizado” era a aplicação de quatro princípios derivados direta ou indiretamente dos *Cinco pontos para uma nova arquitetura* de Le Corbusier: a forma livre, a cortina de vidro, o *brise-soleil* e o pilotis<sup>24</sup>. Não era todavia contra esses princípios que ele reagia – afinal, a despeito das diferenças crescentes com seu compatriota, Bill lhe creditava importância decisiva na sua própria formação como arquiteto, sem negar-se a um diálogo produtivo com a produção

<sup>21</sup> *Tribuna da Imprensa*. 7 de junho de 1953

<sup>22</sup> “Max Bill esclarece pontos de vista e desfaz mal-entendidos”. in: *Correio da Manhã*, 7 de junho de 1953.

<sup>23</sup> Bill, Max. “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade” in: Xavier, A. *Depoimento de uma geração*. p.160.

<sup>24</sup> O texto, que resume a formulação mais célebre de Le Corbusier, é registrado pela primeira vez em manuscrito enviado a Alfred Roth, datado de 24.jul.1927. Foi publicado no mesmo ano em edição universitária de Stuttgart - ocasião em que os chamados “cinco pontos” foram apresentados em duas casas do arquiteto no conjunto experimental de *Weissenhof* - e republicado na revista *Die Form*, vol.2, 1927. Convém notar que os “5 Pontos” só seriam publicados na França em 1929, no primeiro volume das Obras Completas de Le Corbusier. Cf Lucan, Jacques. *Le Corbusier. Une Encyclopédie*.

corbusieriana, a ponto de ter se encarregado da edição e projeto gráfico de um dos volumes das *Obras Completas* de Le Corbusier<sup>25</sup>. O que Bill contestava era, isto sim, a aplicação dos princípios corbusierianos em sentido “meramente decorativo”, “sem reflexão ou razão”; aplicação esta que só podia nascer, do seu ponto de vista, de “um espírito desprovido de qualquer decência e de qualquer responsabilidade para com as necessidades humanas”, e portanto “diametralmente oposto ao espírito que anima a arquitetura”, dita “arte social por excelência”. Sua crítica se movia, assim, fundamentalmente por uma máxima ética, com referência à qual os “pilotis de formas estapafúrdias” de Niemeyer não eram considerados apenas um desperdício improdutivo mas, acima de tudo, verdadeira infração de um código de conduta e perigosa desobrigação do dever profissional do arquiteto, a quem se atribuía a tarefa de “dar resposta às necessidades do homem”. Donde a ênfase posta por Bill no aspecto funcional da obra, que o levaria a declarar que “a boa arquitetura é aquela onde cada elemento desempenha sua função específica e nenhum deles é supérfluo”.

A definição de certo modo sintetiza a conferência de Max Bill na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, duas semanas após sua chegada ao Rio e dias antes que a revista *Manchete* publicasse a entrevista que iria provocar não só a vigorosa reação de Lucio Costa como também, ao que parece, um certo isolamento subsequente deste – a ponto de ter ele merecido uma advertência de Gropius em sua passagem pelo Rio, poucos meses depois<sup>26</sup>. Se houve, pois, um desapontamento, tudo leva a crer que este tenha sido mútuo. Porque se de um lado Lucio Costa lamentava a “oportunidade perdida”, de outro lado o mesmo Max Bill que agora fazia severas restrições ao Ministério da

---

<sup>25</sup> Trata-se do volume relativo ao período 1934-38, em que Max Bill assina edição, design gráfico e prefácio. ver Le Corbusier & Pierre Jeanneret. *Ouvre Complète*. vol. 3. 1939.

<sup>26</sup> em visita ao Brasil em janeiro de 1954, Gropius lamentou em diversas ocasiões o silêncio em que encontrou Lucio Costa. “O arquiteto do Parque Guinle já não tem o direito de parar. O sr Lucio Costa tem a obrigação moral de participar e orientar o movimento arquitetônico do Brasil”, declarou. E depois: “Lucio Costa é uma grande força moral que deveria voltar à arquitetura, como também ao ensino”. Tais declarações inspiraram o jornalista Jayme Mauricio, responsável pela coluna de artes plásticas do *Correio da Manhã*, a organizar “uma ofensiva contra o isolamento de Lucio Costa”. (ver Mauricio, J. “Com Gropius, a maior figura da arquitetura moderna” e “De Walter Gropius para Lucio Costa”) Embora não se possa saber a razão de tal isolamento de Lucio Costa – o qual se prolongaria com a morte de sua mulher, em 1954 - é de se supor que possa haver alguma relação com a polêmica suscitada pela passagem de Max Bill pelo Brasil, seis meses antes.



Educação havia cuidado de destacar justo esse projeto em livro que lançara na Suíça no ano anterior<sup>27</sup>. [fig. 25]

## 2.1

### **Form e Gestaltung**

O livro *Form*, de Max Bill, é constituído de imagens de obras do autor e de outros (Gropius, Vantongerloo, van de Velde e Mies dentre eles), acompanhadas de textos do próprio Bill e de uma apresentação sucinta do projeto arquitetônico e pedagógico da HfG, cujo canteiro de obras seria instalado logo depois de seu retorno da América [fig.23-25]. No prefácio, Bill esclarece que a publicação resultava de dois convites por parte da *Werkbund* suíça: a conferência *Schönheit aus Funktion und als Funktion* (“Beleza provinda da função e beleza como função”, proferida no encontro da associação na Basileia, em 1948<sup>1</sup>) e a exposição subsequente, *die gute Form* (apresentada primeiramente na Suíça, em 1949). [fig.21-22]

A menção a *Werkbund* não haveria de ser fortuita. Tampouco o título dado à publicação, que traz consigo ecos da polêmica surgida duas décadas antes no interior daquela mesma associação, em sua matriz alemã<sup>28</sup>. Porque o que motiva a polêmica de 1927 entre Mies van der Rohe e Walter Riezler - o primeiro então vice-presidente da *Deutsche Werkbund*, o segundo editor da revista *Die Form*, publicada pela mesma – é justamente uma distinção fundamental na língua alemã entre *Form* e *Gestaltung*. Em duas cartas endereçadas a Riezler, Mies acusa a inadequação do nome dado a revista e desdobra uma série de interrogações:

“É a forma (*Form*) realmente um objetivo? Não é, na realidade, o resultado de um processo de formalização (*Gestaltungprozess*)? O essencial não é o processo?”

Questões às quais ele mesmo procura responder na carta seguinte:

“Não me oponho à forma (*Form*), senão unicamente à forma como meta. (...) A forma como meta desemboca sempre em formalismo (*Formalismus*). Pois

<sup>27</sup> Max Bill inclui duas referências ao Brasil em seu livro: uma foto do edifício do Ministério e uma de um jardim de Burlie Marx. Ambas as obras são apresentadas com destaque, com fotos de Marcel Gautherot. ver Bill, Max. *Form*. pp.110 e 160

<sup>28</sup> Na esteira da *Werkbund* alemã são criadas, na década de 1910, a *Werkbund* suíça e a austríaca. Assim como sua congênere alemã, estas também são restabelecidas após a segunda guerra.

implica um esforço que não se orienta para o interior, senão para o exterior. Porém só um interior vivo pode ter um exterior vivo. (...) Este é o critério. Não valorizamos o resultado, senão o princípio do *processo de formalização (Gestaltungprozess)*.<sup>29</sup>

É verdade que essas afirmações podem ser problematizadas diante da obra posterior de Mies. Isso se considerarmos que, do Pavilhão de Barcelona (1928-9) a sua última obra edificada, a *Neue Nationalgalerie* de Berlim (1962-7), Mies dedicou-se a uma depuração formal que conduziu à negação da materialidade de seus próprios elementos construtivos<sup>30</sup> (o que parece ter sido motivo suficiente para que Max Bill se definisse, em relação à obra de Mies, como “o enamorado que muitas vezes se vê desiludido”<sup>31</sup>). Em todo caso pode-se extrair daí as variações semânticas que acompanham, de modo muito peculiar nos países de língua alemã, as discussões em torno do formalismo em arquitetura, as quais encontram um ponto alto justo nas páginas da revista que Mies funda e dirige entre 1923 e 1926.

A revista *G* (de *Gestaltung*) durou seis números e teve como colaboradores mais próximos Hans Richter, El Lissitzky, Theo van Doesburg, Ludwig Hilberseimer, Jean Arp e Kurt Schwitters. Por mais que houvessem diferenças internas, o grupo procurou definir-se em uníssono:

“Nós rejeitamos toda especulação estética, toda doutrina, todo formalismo”.

Idéia reforçada a seguir:

“Não conhecemos nenhum problema formal, só problemas construtivos. A forma não é a meta, senão o resultado de nosso trabalho. A forma, por si mesma, não existe.(...) A forma como meta é formalismo, e isso nós rejeitamos.”<sup>32</sup>

Vê-se que a rejeição ao que se entendia por “formalismo” passava, no caso, por um reforço do conceito de construção, o qual pode-se entender, com Adorno, como “o primado dos procedimentos construtivos em relação à

<sup>29</sup> Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*. (o grifo é nosso)

<sup>30</sup> A exemplo da cobertura do pavilhão espanhol, executada em ferro, e não em concreto armado, conforme poder-se-ia supor por seu caráter laminar e disposição horizontal.

<sup>31</sup> Bill, Max. *Mies van der Rohe*. p.7.

<sup>32</sup> Neumeyer, Fritz. Op.cit. p. 45.

imaginação subjetiva”<sup>33</sup>. Numa palavra, tratava-se de articular um ataque a toda uma tradição artística equilibrada (e do ponto de vista de seus opositores, certamente estagnada) sobre a imprevisibilidade e a indeterminabilidade da inspiração e do talento. A noção de construção sugeria, inversamente, todo um procedimento analítico, metodológico e tanto quanto possível objetivo, que viria a colocar em xeque uma concepção de forma como domínio supra-sensível, elevado e apartado da realidade empírica, para aproximá-la das atividades vitais mais ordinárias ou corriqueiras, por assim dizer contemporâneas à própria construção do mundo.

É sintomático que ecos de tal discussão venham a ser encontrados dentro da HfG, onde a partir de 1956 professores como Tomás Maldonado e Hans Gugelot passariam a marcar oposição a Max Bill, a quem acusavam de manter-se atrelado à esfera da arte. Na famosa conferência de Maldonado na Exposição Internacional de Bruxelas, em 1958<sup>34</sup> – momento que marca publicamente a reorientação da escola ulmiana após o desligamento definitivo de Bill, no ano anterior - o argumento central é justamente o de que “o industrial design não é arte”. Sendo assim, tanto os defensores da *gute Form* – que Maldonado, citando Reyner Banham, chama de “formalistas neo-acadêmicos” - quanto o *styling* de seus opositores nos Estados Unidos (de que o designer de origem francesa Raymond Loewy seria o exemplo mais destacado<sup>35</sup>) já não podiam fazer sentido, uma vez que seu apego a valores estéticos permanecia, para Maldonado, num alheamento indevido em relação aos problemas envolvidos com a aceleração do circuito da comunicação de massa. Evidentemente, isso não significava qualquer reengate com a perspectiva renascentista, em seu esforço de elevar a arte ao nível da ciência; o que se considerava necessário, ao contrário, era libertar o design da esfera da arte mediante a adoção de procedimentos que buscavam maior cientificidade, com ênfase nas disciplinas de metodologia, geometria analítica, teoria da informação e semiótica. Daí a importância que assume a palavra alemã usada por Maldonado na sua conferência em Bruxelas, por meio da qual se revela uma crítica implícita a Max Bill: em lugar do termo *Produktform*, cunhado por

<sup>33</sup> Adorno, Theodor. *Teoria Estética*. p. 36

<sup>34</sup> ver Maldonado, Tomás. *Neue Entwicklungen in der Industrie und die Ausbildung des Produktgestalters*

<sup>35</sup> ver Loewy, R. *La laideur se vend mal*.

este, Maldonado opta pelo termo *Produktgestaltung* para designar a atividade do projetista industrial para o qual a escola ulmiana mirava.

Trata-se de um ajuste terminológico que não deve passar despercebido, na medida em que ajuda a entender o percurso da HfG, da concepção mais bauhausiana de Max Bill ao que Maldonado chamou de “operacionalismo científico”, para o qual a escola se inclinou após 1956-7. É claro que falar em *Gestaltung* não era uma novidade na HfG; o substantivo dá nome à escola desde sua origem, a apontar desde logo para a confiança que seria aí depositada nos pressupostos gestálticos estabelecidos por Köhler, Wertheimer e outros<sup>36</sup>. *Gestalter* era o termo usado também por Gropius, já na Bauhaus, para referir-se à nova categoria de profissionais que a escola pretendia formar, por meio da síntese arte-indústria<sup>37</sup>. Sem esquecer a vasta gama de significados da palavra *Gestalt* e suas derivações, o que importa, aqui, é que ela passou a ser tomada na HfG pós-Bill com um sentido muito específico, vinculado à intenção de distinguir a prática do design da prática artística. Não tardaria muito, aliás, para que a mudança terminológica fosse incorporada à estrutura departamental da escola<sup>38</sup>. Com o termo *Produktgestaltung* indicava-se não só um esforço crescente para alcançar o ponto mais extremo da pesquisa gestáltica como também, e sobretudo, um investimento cada vez mais alto na incorporação do método indutivo da ciência para validar uma prática que reclamava para si um grau de objetividade pretensamente capaz de prescindir de qualquer subjetivismo estético. E numa tal apoteose de objetificação seria inevitável que se pusesse de lado o vocabulário estético de raiz clássica – inclusive a palavra “Form” que Bill insistia em manter, mesmo que visando redefini-la.

Deve-se considerar que o termo *Produktform* (o qual pode ser entendido, a rigor, como “forma do produto”) vinha sendo usado por Max Bill para marcar uma linha divisória entre a ética rigorosa conferida à atividade projetual dentro da HfG e a “leviandade culpável” da “linha aerodinâmica”, desenvolvida sobretudo nos países anglo-saxônicos “por razões de moda”. Era para este universo,

<sup>36</sup> ver Köhler, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*.

<sup>37</sup> Os termos “gestalter” e “Gestaltung”, usados por Gropius, foram freqüentemente traduzidos como “designer” e “design”, respectivamente. Ver, por exemplo, “Minha concepção da idéia da Bauhaus” in: Gropius, W. *Bauhaus: Novarquitectura*. p.33 e 39.

<sup>38</sup> É digno de nota que entre as conseqüências da reorientação pela qual passou a HfG após a saída de Bill estaria a transformação do departamento “Produktform” em “Produktgestaltung”, em 1961-62.

justamente, que Bill reservava o termo *industrial designer*, ao qual atribuía um sinal negativo, por identificá-lo com produtos cheios de “deficiências e imperfeições técnicas” que se revelariam “modernos somente de maneira superficial”. Em contraposição, Bill defendia o que chamava de “formador de produtos industriais”, para quem a produção em massa de se daria de maneira tal que dela decorreria não uma “beleza relativa”, mas “uma beleza tornada, ela própria, função”<sup>39</sup>. Por outras palavras, tratava-se de distinguir entre as chamadas “formas honestas” – leia-se, relacionadas à esfera da *necessidade* - das distorções identificadas com o chamado *streamlining* norte-americano, com o qual a vertente alemã do design encontrava-se em disputa. A objeção de Bill mirava para a “camuflagem ornamental”, a “falsidade espúria” dos objetos aos quais se aplicava erroneamente, segundo ele, o termo “industrial design”<sup>40</sup>. Ao formular o termo *Produktform* para definir a sua própria concepção de design, Bill procurava sustentar, ao contrário, uma implicação mútua entre forma e uso por meio da qual fosse possível reafirmar nada menos que o desejo de integração funcional da arte na sociedade, conforme o objetivo último da vertente construtiva da arte moderna.

Não é de admirar que o termo *Produktform* se encontrasse associado, em Max Bill, ao conceito de *gute Form*, por meio do qual se intentava salvar o valor qualitativo – o próprio “valor da forma”, no dizer de Argan<sup>41</sup> – da ameaça dos índices quantitativos implicados na produção industrial.

## 2.2

### Boa Forma e Tipificação na *Deutsche Werkbund*

Deve-se notar que a exposição *die gute Form*, de Max Bill, realiza-se praticamente simultaneamente à mostra *Good Design*, montada no *Merchandise Mart*, em Chicago, em 1950, a partir de uma seleção de móveis e utensílios domésticos feita por um comitê indicado pelo MoMA, segundo projeto de Charles e Ray Eames<sup>42</sup>. A relação entre as duas exposições merece um estudo à parte. Não

<sup>39</sup> Bill, Max. *Beleza provinda da função e beleza como função*.

<sup>40</sup> Id., *Form*, p. 11.

<sup>41</sup> Argan, Giulio C. *Projeto e Destino*.

<sup>42</sup> A exposição foi organizada a partir de proposta apresentada por Edgar Kaufmann Jr – filho do proprietário da chamada “Casa da Cascata”, de F.L. Wright (1936-7) – ao MoMA, no sentido de realizar um concurso anual de artigos para a casa e uma exposição dos trabalhos vencedores no *Merchandise Mart*, um dos maiores edifícios comerciais de Chicago. Procurava-se assim alargar o

podemos todavia ignorar uma distinção que está longe de ser apenas semântica: que Max Bill insistisse em falar em *Forma*, enquanto o casal Eames se incluía na esfera alargada do *Projeto*, não só diz muito, afinal, das premissas de Bill, como também das profundas raízes de uma tradição estética da qual ele não vai abrir mão, mesmo que defenda princípios de geração formal autônomos em relação à subjetividade do autor.

Não por acaso, podemos encontrar a noção de *gute Form* já no âmbito da *Deutsche Werkbund* (DWB) antes da Primeira Guerra. Nas palavras do arquiteto alemão Hermann Muthesius, àquela altura um dos personagens centrais da DWB, deveria constituir preocupação central da associação “trazer de volta (...) aquela ordem e disciplina da qual a *Boa Forma* é a manifestação exterior.”<sup>43</sup> Embora a ênfase do discurso de Muthesius não recaia sobre o conceito de Boa Forma (o seu conceito-chave, como veremos, é outro), devemos reter sua afirmação na medida em que ela de certo modo sintetiza as discussões travadas no interior da *Werkbund* naquele momento. O título mesmo da conferência de Muthesius, *Wo stehen wir?* (Em que ponto nos situamos?) indica que o delineamento dos objetivos da *Werkbund* implicava àquela altura (1911) o reconhecimento e a problematização de um processo maior em curso: o próprio processo irreversível da modernização, poder-se-ia dizer, em meio ao qual os membros da DWB se viam, entre fascinados e alarmados.

Já se detectou uma preocupação comum no núcleo de uma série de debates desencadeados simultaneamente na Alemanha, em fóruns freqüentemente entrelaçados que reuniam artistas, industriais, sociólogos, economistas e políticos<sup>44</sup>. Nos congressos anuais da *Deutsche Werkbund*, na *Verein für Sozialpolitik* (Associação de Ciências Sociais), na *Deutsche Gesellschaft für Soziologie* (Sociedade Alemã de Sociologia) ou nos espaços abertos por revistas

---

alcance de uma exposição dos chamados “objetos utilitários” (*useful objects*) que já se fazia regularmente desde 1938 nas dependências do MoMA, embora em caráter mais limitado e modesto. O comitê de seleção da primeira mostra de *Good Design* (realizada entre novembro de 1950 e janeiro de 1951) incluiu, além de Kaufmann Jr., Meyric R. Rogers e Alexander Girard, e os primeiros premiados – a partir de uma seleção de 256 itens - foram F.L.Wright, Eva Zeisel, Edith Heath, George Nelson e Raymond Loewy. A exposição foi reapresentada a seguir no próprio MoMA, e o concurso existe até hoje. ver Albrecht, Donald (ed). *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*. e MoMA NY. *Good Design: An Exhibition of Home Furnishings Selected by the Museum of Modern Art New York for the Merchandise Mart*. Chicago, 1950.

<sup>43</sup> Muthesius, H. “Wo stehen wir?” in: Staatliches Museum für angewandte Kunst. *Zwischen Kunst und Industrie. Der Deutsche Werkbund*. (tradução e grifo nossos)

<sup>44</sup> ver Schwartz, F. *The Werkbund* e Herf, J. *O modernismo reacionário*.

como *Dekorative Kunst* (Arte Decorativa) e *Technik und Kultur* (Técnica e Cultura), pode-se reconhecer a extensão de um debate teórico que passava, em última instância, por uma confrontação fundamental entre organização capitalista e cultura (no sentido especificamente germânico deste conceito, conforme precisado por Norbert Elias<sup>45</sup>).

Mais ou menos ao mesmo tempo em que Max Weber especulava sobre o “espírito do capitalismo”, Werner Sombart, àquela altura um dos mais eminentes membros da DWB, acusava o capitalismo moderno de ser “o maior inimigo das artes aplicadas”, em função da divergência de princípios entre os interesses do artista e do empreendedor<sup>46</sup>. Em contraposição à leitura de Sombart, Georg Simmel (que movia-se no mesmo círculo da DWB, embora não contasse entre seus membros<sup>47</sup>) buscava apoio numa distinção entre “arte aplicada” (*Kunstgewerbe*<sup>48</sup>) e “arte” (*Kunst*). Para Simmel, a principal diferença entre uma e outra estaria na “existência em múltiplos” da primeira, que faria de sua distribuição “a expressão quantitativa de sua funcionalidade”. Sendo a essência da obra de arte, ao contrário, sua unicidade, uma obra de arte e sua cópia só poderiam ser pensadas como algo completamente diferente da produção seriada da mercadoria industrial – esta destinada a sustar a fragmentação da vida moderna por meio da difusão e compartilhamento de formas sedimentadas no estilo.<sup>49</sup>

Simmel debruçou-se sobre esse tema em conferência na *Berlin Verein für Kunst* (Liga para a Arte de Berlim), em 1907, que tornou-se um dos seus ensaios mais lidos e discutidos no âmbito da DWB (*Das Problem des Stiles*, 1908). “Uma vez que a essência do objeto industrial é o estilo, sua significação está na sua

<sup>45</sup> Referimo-nos aqui à conhecida distinção de Norbert Elias entre *Kultur* e *Zivilisation*. A primeira é “a palavra pela qual os alemães se interpretam, que mais do que qualquer outra expressa o orgulho em suas próprias realizações e no próprio ser”. Referido menos a uma atitude ou comportamento que a um valor atribuído a produtos humanos que expressam a singularidade de um povo – quer sejam “obras de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos” - o conceito de *Kultur* distingue-se assim do conceito de *Zivilisation*, o qual melhor descreveria, sempre segundo Elias, a consciência nacional de franceses e ingleses, seu suposto desenvolvimento diante de sociedades consideradas atrasadas ou primitivas. ver Elias, Norbert. *O processo civilizador*.

<sup>46</sup> Veja-se, em especial, Weber, M.. *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1904-5) e Sombart, W. *Der moderne Kapitalismus* (1902) e *Kunstgewerbe und Kultur* (1908).

<sup>47</sup> Segundo Schwartz, o famoso ensaio de Simmel sobre o problema do estilo resulta de uma conferência do autor na “Berlin Verein für Kunst” (Liga para a Arte de Berlim) semanas antes da fundação da DWB. Sabe-se que o texto foi lido e discutido pelos membros da Werkbund quando publicado, em 1908.

<sup>48</sup> Termo que também costuma ser traduzido para o português como artes e ofícios, *arts & crafts*, arte industrial e até indústria artística.

<sup>49</sup> Simmel, G. “The problem of style”. in: Frisby, David. *Simmel on Culture*. (Tradução nossa)

reprodutibilidade”<sup>50</sup>, escreve. O que não quer dizer que se apontasse apenas para uma redefinição do significado cultural do produto industrializado. Para Simmel, o estilo oferecia, diante da agitação da vida moderna, “um domínio pacífico onde não nos sentimos mais sós”<sup>51</sup>. Ou seja, se a produção industrial era vista como fonte de alienação, ela também carregava consigo o germe de uma nova totalidade, a ser consumada por meio da disseminação da forma visual em círculos cada vez mais largos.

Note-se que nesse processo dialético, em que F. Schwartz identificou a própria “dialética da mercadoria”, Simmel e Muthesius inevitavelmente haveriam de se encontrar. Há muito do pensamento simmeliano, com efeito, na descrição de Muthesius da “fragmentação e confusão (...) observada na vida econômica” do seu tempo como “um reflexo da fragmentação da vida moderna”. Ou na sua declaração de que “a liberdade que a abertura do mundo trouxe para o indivíduo também acabou com o desenvolvimento sereno da humanidade. Alcançar novamente esta harmonia interna é a maior aventura da nossa época.”<sup>52</sup>

É claro que o problema que Muthesius se coloca não pode ser desvinculado dos resultados que ele mesmo cobra da *Werkbund*, como uma associação de artistas, industriais e comerciantes destinada a “criar as pré-condições para a exportação de suas artes industriais”<sup>53</sup>. Não que houvesse um consenso no interior da DWB com relação ao alinhamento de interesses político-econômicos e questões estéticas. Pelo contrário, a existência de visões conflitantes iria se confirmando até irromper na famosa controvérsia entre Muthesius e van de Velde no Congresso de Colônia (1914), quando a defesa da tipificação (*Typiesierung*) pelo primeiro encontra uma força oposta na livre expressão artística propugnada pelo segundo<sup>54</sup>.

Para entender os termos desta polêmica, basta tomar a primeira das dez teses de Muthesius e sua antítese correspondente, por van de Velde.

<sup>50</sup> Ibid. (Tradução nossa)

<sup>51</sup> Ibid. (Tradução nossa)

<sup>52</sup> Manuscrito de Muthesius, sem data, no *Werkbund-Archiv*, marcado pelo autor como “declaração não utilizada na *Werkbund*”. apud Schwartz, F. *The Werkbund*. p.15.

<sup>53</sup> “Muthesius/Van de Velde: Werkbund Thesis and Anthitesis” in: Conrads, Ulrich. *Programs and manifestoes of the 20th century*. p.28

<sup>54</sup> O debate dividiu a associação entre aqueles que se posicionavam a favor das teses de Muthesius – políticos como Friedrich Naumann e outros – e aqueles que lhe fizeram oposição – dentre os quais estão sobretudo artistas e arquitetos como Bruno Taut, Karl Ernst Osthaus e Walter Gropius. ver Schwartz, Frederic J. *The Werkbund*.



“A arquitetura, e com ela toda a esfera das atividades da *Werkbund*, exige a tipificação, e apenas por meio desta ela pode recuperar o significado universal que a caracterizou em períodos de uma cultura harmônica”, escreve o primeiro.

Ao que o segundo responde:

“Enquanto houver artistas na *Werkbund* e enquanto eles tiverem alguma influência no seu destino, eles protestarão contra toda sugestão de estabelecimento de um cânone ou uma tipificação.”<sup>55</sup>

Vê-se que é em torno justamente da tipificação que gira a polêmica entre os dois arquitetos, na qual Muthesius assume o lado, digamos, mais progressista: a seus olhos, a Boa Forma estava longe de ser incompatível com a tipificação, posto que ambas carregavam consigo a possibilidade de fazer escoar a crescente produção industrial alemã e, ao mesmo tempo, resgatar uma socialidade ameaçada pela mecanização e alienação do indivíduo.

Do problema trazido por Muthesius para o primeiro plano da DWB - salvar a qualidade (a Boa Forma) na quantidade (o Tipo), o valor estético no valor econômico - passar-se-ia assim ao problema mais amplo da preservação do indivíduo na massa. Não sem supor, claro, uma tensão dialética que em termos simmelianos se colocava entre cultura individual, ou *subjetiva*, e cultura coletiva/material, ou *objetiva*. E neste ponto o argumento da Boa Forma de Muthesius torna-se muito próximo do que Simmel designa por estilo. Mesmo que o conceito de estilo seja algo que Muthesius quer banir - por identificá-lo com a “pesquisa superficial dos estilos do passado” e as máscaras arquitetônicas do historicismo oitocentista<sup>56</sup> - as duas noções podem ser traduzidas pelo que em Simmel é denominado “lei formal supra-individual”<sup>57</sup>: algo como um princípio interno da forma a pressupor a extensão do seu desfrute para além do indivíduo.

Em poucas palavras, a forma seria um meio para a Formação (*Bildung*), no sentido que desde Hegel é dado ao processo de superação da condição natural do homem e sua elevação à universalidade. Assim, conforme Gadamer, ‘quem se

<sup>55</sup> “Muthesius/Van de Velde: Wekbund Thesis and Anthitesis” in: Conrads, Ulrich. *Programs and manifestoes of the 20th century*. pp.28-29 (tradução nossa)

<sup>56</sup> Muthesius, H. “Stilarchitektur und Baukunst” (1901-2) apud Schwartz, p. 30 ver também “Das Formproblem im Ingenieurbau” (1913) in: *Zwischen Kunst und Industrie. Der DWB*. p.74

<sup>57</sup> Simmel, G. “Das Problem des Stiles” (1908) apud Waizbort, L. *As aventuras de Georg Simmel*. p.408

entrega à particularidade só pode ser considerado inculto (*ungebildet*), já que “não consegue abstrair de si e ter em vista um sentido universal, pelo qual pautar sua particularidade com medida e postura”<sup>58</sup>. Abstrair de si e ter em vista um sentido universal: não seria este processo análogo à superação do caráter único da obra de arte pela lógica da produção em série dos objetos industriais?

Parece ser a isto, pelo menos, que Muthesius se refere quando afirma que a forma é “coisa do espírito”<sup>59</sup>. Não por acaso busca-se apoio no ideal da *Bildung*, i.e., na idéia de que, ao dar forma ao mundo, o homem formar-se-ia a si mesmo, tomando cada vez maior distância de seus interesses pessoais para tornar-se um ser espiritual, no sentido universal. Mais que simplesmente endossar o valor conquistado por Simmel para os produtos em série, Muthesius quer legitimar a tipificação pelo esforço de sustar a “tragédia da cultura” diagnosticada por aquele como uma tendência generalizada da vida moderna<sup>60</sup>. Por isso tem sentido falar em “espiritualização da produção industrial” (tema justamente do Congresso da DWB de 1911); a DWB se faz assim portadora de um desejo mais ou menos difuso de regeneração espiritual que perpassa a Alemanha guilhermina.

É desse mesmo desejo de regeneração espiritual, note-se, que se alimenta todo um movimento de reforma das escolas de arte (*Kunstschulreform*) que começa quase contemporaneamente à *Werkbund* e culmina, já na República de Weimar (1919-33), na Bauhaus<sup>61</sup>. E, nesse sentido, embora possa haver pontos de contato com as bases lançadas por William Morris na Inglaterra vitoriana, conforme supõe Nikolaus Pevsner<sup>62</sup>, as questões colocadas por Muthesius antes da I Guerra não podem ser entendidas senão em conexão com uma *Weltanschauung* específica; o que equivale a dizer que são inseparáveis da situação histórica da Alemanha no início do século XX e particularmente das pressões estruturais ligadas à sua instabilidade política e industrialização tão tardia

<sup>58</sup> Gadamer, H. *Verdade e Método*. pp.47-48.

<sup>59</sup> Banham, R. *Teoria e Projeto na primeira era da máquina*. p. 104

<sup>60</sup> Simmel, G. “El concepto y la tragedia de la cultura”. in: *Sobre la aventura*. pp.204-231.

<sup>61</sup> A reorganização das escolas de arte na Alemanha, que tem seu prelúdio no II Reich e se intensifica na República de Weimar (1919-33), caracteriza-se, em termos gerais, pela posição anti-acadêmica e pelo esforço de renovação da formação do artista. Ao lado da Bauhaus, podem ser citadas como escolas características desse período a Escola de Belas Artes de Frankfurt, a Academia de Arte e Artesanato de Breslau e a Escola Weg em Dresden. ver, sobre o assunto, Wick, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. e Pevsner, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e presente*.

<sup>62</sup> ver Pevsner, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*.

(se comparada à Inglaterra ou à França, sobretudo) quanto avassaladora<sup>63</sup>. Nem mesmo o prolongado contato de Muthesius com a Inglaterra deve nos enganar<sup>64</sup>; para ele a tentativa de Ruskin e Morris de recriar modos de produção pré-capitalista em plena Inglaterra vitoriana significava nada menos que “jogar fora o bebê junto com a água da bacia”.<sup>65</sup>

Cumprе chamar atenção aqui para a repercussão alcançada nesse mesmo ambiente pelo livro de F. Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Comunidade e Sociedade, 1887)<sup>66</sup>, onde a noção de uma comunidade genuína e duradoura é contraposta à fragmentação materialista e à transitoriedade identificada com a sociedade de negócios. No imaginário de uma Alemanha ainda fragmentada e às voltas com as ameaças da modernização, a forma de organização social do Medievo – exemplo por excelência de associação comunitária - significava não só um refúgio do comercialismo moderno (no qual a relação entre produtor e consumidor havia sido rompida pela intermediação do comerciante) como uma unidade pela qual se seguia ansiando, e cuja expressão máxima só poderia estar na *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) da catedral gótica. Daí que esta viesse a ressurgir no manifesto da Bauhaus<sup>67</sup> como um símbolo do espírito comunitário

---

<sup>63</sup> Na verdade, a tese de Pevsner reduz a relação entre alemães e ingleses a uma simplificação problemática, por subjugar a tensão latente entre ambos. Porque não obstante a atenção dedicada aos efeitos e produtos da industrialização inglesa por Muthesius, e já quase meio século antes dele, por Gottfried Semper, em não poucos aspectos o projeto construtivo germânico vai apontar para todo o oposto do fundo historicista do *Arts & Crafts*, chegando mesmo a estabelecer uma crítica a várias de suas premissas, de certo modo mais próximas do empirismo inglês. É bem verdade que Gropius, como Morris, não se cansará de insistir na necessidade de recuperar a base social do trabalho coletivo e da unidade entre projetar e fazer própria das corporações medievais, e ao se ver forçado a traçar a genealogia da Bauhaus, em 1923, até se referirá explicitamente a Ruskin e Morris entre os “que de forma consciente buscaram e encontraram os caminhos da reconciliação entre o mundo do trabalho e os artistas criadores”. Mas por mais que possamos encontrar aí pontos de contato com a visada inglesa, esses se desenvolvem antes em sentido inverso que como um desdobramento um do outro, conforme Pevsner leva a crer. Nada pode ser mais revelador da distância que separa Morris e Gropius que o romance *News from Nowhere* (Morris, 1892): na sua descrição de Londres do século XXI, Morris enaltece uma resistência ao mundo industrial que distancia-se muito da entusiástica adesão de Gropius à indústria, entendida como potencialização do engenho humano.

<sup>64</sup> De 1896 a 1903 Muthesius permaneceu em Londres como adido da Embaixada da Alemanha, com a missão declarada de estudar a arquitetura inglesa, de que resultou volumoso compêndio (“Das Englische Haus”, 1904-5).

<sup>65</sup> apud Schwartz, F. *The Werkbund*. p.87

<sup>66</sup> publicado pela primeira vez em 1887, o livro permanece restrito a um pequeno círculo até sua segunda edição, em 1902, a partir da qual ganha reputação internacional. cf P. Sorokin in: Tönnies, F. *Community & Society*.

<sup>67</sup> Refiro-me à xilogravura de Lyonel Feininger que abre o manifesto da Bauhaus, lançado em 1919.

que se queria imprimir na nova escola - e não como uma rejeição do mundo moderno e de seus valores, conforme o “sermão anglicano” de Ruskin<sup>68</sup>.

Trata-se de uma postura que ajuda ainda a entender também o perfil que marca o primeiro tempo da HfG, em seu esforço por constituir-se como uma comunidade capaz de reabilitar o compromisso reformista da Bauhaus, e tanto quanto possível levá-lo adiante. Instituir uma comunidade pela via da estética: esse permanece sendo o objetivo último da escola ulmiana sob a direção de Max Bill. Mas enquanto o projeto arquitetônico de Gropius para a Bauhaus é impensável senão na sua relação com a situação urbana em que se insere, o projeto arquitetônico de Max Bill pressupõe uma comunidade reservada e tanto quanto possível auto-suficiente, apartada física e socialmente mesmo da cidade medieval de Ulm, ante a qual a escola surge, elevada sobre uma colina, como um “mosteiro de designers”<sup>69</sup>. O que desvela a dupla perspectiva a partir da qual programa sua ação: por um lado, quer manter-se apartada da cidade de onde provém inclusive parte de seus recursos; por outro, mostra verdadeira obsessão pela construção de uma comunidade supra-nacional em reação ao ideal nacional que conduziu a Alemanha à barbárie<sup>70</sup>.

## 2.3

### Limites da *Boa Forma*

É sabido que a HfG nasce em memória de dois irmãos (Sophie e Hans Scholl) executados pelo regime de Hitler devido à sua militância contra o nacional-socialismo. O que permanece algo obscuro é como a idéia inicial de criar um centro de estudos em ciências políticas – de certo modo análogo ao Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, outra instituição característica do chamado

<sup>68</sup> A expressão é usada por Frederic Edelmann na introdução do livro de John Ruskin, *As Pedras de Veneza*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

<sup>69</sup> A expressão foi muito usada na época pela imprensa alemã para descrever o isolamento da escola, para o qual concorreu de maneira decisiva o projeto arquitetônico de Max Bill. Este não só escolheu o sítio (numa colina a cerca de 15 km do centro de Ulm) como previu ali todo o necessário para a instalação de uma pequena comunidade de professores e alunos, das salas de aula às habitações, numa solução extremada do partido adotado por Gropius na Bauhaus de Dessau.

<sup>70</sup> O perfil supra-nacional que se quis dar à escola refletiu-se no grande número de estrangeiros que a freqüentaram: quase metade dos professores do quadro permanente e dos alunos provinham de países que não a Alemanha. Dentre os alunos – 640, no total - 31 eram latino-americanos, sendo que 10 do Brasil. Cf Fernández, Silvia, *Hfg ulm: el origen de la enseñanza del diseño en América Latina*”

“espírito de Weimar” e assim como a Bauhaus, também interdita pelo nacional-socialismo – tenha acabado por se converter numa escola de design. Há motivos para supor que o redirecionamento dos planos da Fundação Irmãos Scholl, à qual se deve a criação da HfG, tenha se dado, ao menos em parte, em função dos argumentos reunidos por Otl Aicher e Max Bill, este responsável pelo projeto arquitetônico da escola<sup>71</sup>. Tendo sido aluno da Bauhaus em seu “período de consolidação” (1923-28)<sup>72</sup>, Bill haveria de encontrar em Ulm uma possibilidade única, e talvez última, de repotencializar a proposta reformista contida no projeto pedagógico irradiado a partir de Dessau, articulando-o agora ao esforço de recuperação econômica de uma Alemanha prostrada pela guerra. Essa, pelo menos, veio a ser a base, como talvez também o limite do idealismo contido em sua proposta: através da forma – ou melhor, da *Boa Forma*, engajar-se no gigantesco programa da Reconstrução da Alemanha no pós-guerra.

Tudo indica que a eficácia relativa do programa ulmiano – e mesmo o quase inevitável encerramento das atividades da escola, em 1968 – deve-se, em parte, a esta contradição de fundo do projeto de Max Bill, que continuou envolvendo a escola (e de certo modo também suas derivações mais distantes, como a Esdi) mesmo após a reorientação que lhe foi dada por Maldonado e outros: por mais que se visasse chegar a um *standard* universal, passível de ser reproduzido em séries virtualmente infinitas de acordo com a lógica da operação industrial, a noção de *gute Form* significava, paradoxalmente, o ideal de reter essa mesma produção num domínio estreito, fora (e acima) das pressões cada vez maiores do mercado e do próprio circuito da indústria cultural. Vem a ser muito elucidativa nesse sentido a declaração do próprio Max Bill com relação à origem da HfG: segundo ele, tratava-se de “criar produtos industriais que pudessem ser considerados dignos de lugar num museu”<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Cf Lindinger, H. *Ulm Design*.

<sup>72</sup> Max Bill estudou na Bauhaus entre abril de 1927 e outubro de 1928, ou seja, quando a escola encontrava-se já instalada em Dessau. Na divisão adotada por Rainer Wick, este período corresponde à fase de consolidação da escola, entre a sua fundação (1919-23) e desintegração (1928-33). Na Bauhaus, Max Bill foi aluno de Josef Albers e Laszlo Moholy-Nagy no Curso Fundamental, participou dos experimentos cênicos de Oskar Schlemmer e seguiu as aulas de pintura de Wassily Kandisky e Paul Klee. Acompanhou também a substituição de Walter Gropius por Hannes Meyer na direção da escola, em abril de 1928. Realizou nesse período seus primeiros projetos de arquitetura, todos para concursos: a Biblioteca Nacional suíça, em Berna, um edifício em Osaka, Japão, e um jardim de infância em Zurich-Wiedikon (este, com Hans Fischli).

<sup>73</sup> Lindinger, H. *Ulm Design*, p. 68.

Na contra-mão da estratégia duchampiana, portanto, a *gute Form* de Max Bill não só se arrogava um valor exemplar como pretendia ser, ela mesma, a *forma do produto (Produktform)* por excelência. Por isso um banco, por exemplo, haveria de ser, pelo menos aparentemente, um banco como todos os outros<sup>74</sup>. [fig.35] Sem intenção de surpreender, sem buscar o imprevisível nem o indeterminado, os objetos de Max Bill se parecem com o que esperamos deles<sup>75</sup>, na medida em que fazem questão de permanecer substancialmente referidos àquilo que determina seu significado. Sua aspiração é, antes, chegar a definir uma espécie de forma suprema da inteligência: uma forma estável e prenha, tão disciplinada e lógica que quase mesmo definitiva, *ne varietur*: não vem daí a espécie de prazer que ainda hoje suscita um simples relógio projetado por Max Bill?

O que podemos nos perguntar é se nesse caso a Boa Forma não significaria a um só tempo a estância mais avançada e o *nec plus ultra* do design. Afinal, até que ponto a radicalização dos procedimentos analíticos de que a Boa Forma de Max Bill se queria resultante não acabaria por reduzir a investigação formal a um limite estreito, do qual ela mesma se tornaria presa? E até que ponto esse “valor de forma” que se pretendia reter poderia resistir ao próprio *moto* da produção industrial na economia capitalista moderna? Na pretensão de definir-se por um caráter qualitativo (a rigor, inesgotável), a *gute Form* de Max Bill não tenderia, enfim, a inviabilizar-se a si mesma, ao recusar-se peremptoriamente à lógica da obsolescência programada e ao ciclo cada vez mais acelerado da produção e do consumo?

Claro está que a operação de qualificação da forma por Max Bill não significava apenas uma objeção à superexcitação do consumo, se não também uma crítica a toda uma vertente funcionalista enraizada na arquitetura que operava com uma dicotomia entre forma e função, condenando a primeira a submeter-se a segunda. Só o que se podia esperar de um arquiteto, de acordo com Bill, era uma relação equânime entre forma e função, nunca uma relação de subordinação de uma a outra – tal como no célebre axioma de Sullivan, “a forma segue a função”;

<sup>74</sup> tome-se, por exemplo, o banco de madeira projetado por Bill (com Hans Gugelot) em 1954, que se tornaria quase um ícone da escola ulmiana, onde foi criado e amplamente utilizado. Para uma referência do próprio Max Bill ao banco veja-se Lindinger, H. *Ulm Design*. p.70

<sup>75</sup> cf. Martí, Carles y Joan Llecha. “Max Bill a través de cinco conceptos” in: *Max Bill*. DPA 17. p.54

ou, inversamente, na excessiva liberdade formal encontrada em Niemeyer. Ou seja, se a ênfase dada por Bill ao termo *Form* podia se pautar ainda por um estatuto artístico, o qualificativo que lhe foi anteposto indicava clara resistência a uma prática orientada pela essência contemplativa do belo e pela própria noção de “belas-artes”.

A *gute Form* remeteria assim, num certo sentido, ao elo desconstruído por Kant entre o âmbito da beleza e o da moral; ou, no dizer de Gadamer<sup>76</sup>, entre mundo dos sentidos e mundo ético. Se na sua argumentação em favor da *gute Form* Max Bill não dispensa os termos desta oposição binária é porque acredita ser possível elaborá-los dialeticamente a partir de uma esfera em constituição, onde já não faria sentido pensar uma separação entre “artes livres de finalidade” (*zweckfrei*) e “artes com finalidade” (*zweckgebunden*), ou “arte pura” e “arte aplicada”. Pode-se dizer que essa esfera, que se confunde com a própria noção de *gute Form*, é o que Max Bill entende por *design*. É como se aí finalmente o primado do juízo estético, traduzido na fórmula kantiana da “finalidade sem fim”, pudesse ser regulado por um critério de validade objetivo, na medida em que vinculado ao único juízo reconhecido como portador de universalidade lógica (porque assentado sobre um conceito e, como tal, invulnerável às flutuações do gosto).

“Bom significa Belo e Útil ao mesmo tempo”<sup>77</sup>, essa, em suma, a definição de Max Bill. O que significa que a Boa Forma haveria de situar-se precisamente no ponto de fusão – sob a perspectiva kantiana, inconcebível - do qual o prazer estético certamente não estaria excluído, porém só alcançaria validade se relacionado à esfera da necessidade, ao terreno concreto da contingência - ao estar-no-mundo do objeto funcionalmente perfeito, poder-se-ia dizer. Contudo, claro, que esse se dispusesse a ser um mundo exemplar, ordenado pelo *projeto/design*.

Começa a se esclarecer assim a crítica de Max Bill à arquitetura brasileira, que a seus olhos padecia de “um amor ao inútil”<sup>78</sup>. Não é simplesmente por estar “carregado de velhos recalques pueris contra os princípios básicos da doutrina de

<sup>76</sup> Gadamer, H. *Verdade e Método*.

<sup>77</sup> Bill, Max. *Form*.

<sup>78</sup> Id., *Max Bill critica a nossa moderna arquitetura*.

Le Corbusier”, como quer Lucio Costa<sup>79</sup>, que Bill coloca sérios problemas para os edifícios do Ministério da Educação ou da Pampulha. O que fundamenta a crítica de Max Bill é, antes, o postulado de um nível de racionalidade na produção de formas extremamente remoto para o ambiente cultural brasileiro, ainda impregnado de lirismo e incapaz de romper de todo com o quadro de referência acadêmico – invocado aliás pelo próprio Lucio Costa, ao alertar Bill para o fato que “*ainda* consideramos a arquitetura uma das belas-artes porque nela, como nas demais, o sentimento tem sempre a última palavra.” (o grifo é nosso)

Na ingenuidade apenas aparente desta afirmação não deve passar despercebida a questão fundamental que Lucio Costa se coloca, e para a qual se mantém vigilante, da assimilação problemática do processo moderno no Brasil. Sob sua postura defensiva talvez se guardasse, pois, uma arguta interrogação sobre a pertinência de uma formulação de moderno tão confiante num espírito universal diante de um quadro cultural como o nosso, profundamente encerrado no particular e avesso à abdicação dos interesses privados mais imediatos. Negar lugar à racionalidade infalível postulada por M.Bill podia ser também uma tentativa de evitar a dissolvência de um projeto que aqui, afinal, vingara – e a custa de muito esforço. Ou talvez Lucio Costa considerasse a precariedade da nossa noção de mercado, em todo caso implicada com o pensamento sobre a Boa Forma desde Muthesius. Mas de algum modo a disputa entre Lucio Costa e Max Bill nos reconduz também à polarização entre Muthesius e van de Velde. Porque se a defesa do sensível por Costa contém uma contestação explícita ao privilégio concedido por Bill ao pensamento matemático, ela também não deixa de se aproximar de uma resistência à estandardização que emerge, como vimos, no interior da *Werkbund*, e tem aí um de seus momentos mais significativos.

Interpretar a oposição de Lucio Costa a Max Bill como uma mera incompreensão implicaria em todo caso deixar escapar um aspecto fundamental do pensamento do arquiteto brasileiro, em que talvez se insinue um raro entendimento dos entraves encontrados no Brasil ao “alto padrão formal público”<sup>80</sup> que a Bauhaus, e depois dela a escola de Ulm, pretendiam instaurar por toda a parte. Fica claro, de todo modo, que a crítica de Max Bill assinala um

<sup>79</sup> Costa, Lucio. *Oportunidade perdida*.

<sup>80</sup> A expressão é de Ronaldo Brito. ver Brito, R. “Fluida modernidade”. p. 250



momento decisivo no meio cultural brasileiro dos anos 50, em que se abre uma série de indagações com relação à prática projetual no Brasil.

Pretendemos aqui localizar os fundamentos teóricos dessa crítica para redimensioná-la à luz da discussão mais ampla em meio à qual Max Bill se encontra naquele momento. O fato de Max Bill ter visto a Pampulha como o “projeto por instinto, por simples amor à forma pela forma”<sup>81</sup> tem, nesse sentido, especial significação para nós, na medida em que realça a ética funcionalista inscrita nos termos da sua equação. Do ponto de vista de Bill, faltaria à forma niemeyeriana pelo menos um dos atributos sem o qual nenhuma forma chegaria a se qualificar como tal, permanecendo no máximo referida a um desfrute reflexivo. Pouco importa se a arquitetura de Niemeyer se constitui então – e quiçá até hoje – como o enfrentamento talvez mais resolutivo dos problemas enredados na constituição da nossa problemática visualidade (e não deixa de ser significativo, aliás, que a satisfação na exterioridade de Niemeyer resulte tão emblemática num país que vive às voltas com sua dificuldade de formalização). Para Max Bill, voltar-se contra a liberdade formal niemeyeriana é condição de sustentação do projeto ético-edificante vinculado à exemplaridade da *gute Form*, por mais que os termos aí subentendidos pudessem enfrentar embaraços no confronto com uma sociabilidade indeterminada como a nossa.

Seguindo a chave de leitura de Sergio Buarque de Holanda, Rodrigo Naves sugeriu que a raiz dessa dificuldade possa, ao menos em parte, ser encontrada na forma pouco estruturada da sociedade brasileira. A interioridade problemática da arte brasileira, sua necessidade de recolhimento e mesmo sua relutância em assimilar um pensamento estrutural, tudo isso teria a ver, sempre segundo Naves, com uma sociabilidade frágil, essencialmente afeita a laços familiares, tendente mais “para um extrativismo rústico que para a conformação taxativa da indústria”<sup>82</sup>. Conviria, assim, que nosso embate com a produção projetual das décadas de 1950-60 no Brasil seguisse no enfrentamento de questões implicadas no campo problemático da forma, sem o que seria difícil avançar na análise dos problemas que perpassam a prática projetual do período, em seus não poucos impasses, versões e inversões.

---

<sup>81</sup> Bill, Max. *Max Bill critica a nossa moderna arquitetura*.

<sup>82</sup> Naves, Rodrigo. *A forma difícil*. p. 12