

MIES VAN DER ROHE NA VIRAGEM DE UMA ÉPOCA

MIES VAN DER ROHE AT THE TURNING POINT OF AN EPOCH

Fernando Guillermo Vázquez Ramos¹

RESUMO: O presente ensaio comenta reflexivamente e traduz um texto de Mies van der Rohe publicado em 1928 (*Wir stehen in der Wende der Zeit. Baukunst als Ausdruck geistiger Entscheidung*), num momento de efervescência cultural, social e política. Na Alemanha do entre-guerras, o arquiteto alerta para questões relacionadas à técnica, cooptada pela economia e dirigida para obter pura rentabilidade. Com uma tradicional estrutura de manifesto, como era habitual na época, o pequeno texto de Mies van der Rohe é um chamado para o exercício de uma expressividade espiritualizada que ele considera necessária aos arquitetos para desenvolverem seu trabalho de criação. Sem isso, não haverá arquitetura, afirma o mestre alemão, exacerbando, como era comum em textos de panegiristas modernos, certo messianismo não tanto na arquitetura, mas na atitude dos arquitetos.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura moderna; vanguarda; manifestos.

ABSTRACT: *This paper comments and translates a text by Mies van der Rohe, published in 1928 (Wir stehen in der Wende der Zeit. Baukunst als Ausdruck geistiger Entscheidung), at a time of cultural, social and political excitement. In interwar Germany, the architect alerts to technique-related issues, coopted by economics and directed to obtaining pure profitability. With a traditional manifesto structure, customary at the time, Mies van der Rohe's short text is a call for the exercise of a spiritualized expressiveness that he considers necessary for architects to develop their creative work. Without it, there will be no architecture, says the German master, exacerbating, as customary in modern panegyrist's texts, a certain messianism, not so much in architecture, but in architects' attitude.*

KEYWORDS: *modern architecture; avant-garde; manifestos.*

No final dos anos 1920, Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) já era um arquiteto prestigiado e prestigioso numa Europa coalhada de movimentos de vanguarda: dos soviéticos, encabeçados pelos suprematistas El Lissitzky (1890-1941) e Kazimir Malevich (1878-1935) ou pelos construtivistas Aleksandr Rodchenko (1891-1956), Varvara Stepanova (1894-1958) e Vladimir Tatlin (1885-1953), ou ainda o neoplasticismo de Theo van Doesburg (1883-1931), que tanto criticou a Bauhaus expressionista. Também os espanhóis, tão longe dos centros culturais germânicos,

¹ Doutor em Arquitetura pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura da Universidade Politécnica de Madrid. Professor do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu e coeditor da revista eletrônica arq.urb. fernando@fv.arq.br

representados por Fernando García Mercadal (1896-1985) e mais tarde pelo Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, mais conhecido pela sigla GATEPAC (1930-1936), produziam manifestos e obras. Os italianos do movimento futurista de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e do desafortunado Antonio Sant'Elia (1888-1916) incendiavam, quase que literalmente, as mídias da época com seus escritos. Sem falar dos franceses, que tinham em Le Corbusier (1887-1965) sua figura mais influente. Mas foram os alemães, com personalidades do calibre de Walter Gropius (1883-1969), fundador da Bauhaus (1919-1933), ou de expressionistas como Bruno Taut (1880-1938), Hans Scharoun (1893-1972) e Erich Mendelsohn (1887-1953), e os grandes transformadores urbanos, como Ernst May (1886-1970) em Frankfurt, que encabeçaram a revolução moderna em arquitetura.² Essa Europa fervilhava com ideias firmes, ainda que às vezes desatinadas. Mas firmeza e desatino formavam um caldo de entusiasmados agitadores que produziam textos e poemas, desenhos e esculturas e também obras construídas, consideradas revolucionárias e formadoras de uma mentalidade que se consolidou no mundo no período do entreguerras e que moldou a sociedade ocidental definindo o XX como um século “moderno”.

Reyner Banham (1979, p. 474) afirmava nos anos 1960 que era evidente, para fins dos anos 1920, o triunfo da “nova arquitetura” não como um “estilo” não só europeu, mas sobretudo “internacional”. Outros autores, como Sigfried Giedion (1888-1968) e Nikolaus Pevsner (1902-1983), já haviam afirmado tal coisa, mas esses historiadores eram parte operativa do “movimento moderno” e tinham interesses propagandísticos inconscientes (quando não explícitos) ligados a seu discurso. Banham (1922-1988), no entanto, é o primeiro autor que, desvinculado da necessidade de justificar o modernismo, como crítico e historiador, se situa a certa distância (30 anos) para refletir sobre suas consequências, de modo que faz afirmações mais precisas. Assim, situa em 1928³ a consolidação da arquitetura moderna, quando apareceram os primeiros ataques contra ela. Para fundamentar seu

2 A produção alemã do entreguerras foi muito mais significativa do que a de outros países da região central da Europa, não só pela importante produção teórica de Hermann Josef Stübgen (1845-1936) e Adolf Behne (1885-1948), por exemplo, mas também devido ao esforço político da urbanização promovido pela República de Weimar, razão pela qual o II CIAM (1929), onde se assentaram as bases operativas dos futuros congressos, foi realizado em Frankfurt am Main, sob a orientação de Ernst May (1886-1970), como reconhecimento ao trabalho de urbanização (criação de Siedlungen – habitação social) que esse brilhante profissional dirigiu como Arquiteto Municipal da cidade entre 1925 e 1930.

3 Outros autores, como, por exemplo, Juan José Lahuerta (1989), situam essa consolidação, ou transição, em 1927. São variações sobre o mesmo tema; ainda assim, existe certa unanimidade quanto ao fato de que, no último lustro dos anos 1920, foi possível conferir um sentido de unidade conceitual e estilística ao que passou a ser conhecido como “arquitetura moderna”.

argumento, cita *Krisis der Architektur*, livro do arquiteto e teórico suíço Alexander von Senger (1928, p. 15), que faz ali um virulento ataque contra Le Corbusier e os preceitos do movimento moderno expressos na revista *L'Esprit Nouveau*, que acusa de ser um veículo de “propaganda bolchevista disfarçada”.⁴

É muito provável que o arrefecimento dos ataques, de 1928 em diante, se deva em parte ao aumento das publicações sobre o tema,⁵ mas certamente teve a ver também com a demonstração de força profissional – e estilística –, pois tinha um forte componente formal, resultante da bem-sucedida exposição “A habitação” (*Die Wohnung*), promovida em 1927 em Stuttgart pela Federação Alemã do Trabalho (*Deutscher Werkbund* – DWB). Trata-se do *Weissenhofsiedlung*, um bairro experimental cuja construção em tempo recorde reuniu esforços dos mais importantes representantes da arquitetura moderna centroeuropeia: de Le Corbusier a Walter Gropius, passando por Oud e Mart Stam, incluindo expressionistas convertidos como Bruno e Max Taut, ou ainda Hans Scharoun, sem faltarem antigos mestres prestigiados e também convertidos (ou adaptados), como Peter Behrens e Hans Pöelzig, entre outros. Quem dirigiu esse colossal esforço foi Mies van der Rohe, atuando como vice-presidente e diretor de arte do DWB (JOEDICKE, 1989; KIRSCH, 1989; POMMER & OTTO, 1991).

Nesse ambiente de grande agitação e ideias novas e contestatórias, textos de todo tipo, de poemas a críticas, de ensaios a descrições tendenciosas, compunham um arsenal de combate intelectual e de proselitismo ideológico usado por grande parte dos artistas de vanguarda. Em geral, os escritos pelos mais importantes defensores da arquitetura moderna daqueles anos (1920-1930) podem ser todos considerados “manifestos”, no sentido de que sua finalidade não era só doutrinária, mas sobretudo propagandística; pretendiam difundir as “novas” ideias e com isso arregimentar mais e mais adeptos, especialmente entre os membros das classes dominantes (industriais e empresários e também membros de governos, especialmente municipais).⁶ Os principais representantes do movimento moderno

4 Von Senger publicou, também em 1928, dois editoriais do jornal *Suisse Libérale* com o título “La crise dans l’architecture”, seguido do subtítulo, colocado pelo editor do jornal: “Le bolchéviste Le Corbusier, un nouveau danger pour la civilisation” (ALEXANDER VON SENGER).

5 Em todas as grandes cidades de centro Europa publicavam-se revistas de arte e arquitetura de vanguarda como *Der Sturm*, *Les Cahiers d’Aujourd’hui*, *De Stijl*, *Ma Aktivista Folyoirat*, *Die Form*, *L’Esprit Nouveau*, *G (Material zur elementaren Gestaltung)*, entre muitas (VÁZQUEZ RAMOS, 2011). Além de importantes livros como os que saíram da famosa editora de Julius Hoffmann em Stuttgart, entre eles: *Internationale Neue Baukunst*, de Ludwig Hilberseimer (1928); *Beton als Gestalter*, de Julius Vischer, e Ludwig Hilberseimer (1928); *Die Neue Baukunst, in Europa und Amerika*, de Bruno Taut (1929).

6 Trata-se de uma importante diferença entre artistas e arquitetos: os manifestos daqueles sempre foram incendiários e contestatórios, os destes, talvez pela aplicabilidade inerente à disciplina, visavam mais o convencimento do que propriamente rupturas.

em arquitetura tiveram essa intenção e se dedicaram (consciente ou inconscientemente) a arregimentar poderosos. Foi assim inicialmente com Gropius e com Le Corbusier, que já pertenciam a uma burguesia mais ou menos acomodada, mas foi assim também com Mies, que, proveniente de uma família de artesãos, soube integrar-se muito bem no ambiente intelectual e econômico dos setores acomodados da burguesia berlinense.

Nessa proeminente posição,⁷ Mies van der Rohe dirigiu uma revista de vanguarda (*G, Material zur elementaren Gestaltung*) (VÁZQUEZ RAMOS, 2011, p. 64) e publicou, em diferentes jornais e revistas, 25 textos em aberta defesa da nova arquitetura entre 1922 e 1935.⁸ Muitos deles apresentam obras suas ou de outros arquitetos, mas quase todos podem ser considerados mais como “manifestos” através dos quais o ativo arquiteto apresentava e defendia sua forma particular de ver e entender a arquitetura.

Um desses textos foi publicado em junho de 1928 na revista *Innen-dekoration*⁹, sob o sugestivo título de “Encontramo-nos na virada do tempo. Arquitetura como expressão de uma decisão espiritual” (*Wir stehen in der Wende der Zeit. Baukunst als Ausdruck geistiger Entscheidung*)¹⁰ (MIES VAN DER ROHE, 1928, p. 262). Trata-se de um pequeno excerto de uma palestra que o arquiteto tinha ministrado entre o fim de fevereiro e o início de março em alguns auditórios da Alemanha. Por exemplo, o da Biblioteca Nacional de Arte (Staatliche Kunstbibliothek) de Berlim e o do antigo Colégio Secundário (Marienstiftsgymnasium) da cidade de Stettin,¹¹ uma portentosa e prestigiosa instituição de ensino fundada no século XVI, nesse caso, a convite da Associação do Trabalho do Movimento Feminista (Arbeitsgemeinschaft für Frauenbestrebung).

Apesar de ter sido bastante comentado na ocasião – como atestam as diversas resenhas e estratos publicadas em vários periódicos alemães da época¹² –, o artigo só

7 Além de vice-presidente do DWB, era professor na Bauhaus e recebia encargos do governo alemão como o do Pavilhão Alemão da Exposição Internacional de Barcelona (1929), cujo projeto lhe foi encomendado justamente em 1928.

8 O primeiro artigo se chama Hochhäuser (*Projekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin*), *Frühlicht*, vol. 1, n. 4, p. 122-124, 1922, e o último de sua etapa alemã, Haus H., Magdeburg, *Die Schildgenossen*, vol. 14, n. 6, p. 514-515, 1935. Todos eles podem ser lidos hoje no excelente livro de Fritz Neumeyer (1986) e suas traduções a diferentes línguas.

9 Revista *Innen-dekoration*, vol. 39, n. 6, jun. 1928, p. 262. O texto pode ser acessado no endereço digital do HEIDELBERGER HISTORISCHE BESTÄNDE: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/innendekoration1928/0231/scroll?sid=14e779909b32a80fa1871c615d1e56cc>>.

10 Essa primeira tradução é literal; no decorrer do texto, apontaremos outras interpretações possíveis.

11 Na época, capital da Pomerânia alemã, e hoje pertencente à Polônia.

12 Neumeyer (1995, p. 457-459) faz referência a vários jornais que publicaram textos comentando as palestras, embora nem todos totalmente laudatórios: o *Deutsche Tageszeitung*, o *Berliner*

voltou a ser lido (e comentado) quando o historiador Wolf Tegethoff (1981, p. 64) o publicou, no início dos anos 1980, em seu livro sobre as vilas e casas de Mies van der Rohe. O livro de Tegethoff foi traduzido ao inglês em 1985, de modo que o pequeno texto ultrapassou as barreiras de uma língua algo restrita, como foi o alemão na segunda metade do século XX,¹³ para ser lido num idioma amplamente difundido.

Tegethoff (1985, p. 66) detecta no texto de Mies, assim como em outros do mesmo período,¹⁴ uma defesa da arquitetura em geral como uma arte capaz de expressar a estrutura dos aspectos material, social e espiritual de cada época. Assim, a arquitetura moderna deveria expressar essa estrutura atendendo às particularidades desses aspectos na modernidade; no caso de Mies, na específica conjuntura revolucionária e caótica dos anos 1920. Assim, continua Tegethoff, não se deve pensar que Mies defendia uma arquitetura de salvação ou capaz de conduzir ao novo homem por uma senda triunfante, como apontava o discurso dos expressionistas,¹⁵ por exemplo, mas pelo contrário, dizia da necessidade de entender o momento e atuar em consequência, quase pragmaticamente, concentrando seus apelos na mudança de atitude que se exige para enfrentar e entender os novos tempos. Um entendimento que requereria, segundo Mies, do conhecimento das questões (técnicas e econômicas, mas também estéticas e espirituais) preeminentes do momento, e não de chamados feitos perseguindo ilusões ou utopias (do passado ou do futuro).

Um panorama mais amplo sobre as propostas de Mies naqueles anos só aparecerá no livro do historiador Fritz Neumeyer (1986, p. 361-366), publicado em meados dos anos 1980, onde se apresenta na íntegra o manuscrito da conferência que deu origem ao excerto, sob o título de “As condições da criatividade arquitetônica” (*Die Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens*), e, naturalmente, também o excerto (NEUMEYER, 1986, p. 367). Apesar de ter sido traduzida para vários idiomas (inglês [1991], espanhol [1995] e francês [1996]), a obra de Neumeyer não o foi para o português, portanto, não temos a oportunidade de ler nessa língua esse manifesto de intenções que expõe as características e necessidades da nova arquitetura que o mestre alemão defendia como sendo a única capaz de amparar espiritualmente os desafios colocados pela avassaladora modernidade.

Börsenkurier (em duas edições), o *Berliner Tageblatt*, o *Vossische Zeitung* e o *General Anzeiger für Stettin und die Provinz Pommern*.

- 13 Sirva como exemplo desse deslocamento da língua alemã para uma situação periférica seu abandono como língua oficial dos documentos do CIAM após 1947, com a paulatina e incontestada, adoção do inglês.
- 14 Refere-se ao texto introdutório do catálogo oficial da exposição “*Die Wohnung*”, Stuttgart, 1927.
- 15 Bons exemplos do que aqui afirmamos encontra-se no manifesto da fundação da Bauhaus, de 1919, escrito por Walter Gropius, como em todos os apelos da correspondência da *Gläserne Kette* (Corrente de Cristal, 1919-1920) lançados por Bruno Taut.

Pensando assim, isto é, entendendo a necessidade de apreciar corretamente as circunstâncias nas quais os arquitetos devem produzir “arquitetura” – pois nem todas as propostas produzidas em determinado momento são adequadas às estruturas dessa época, o que as afasta da verdade –, Mies afirma que se estava num momento de transição, como se respondesse à pergunta formulada alguns anos antes pelo notório arquiteto e teórico alemão Hermann Muthesius (1861-1927), responsável pela introdução do *design* (inglês) na jovem indústria alemã do início do século XX, numa palestra proferida no Congresso do DWB de 1911, cujo título era justamente “Onde estamos?” (*Wo stehen wir?*).

O tema do Congresso – “A espiritualização da produção alemã” – parecia feito para Muthesius, como afirma Reyner Banham (1979, p. 101), pois essa ideia da espiritualização dava sentido a uma “direção estética” precisa: a relação que propunha estabelecer entre a arte e a produção uma afinidade não dependente, mediada pela abstração (a diferença entre a qualidade visual e material de um produto que garante a preeminência do processo criativo sobre o produtivo), cuja sustentação conceitual poderia ser encontrada nas propostas tanto de Gottfried Semper (1803-1879) como de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Muthesius perguntava onde se encontrava a Nação Alemã e como deviam se comportar e atuar seus *gestalter* (designer, criador, projetista) diante da concepção sensível (estética, visual) do mundo naquela circunstância particular, em que as forças da produção precisavam mais de ideias, com sentido plástico e espiritual, que de meios de produção.¹⁶

A forma abstrata afirmava a independência do *gestalter* frente ao produtor (o artesão), deixando em suas mãos a definição da qualidade que orientaria a indústria, atenta à nova forma de organização da sociedade. A Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) beberia dessas águas para consolidar-se como fundamento da arquitetura moderna alemã.¹⁷ Assistiram a essa palestra não só os industriais associados ao DWB, mas também muitos jovens arquitetos, entre eles, Ludwig Mies (BANHAM, 1979, p. 101). Pode ser que o maduro Mies van der Rohe se lembrasse do questionamento que Muthesius apresentava ao jovem Ludwig e, assim, procurasse respondê-lo quando proferiu, por sua vez, seu discurso, em 1928.

16 A diferença entre a produção inglesa e alemã antes da Primeira Grande Guerra não era tanto técnica, mas de enfoque plástico, pois os ingleses, seguindo uma longa tradição conceitual que remonta a Augustus Welby Pugin (1812-1852), passando por John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), tinham conseguido desenvolver produtos de alta qualidade técnica, mas sobretudo de enorme qualidade estética. Muthesius tinha viajado a Inglaterra, pago pelo governo alemão, justamente para estudar esta revolucionária concepção que unia arte e indústria, conhecida como *Arts & Crafts*.

17 Ainda que, como é sabido, a Nova Objetividade tenha sido um movimento artístico amplo, que abarcou não só as artes plásticas, mas também a fotografia, o cinema, o teatro e, também, a arquitetura (LAHUERTA, 1989).

Além dessas reminiscências, que vinculam o título a uma tradição entrelaçada com a do DWB, há ainda outros problemas. Traduzir *Wir stehen in der Wende der Zeit*, parece fácil, e assim o fizemos, mas nem *stehen* é um verbo simples, nem é elementar traduzir *wende* quando pensamos conceitualmente. Pensamos que estas precisões merecem atenção para tentarmos entender melhor, em nossa língua, o que um arquiteto alemão de princípios do século XX estaria querendo dizer efetivamente. Obviamente não pretendemos com este trabalho cristalizar uma resposta definitiva (a perfeita tradução),¹⁸ pelo contrário o intuito é de ampliar o leque das possibilidades de entendimento do texto original, fora da tradução literal e mecânica que não deixa de ser a base do trabalho de crítica e reflexão que os manifestos demandam, pois nunca dizem às claras o que pretendem.

Assim, traduzimos primeiramente *Wir stehen* por “encontramos-nos”, mas, embora aceitável (usada nas versões ao inglês e ao espanhol),¹⁹ essa tradução parece redutora ou simplificadora, pois não informa como nos encontramos. *Stehen* significa literalmente “estar de pé”, e isso nos coloca numa perspectiva mais específica sobre como “nos encontramos”, num momento em que, a considerar o apelo do arquiteto, é muito importante. “Estar de pé” não é qualquer estar, é um estar consciente e até, em certa medida, um estar atento, bem diferente de outras formas de estar (deitado, sentado, de costas). “Estar de pé” determina também uma atitude, a de estar “parado”; não é um estar dinâmico, como outras formas de estar, e, em alemão, *stehen* também significa “parado”.

Estar de pé, parado, pode constituir tanto uma espera quanto um estar atento, ereto na posição de máxima altura, o que permite enxergar longe. É a postura de quem, como Mies van der Rohe, se encontra ante um momento transcendente (*Wende der Zeit*, ele afirma) e, assim, esse homem “de pé” deve ter atenção, ao mesmo tempo em que deve perceber e aceitar o momento de impasse que a transcendência evoca em ele e para ele.

Esperar alguma coisa atentamente, “de pé”, requer esforço e implica deter-se antes de fazer alguma coisa, como quem precisa de uma informação e, de pé, a procura ou a aguarda. Estar de pé é o começo de muitas outras atitudes, todas certamente ativas: caminhar, correr, cair, tropeçar, escorregar. É também uma posição incômoda, difícil de manter por muito tempo, pois todo homem tende à ação (que

18 Acreditamos no velho ditado *Traduttore, Traditore*, não, claro, no seu sentido literal, mas pela evidência que se faz nele da impossibilidade da tradução como uma propriedade direta que desestima as questões culturais e sociais que se encontram profundamente arraigadas nas línguas. Traímos o autor para favorecer o leitor, um jogo de difícil solução.

19 Referimo-nos às já mencionadas traduções do livro de Fritz Neumeyer (1985) ao inglês (1991, p. 304) e ao espanhol (1995, p. 459).

se assume no movimento) ou ao descanso (que obriga a zazer). Estar de pé é um impasse, a interrupção de um movimento que aguarda o momento da ação. *Stehen* é uma mistura do impulso da ação com o que se encontra detido pela incerteza ou pela ignorância do que poderá acontecer. Todo estar de pé é uma espera, uma vigília.

A palavra *wende* complementa o sentido de *stehen*, mas tampouco é uma palavra simples. Mesmo que inicialmente a tenhamos traduzido quase literalmente por “virada”, naqueles anos 1920, não deveria escapar a nenhum entendimento em arquitetura que *wende* é a raiz da palavra *Wendigen*,²⁰ nome da conhecida revista holandesa de arquitetura e *design* que apresentara as obras de Frank Lloyd Wright,²¹ de Mies²² e de tantos outros arquitetos de vanguarda. *Wendigen* significa em holandês “giros” ou “torções”, movimentos que tendem à instabilidade ou que procuram novos horizontes. Em alemão, *wende* significa literalmente “volta” e, no sentido náutico, “viragem”, quando as forças do vento e da tripulação conduzem a mudar o rumo (girando) ou, numa inversão do sentido da marcha, colocar-se em outra direção (guinada).

Visto dessa forma mais complexa, que procura sentidos mais profundos (posto que Mies foi um homem de poucas – mas medidas – palavras), *Wir stehen in der Wende der Zeit* pareceria querer dizer que nos devemos deter de forma atenta, como esperando, ante uma mudança de direção que não só está diante de nossos olhos, mas da qual somos também parte. Uma guinada que provoca pavor, claro, pois sabemos que enfrentamos ventos uivantes, em que a economia é soberana e submete a seus desígnios as forças produtivas do mundo, mas o empenho coletivo que a manobra requer parece garantido se entendemos os mecanismos das forças que estão em jogo. Mies reconhece naquele momento preciso, 1928, as potências (outra acepção de *Kraft* que ele utiliza para denominar o poder e força da economia) estruturais da sociedade, mexendo nos próprios alicerces que a mantêm em pé. Um momento de finalização, de clausura, mas também de iniciação, de partida, um momento que requer uma nova ação, uma atitude, que deve partir de uma posição atenta, ereta. Um momento que é *Zeit*, tempo, mas não qualquer tempo, um tempo determinado por uma circunstância precisa que identifica uma sociedade, uma cultura, uma Humanidade, um tempo que sendo *Zeit* é entendido

20 *Wendigen* foi publicada mensalmente entre 1918 e 1932, com um total de 116 números, sob os cuidados de Hendrik Theodorus Wijdeveld.

21 No n. 6, jun. de 1919, apareceu um texto sobre Wright (“*The New Time. Some thoughts on the Work of Frank Lloyd Wright*”), a que se seguiram oito números dedicados a sua obra: o primeiro em 1921, com a capa desenhada por El Lissitzky, e os outros sete em 1925 (THE WRIGHT LIBRARY).

22 Mies compareceu no n. 3, abr. 1923, p. 11-12, com os modelos dos arranha-céus da *Friedrichstrasse* (1921) e de cristal (1922).

como *época*, um momento histórico onde ocorrem fatos notáveis, ainda que no caso específico sejam fatos, que, pouco depois, tornar-se-iam terríveis.

Mas a ação que Mies van der Rohe propõe está relacionada com a própria vida, não com a teorização sobre a vida nem com a desesperança da vida que nos ilude em fantasmagóricas correntes cristalinas. Mies inicia o texto afirmando que a “arquitetura [que chama de *Baukunst*] não é tema de especulação. É, em realidade, um acontecimento de vida” (*Lebensvorgang*) e sobre essa vida que vivemos não devemos especular, mas atuar, viver intensamente. Trata-se de um chamado à ação. Mies van der Rohe (apud VAZQUEZ RAMOS, 2013, p. 174) repete aqui temas já tratados em textos anteriores,²³ em que definia a arquitetura como “a vontade da época que se agarra ao espaço. Viva. Cambiante. Nova”. O pragmatismo miesiano está totalmente consolidado neste texto de 1928, desvinculando a ação de todo evento especulativo, como apontara taxativamente em 1923. Podemos reconhecer nessa forma de pensar mais direta – ou menos teórica – sua origem de classe, de filho do povo trabalhador, que teve uma educação básica (ainda que clássica e católica) e prática (do norte protestante), que se tornou arquiteto autodidata, sem os recursos que o pensamento teórico, especulativo, permitia naquela época aos que frequentaram universidades.²⁴ Ainda assim, Mies é um homem cultivado solitariamente, dentro das vertentes nietzschianas dominantes em sua época,²⁵ que o formaram como um individualista preocupado com as questões estéticas práticas que atormentavam a sociedade burguesa do entreguerras.

Por essa razão, obriga-se a definir constantemente o que a arquitetura (*Baukunst*) deve ser. Catequese manifesta. Seguindo a afirmação de 1923, enfatiza em 1928 que a “arquitetura é sempre a expressão espacial da determinação espiritual” (*Baukunst ist immer der räumliche Ausdruck geistiger Entscheidung*), retirando a ênfase de qualquer aproximação teórica, porém sem deixar de levantar uma cortina de abstração sobre o que tal determinação poderia ser, mas reconhecendo que se enfrentam forças descomunais que talvez não sejam bem conhecidas e que, portanto, devem ser escrutinadas até ser entendidas. É interessante ver a evolução por camadas do pensamento miesiano, à procura de uma definição precisa da arquitetura. Atitude típica dos manifestos dos anos 1920-1930 é justamente

23 Referimo-nos ao “Aforismo” publicado na revista *G – Material zur Elementaren Gestaltung*, Berlim, n. 1, jul. 1923, p. 3. Disponível em Vázquez Ramos (2013, p. 170-171).

24 Comparem-se os textos parcos e carregados de imagens pontuais de Mies com os manifestos cheios de retórica de um *scholar* como Walter Gropius, por exemplo.

25 Seus primeiros clientes, Sofie e Alois Riehl (1844-1924) (importante professor e filósofo nietzschiano que trabalhou sobre a crítica da percepção), assim como sua esposa, Ada Bruhn, faziam parte de um importante círculo de intelectuais e artistas que estruturaram o pensamento da elite culta germânica dos anos 1910-1920.

essa procura de definições fortes, bombásticas, que afirma o que as coisas são na nova ordem. O manifesto tem essa finalidade educativa imediata, que pretende dar sentido à vida na nova sociedade moderna, porque “o mundo está encolhendo”. Não só orienta, mas também sustenta uma forma de ser.

Quando, em 1923, Mies van der Rohe (apud VAZQUEZ RAMOS, 2013, p. 174) afirmava que a arquitetura era a “vontade de uma época agarrando-se ao espaço” (*Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille*), estava enfatizando a necessidade de uma ação deliberada da arquitetura no espaço; quando diz que a arquitetura é “expressão espacial da determinação espiritual”, institui um campo que está fora da necessidade, substitui a evidência de uma essência que é capaz de indicar a existência (a vontade) pela determinação propriamente dita que se estabelece como “expressão”.

Räumliche Ausdruck é literalmente “expressão espacial”, ainda que nesse caso “expressão” (*Ausdruck*) signifique mais “manifestar” (como se se tratasse de uma questão de fé) alguma coisa que não está de fato aparente, presente. Trata-se, assim, da manifestação espacial de uma ausência que representa, isto é, volta a apresentar as determinações espirituais (*geistiger Entscheidung*).

Essas determinações não são outra coisa que as que Mies van der Rohe (1927, p. 257) tinha comentado no texto introdutório do catálogo da *Werkbund-Ausstellung* (publicado como resenha na importante revista *Die Form*), quando propunha enfrentar as consignas reducionistas dos “técnicos” que ditavam a subserviência da *Baukunst* às regras da “racionalização e [da] tipificação” (*Rationalisierung und Typisierung*). Uma subserviência que atendia às questões econômicas e de mercado, mas não prestava atenção às fundamentalmente arquitetônicas “como expressão de uma decisão espiritual”. Por isso, quando falava sobre os aspectos parciais econômicos e de meios, afirmava que não os desconsiderava, mas que:

[...] só adquirem algum significado real quando mantemos sua proporção correta [...]. [Pois] Junto, ou melhor, por cima deles, está o problema espacial, a criação de uma nova moradia. Esse é um problema espiritual, que só pode ser resolvido com a força criadora [*schöpferischer Kraft*], e não com os meios do cálculo aritmético (MIES VAN DER ROHE, 1927, p. 257, grifo do original, tradução nossa).

Os textos de Mies van der Rohe são uma volta constante (giros) ao mesmo tema, e, em cada volta, o arquiteto ajusta seu escopo (torções) e define melhor seu objeto, sempre a arquitetura (*Baukunst*). Um trabalho de ourives, que tece uma filigrana de ouro para formar uma joia preciosa, camada após camada, fio por fio, sem desperdiçar o precioso material – no seu caso, as palavras. Forma, no decorrer de dez anos, um articulado manifesto que deve ser lido junto com suas obras projetadas ou construídas, como fizemos aqui com o *Weissenhofsiedlung*. Mas como pensamos que é igualmente necessário seguir a concatenação de seus

escritos, sirvam, para irmos construindo essa leitura complexa, a apresentação e a tradução deste importante excerto.

TEXTO ORIGINAL

WIR STEHEN IN DER WENDE DER ZEIT.

BAUKUNST ALS AUSDRUCK GEISTIGER ENTSCHEIDUNG

Baukunst ist nicht Gegenstand geistreicher Spekulation, sie ist in Wahrheit nur als Lebensvorgang zu begreifen, sie ist der Ausdruck dafür, wie sich der Mensch gegenüber der Umwelt behauptet und wie er sie zu meistern versteht. Die Kenntnis der Zeit, ihre Aufgaben und Mittel sind notwendige Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens, Baukunst ist immer der räumliche Ausdruck geistiger Entscheidung.

Die Entwicklung des Verkehrs wird grösser. Die Welt schrumpft mehr und mehr zusammen, sie wird immer sichtbarer bis zum letzten Winkel. Weltbewusstsein und Bewusstsein der Menschheit sind die Folgen.

Wirtschaft beginnt zu herrschen, alles steht im Dienste ihrer Nutzung. Rentabilität wird Gesetz. Technik bringt ökonomische Haltung, verwandelt Materie in Kraft, Quantität in Qualität. Technik setzt Kenntnis der Naturgesetze voraus und arbeitet mit ihren Kräften. Höchste Nutzung der Kraft wird bewusst ausgeführt. Wir stehen in der Wende der Zeit. MIES VAN DER ROHE.

Ludwig Mies van der Rohe (1928, p. 262)

TRADUÇÃO

ESTAMOS DE PÉ NUM MOMENTO DE VIRAGEM DA ÉPOCA.

ARQUITETURA COMO EXPRESSÃO DE UMA DETERMINAÇÃO ESPIRITUAL.

A arquitetura não é matéria de engenhosas especulações, é autenticamente compreensível para nós só como um acontecimento da vida. É, por isso, a expressão de como o homem se afirma em seu ambiente e de como pretende dominá-lo. O conhecimento da época, suas tarefas e recursos são pré-requisitos necessários da criação arquitetônica. *A arquitetura é sempre a expressão espacial da determinação espiritual.*

O desenvolvimento dos [meios de] transporte é cada vez maior. O mundo está encolhendo cada vez mais e mais, pode ser visto até o último recanto. As consequências são uma maior consciência mundial e uma consciência da humanidade.

A economia começa a reinar, tudo é colocado a seu serviço. A rentabilidade se torna a lei. Com seu comportamento econômico, a técnica transforma matéria em força, quantidade em qualidade. A técnica pressupõe o conhecimento das leis da natureza e o trabalho com suas forças. Deliberadamente, procura-se o maior aproveitamento delas. Estamos de pé num momento de viragem da época. MIES VAN DER ROHE.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER VON SENGER. Disponível em: <<http://genfer-architekt.ch/francais.html>>. Acesso em: 18.11.2016.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- HEIDELBERGER HISTORISCHE BESTÄNDE – DIGITAL. *Innen-dekoration*, vol. 39, n. 6, jun. 1928. Disponível em: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/innendekoration1928/0231/scroll?sid=14e779909b32a80fa1871c615d1e56cc>>. Acesso em: 12 abr. 2015.
- JOEDICKE, Jürgen. *Weissenhofsiedlung Stuttgart*. Stuttgart: Karl Krämer, 1989.
- KIRSCH, Karin. *The Weissenhofsiedlung*. Experimental Housing Built for the Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927. Nova York: Rizzoli, 1989.
- LAHUERTA, Juan José. 1927: la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras. Barcelona: Anthropos, 1989.
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig. Einleitung. Werkbundaussstellung: “Die Wohnung” – Stuttgart. *Die Form*, vol. 2, n. 9, set. 1927, p. 257.
- _____. Wir stehen in der Wende der Zeit: Baukunst als Ausdruck geistiger Entscheidung. *Innendekoration*, vol. 39, n. 6, jun. 1928, p. 262. Disponível em: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/innendekoration1928/0285>>. Acesso em: 12 abr. 2015.
- NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe: Das kunstlos Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlim: Wolf Jobst Siedler, 1986.
- _____. *The Artless word: Mies van der Rohe on the Building Art*. Cambridge, Mass./Londres: The MIT Press, 1991.
- _____. *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madri: El Croquis, 1995.
- POMMER, Richard & OTTO, Christian F. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago/Londres: The University Chicago Press, 1991.
- SENGER, Alexander von. *Krisis der Architektur*. Zurich: Rascher, 1928.
- TEGETHOFF, Wolf. *Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte*. Essen: R. Bacht, 1981.
- _____. *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1985.
- THE WRIGHT LIBRARY. *Wendingen*. Disponível em: <<http://www.steinerag.com/flw/Periodicals/Wendingen.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2015.
- VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Os tratados do século XX: edições especiais. *arq.urb*, n. 5, p. 55-74, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.usjt.br/arq.urb/numero_05/arqurb5_07_artigo_fernando_vazquez.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.
- _____. Mies van der Rohe define arquitetura: aforismo, 1923. Uma tradução e reflexões sobre os significados do preceito. *arq.urb*, n. 10, p. 168-178, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.usjt.br/arq.urb/numero-10/13-classicos-fernando-g-vazquez.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2015.

Recebido em 11.02.2016

Aceito em 24.02.2016