

13º Seminário

do_co_mo_mo_
brasil

Salvador – BA
7 a 10 de outubro de 2019



UM CORPO ÚTIL PARA A CIDADE MODERNA: A Bauhaus por uma perspectiva crítica e ampliada

O Modernismo como Cultura

Ramon Martins da Silva

Doutorando em Arquitetura e Urbanismo do PPGAU-UFBA
ramonmartins@gmail.com

Resumo:

A partir da aproximação entre a *Haus am Horn*, primeira proposição de casa pela Bauhaus a trazer a "nova forma moderna de viver", e a concepção abstrata da mecanização da modernidade pelo Ballet Triádico, ambas propostas apresentadas em 1923 em Weimar, na Alemanha, propomos pensar a Bauhaus pela perspectiva da construção de um corpo útil, apto à cidade moderna de primeira metade do século XX. Intentamos compreender de que maneira as atividades de projeto e de construção, nos campos interdisciplinares agenciados pela arquitetura, pelo urbanismo, pelas artes e pelo design, constroem corpo através da concatenação das formas, com a incitação e orientação de hábitos, gestos e modos particulares de existir no espaço construído. Para tanto, confrontamos os discursos inerentes às práticas da Bauhaus com as teorias críticas da modernidade, teorias indicativas de que a modernidade de transição de século e primeira metade do século XX consiste, sobretudo, na movimentação das estruturas sensíveis do corpo e da sua experiência na emergente cidade moderna. Assim, por uma abordagem crítica, debruçamo-nos sobre as ambivalências, flutuações políticas e discursivas inerentes à própria história da escola, na expectativa da complexificação das narrativas históricas articuladas sobre a Bauhaus.

Palavras-chave: Bauhaus, corpo útil, cidade moderna.

Abstract:

From the approaching between *Haus am Horn*, the first house proposition made by the Bauhaus to introduce the "modern new way of living", and the abstract conception of the modernity mechanization of the Triadic Ballet (both proposals presented in 1923 in Weimar, Germany), this article aims to study the Bauhaus from the perspective of the useful body's construction, which was the body planned to fit the modern city of the first half of the twentieth century. It intends to understand how design and construction activities, in the interdisciplinary fields articulated by architecture, urbanism, arts and design studies, shapes a human body through forms, guiding habits, gestures and particular modes of existence in the constructed spaces. For this, it confronts the discourses inherent to the Bauhaus practices with the critical theories of modernity. These theories indicate that modernity, in the period from the end of the nineteenth century until the first half of the twentieth century, consists fundamentally in moving the sensitive structures of the body and its experience in the emerging modern city. Thus, through a critical approach, this article focus on the ambivalences, political and discursive fluctuations inherent to the school's history, with the expectation to problematize the historical narratives already articulated about the Bauhaus.

Keywords: Bauhaus, useful body, modern city.

13º Seminário

do_co_mo_mo_
brasil

Salvador – BA

7 a 10 de outubro de 2019



UM CORPO ÚTIL PARA A CIDADE MODERNA: A Bauhaus por uma perspectiva crítica e ampliada

Com a expectativa da concatenação das formas de uma sociedade democrática por meio do ensino do projeto e da construção modernos, a Bauhaus irrompe em 1919 com seu manifesto de fundação. Tomamos como ponto de partida o centenário de instituição da escola alemã no ano de 2019 para vasculharmos ambivalências e possíveis fraturas inerentes aos seus discursos e práticas, nem sempre iluminadas pelas historiografias mais hegemônicas nos campos da arte, do design, da arquitetura e do urbanismo. Na tentativa de construção de um pensamento que se arrisca pela interdisciplinaridade, com a proposição de expansões e ampliações do próprio campo da arquitetura e do urbanismo, aventuramos por um viés histórico, antropológico e filosófico que se debruça sobre as flutuações dos discursos utópicos da Bauhaus, na busca por narrativas e possibilidades outras de pensarmos sua implicação na emergência da cidade moderna e nas dinâmicas da movimentada vida urbana, referente à transição do século XIX para o século XX. Propomos pensar possíveis desdobramentos relacionados, especificamente, ao debate sobre a produção de corpos úteis a partir das transformações dos regimes estético-políticos inerentes à modernidade. Quando a escola assume como diretriz tornar aptos construtores e projetistas ao desenvolvimento da materialidade adequada aos paradigmas de uma "nova vida moderna", parece-nos evidente a consideração de que por meio desta tarefa é agenciado também um corpo sensível devidamente útil, conveniente, compatível com aquilo que é proposto pela própria modernidade da Bauhaus enquanto ideal de um modo de viver moderno.

Do pressuposto de que por transformações nos regimes estético-políticos estejamos também a tratar de transformações do próprio corpo sensível, é nesta direção que intentamos confrontar os discursos da Bauhaus com as teorias críticas da modernidade sobre a concatenação do corpo útil e apto à disciplina do trabalho, estimulada pelos paradigmas da cidade industrial emergente dos processos de revolução nos modos de produção que alteravam drasticamente a vida, a experiência nas cidades e atravessavam o corpo sensível de seus caminhantes. Sobretudo as teorias que nos auxiliam a tratar desta modernidade de transição de século e primeira metade do século XX como aquela que, mais do que ser espaço/tempo das transformações nos regimes estético-políticos em função dos mecanismos tecnológicos trazidos pelas capacidades industriais, é fundamentalmente fenômeno a concatenar reformulações ontológicas e a movimentar as estruturas sensíveis do corpo e da sua experiência com a materialidade a que ele se circunscreve. Teorias empreendidas por pensadores como Georg Simmel, Walter Benjamin, Hannah Arendt e Michel Foucault. Buscamos confrontar a Bauhaus com a compreensão da produção de um corpo que, pelo choque da modernização, torna-se individualizado, mecanicamente organizado e coerente às lógicas dominantes da produção e da sociedade capitalista industrial. Um corpo-peça que se orienta a movimentar a engrenagem das próprias transformações socioculturais, existindo conforme gestos e comportamentos prescritos pelas ditas formas modernas, com seus modos de existir formulados, treinados e reproduzidos em série.

Seu fundador e primeiro diretor, Walter Gropius, figura constantemente iluminada nas construções historiográficas sobre o "acontecimento" Bauhaus ou ainda nas narrativas sobre as transformações relativas ao movimento moderno na arquitetura e no urbanismo, promove em 1923 a primeira exposição a levar o nome da escola. Ocupando o museu regional de Weimar e as próprias instalações da escola na cidade, são realizadas conferências, exposições de quadros, esculturas, pinturas murais, objetos e utensílios domésticos para



uma casa moderna. A exposição contava ainda com a famigerada apresentação do Ballet Triádico, considerado na História como um dos primeiros espetáculos inteiramente abstratos, sob responsabilidade do professor da oficina de escultura Oskar Schlemmer¹. A partir do Ballet Triádico, também o Ballet Mecânico criado pelos estudantes Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm Bolger e Georg Teltscher, que através do projeto do ballet, enquanto Schlemmer insistia na relação dos elementos da forma com o corpo e o espaço, os estudantes acentuavam a mecanização e a automatização próprias da modernidade (DROSTE, 2012). Utilizavam-se da abstração na dança para pensar as "[...] possibilidades expressivas da determinação mecânica de nosso tempo. [...] o essencial do ser mecânico traduzido nas formas da dança. Escolhemos um ritmo único, uniforme, sem mudanças de velocidade, para destacarmos a monotonia do mecânico" (Kurt *apud*: DROSTE, 2012, p. 102, tradução nossa).

Como parte desta exposição interdisciplinar cujo objetivo era demonstrar o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da escola com a produção relativa às oficinas, em contra-partida do crédito financeiro cedido a Gropius pelo governo de Weimar para a fundação da Bauhaus, é construída e exposta também a *Haus am Horn*: a primeira casa projetada e produzida pelos mestres e alunos das oficinas da Bauhaus. Conforme aponta a pesquisadora da *Bauhaus-Archiv* em Berlim Magdalena Droste (2012), a *Haus am Horn* é comumente narrada como o primeiro exemplar realizado na Alemanha da "nova forma moderna de viver". Pela primeira vez a Bauhaus exibia ao público, fora da comunidade escolar, seu programa de ensino a congregar diferentes disciplinas criativas, destacando a colaboração dos saberes de todas as oficinas em torno do projeto e da construção das novas formas convenientes à modernidade. Com o pretexto da exibição do mais avançado estado das técnicas desenvolvidas dentro das oficinas da escola, mestres e alunos centraram-se por alguns meses antecedentes à exposição na confecção da casa e de seus interiores equipados pelos mais variados objetos e utensílios domésticos².

O principal efeito da exposição foi a divulgação das ideias e da produção material da Bauhaus. A repercussão da casa pela crítica especializada da época, embora não muito positiva, proporcionou uma série de publicações tanto na Alemanha quanto no exterior, a veicularem imagens relativas aos produtos idealizados e fabricados pela comunidade escolar da Bauhaus. Uma "caixa branca de bombons", um "cubo revestido de branco", uma "estação polar", luminárias de aço tubular e o uso do vidro a lembrarem "salas cirúrgicas"; Droste (2012) destaca as críticas recebidas, inclusive algumas vindas do historiador e crítico da arquitetura, contemporâneo aquele período, Sigfried Giedion. Entretanto, a feitura da

¹ "Schlemmer havia trabalhado no ballet desde 1914, que teve sua estreia em Stuttgart em 1922. Não se tratava de um ballet tradicional, mas sim de uma combinação de dança, figurino, pantomima e música [...] em realidade era uma anti-dança, construtivismo coreográfico que somente poderia ser sonhado por um pintor ou escultor, pois não era o corpo humano e seus movimentos o ponto de partida ou o veículo da expressão, mas sim as invenções figurativas; o disfarce, poderíamos dizer que a caracterização era tão dominante que corpo e movimento estavam incorporados no figurino como um revestimento plástico" (DROSTE, 2012, p. 101, tradução nossa).

² O projeto da casa foi proposto pelo professor, pintor e arquiteto expressionista Georg Muche: "As inovações começavam já na planta: apenas havia espaços de circulação, todas as habitações estavam agrupadas ao redor do maior cômodo, a sala de estar. O banheiro era facilmente acessado pelo quarto. A cozinha e a sala de jantar estavam interligadas. Na cozinha somente se podia cozinhar e a sala de jantar era suficientemente ampla para se instalar uma mesa de seis a oito cadeiras. A dona de casa podia ver, desde a cozinha, as crianças no seu quarto. Alma Buscher havia planejado para o quarto das crianças paredes nas quais elas podiam escrever e grandes cubos de madeiras com os quais elas podiam construir e fantasiar. A cozinha foi a primeira cozinha moderna. Em frente a janela estava uma superfície de trabalho, as cadeiras podiam ser postas por de baixo da mesa para economizar espaço. Todas as superfícies eram lisas e fáceis de manutenção. Os eletrodomésticos mais modernos – um aquecedor para a cozinha, uma lavadora no porão – demonstravam como a ascendente tecnologia facilitava o trabalho" (DROSTE, 2012, p. 105, tradução nossa).



casa pode ser observada como um importante e significativo experimento para amadurecimento da discussão nos anos seguintes sobre a unidade habitacional a ser reproduzida na escala urbana. Nesta mesma exposição de 1923, Gropius expõe seus planos de construção de uma colônia modelo em que se pudessem erguer distintas "máquinas para viver", cujos planos e traçados iniciais estavam a cargo do arquiteto húngaro Fréd Forbát, concretizada anos depois em Dessau com a transição da escola para esta cidade.

Quando atentamo-nos à exposição de 1923, torna-se evidente a proposta da Bauhaus de atrelar a construção de uma "nova vida moderna" às transformações de ordem estéticas relativas à produção das formas. Por meio das formas utilizáveis, a Bauhaus emerge a calcar-se na aproximação entre arte e cotidiano e conforme a expectativa salvacionista de uma "arte útil", na proposição da usabilidade e utilidade das formas modernas. Desde a escala do desenho industrial, com os mais simples utensílios de cozinha e a mobília de cada cômodo de uma casa, a passar pela escala da construção civil, com a própria arquitetura da casa e dos edifícios do homem moderno, até ampliar a dimensão de projeto à escala urbana, quando atenta-se à questão da habitação mínima³ e à relação das casas sobre o espaço, como no projeto da colônia na cidade de Dessau⁴. Neste sentido, propomos pensar sua história por meio da tentativa de se engendrar um corpo relativo à sua domesticidade pelas formas, a tratarmos das práticas da escola pela perspectiva de uma existência doméstica, domesticação dos corpos⁵.

Enquanto dispomos lado a lado a proposta para a casa moderna *Haus am Horn* e a apresentação do Ballet Triádico, ou ainda a mecanização do Ballet Mecânico proposto pelos estudantes, interessa-nos notar que não nos parece banal e aleatória tal aproximação (Figura 1). De algum modo, ao colocarmos-nos diante dessas duas propostas da escola, ambas presentes na mesma exposição de 1923, parece-nos desvelarem-se pistas para um entendimento ampliado dos objetivos, questionamentos e discussões da própria Bauhaus no tocante ao debate sobre a produção de corpo. Atrelada à visão de progresso calcada na prospecção do espaço planejado, não estaria a escola alemã propondo também um corpo devido? Como seria-nos possível compreender as relações propostas pela escola que coimplicam o corpo sensível, o espaço doméstico da casa e a cidade moderna? Como ampliar o entendimento sobre a produção e a pedagogia da Bauhaus sem perder de vista os seus tensionamentos, complexidades e disputas no campo sociocultural?

³ As discussões sobre habitação mínima foram, posteriormente, de fundamental importância para consolidação do campo de debate comum aos arquitetos modernos que visavam a resolução da demanda habitacional imposta pelos desdobramentos da Revolução Industrial. Com a fundação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) em 1928, a segunda edição do Congresso, em Frankfurt, 1929, justamente discutia tal temática: *Die Wohnung für das Existenzminimum* – A moradia para o mínimo nível de vida. Neste, foram apresentadas as seguintes teses: "Os fundamentos sociológicos da moradia mínima", de Walter Gropius, e "Leis edificatórias e moradia mínima", de Hans Schmidt, além de trabalhos de Ernst May, Le Corbusier e Victor Bourgeois.

⁴ O subúrbio industrial de Törten na cidade de Dessau enfrentava problemas relacionadas à falta de moradia, servindo a Gropius como oportunidade para concretização do plano de construção da colônia modelo, o que em parte justifica a mudança para Dessau. "O primeiro lote de miniapartamentos para o subúrbio de Törten (Dessau) estava pronto em setembro de 1926; em 1928, trezentas e dezesseis unidades estavam construídas. Grande parte do mobiliário saía dos laboratórios da Bauhaus. No decorrer de poucos anos, a escola havia entrado no ciclo produtivo e participava diretamente do desenvolvimento da comunidade" (ARGAN, 2005, p. 118).

⁵ Em carta datada de 1920, direcionada ao crítico e historiador da arte Adolf Behne, Gropius (*apud*: DROSTE, 2012, p. 42, tradução nossa) comenta: "O imprescindível é que hoje em dia nos é impossível reformar uma parte do todo, temos que colocar toda a vida em questão: o modo de viver, a educação infantil, as atividades esportivas, e assim até o infinito".

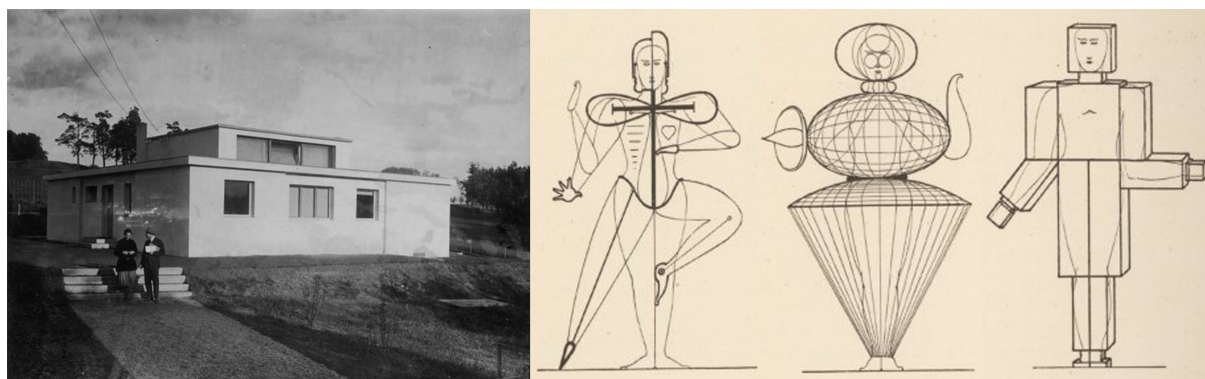


Figura 1: À esquerda, Alma Buscher e László Moholy-Nagy em frente à *Haus am Horn*, 1923; à direita, estudos esquemáticos de Oskar Schlemmer para o Ballet Triádico, iniciados já em 1914.
 Fonte: DROSTE, 2019, p. 229 e 224.

Tomamos tal aproximação possível, entre o projeto para a casa moderna em suas diferentes escalas e a mecanização e automatização humana presentes na proposta de Schlemmer e de seus estudantes, para pensarmos um fazer-corpo praticado pela escola. Ou seja, deste avizinhamento, como um gatilho à discussão sobre como as transformações estético-políticas desencadeiam continuamente construção de corpo, atentamo-nos neste artigo à existência de um fazer-corpo por parte das práticas da Bauhaus, da mesma forma que as próprias teorias críticas da modernidade já nos sinalizam. Propomos, portanto, pensarmos os modos pelos quais se configuram tal provável fazer-corpo por parte da Bauhaus, no estímulo ao debate contemporâneo sobre como nossas ações prospectivas de futuros nos campos da arte, da arquitetura, do urbanismo e do desenho industrial são também prospecção de corpo. Orientação do existir nos espaços, engendramento de modos de existir, gestos, hábitos, políticas em torno do corpo sensível, perceptivo, por meio principalmente das formas, enunciações e agenciamentos coletivos (DELEUZE; GUATTARI, 2011) constantemente em transformação, ou ainda, discursos estético-políticos em movimento nas partilhas de um sensível coletivo (RANCIÈRE, 2009). Nossa argumentação delinea-se pelas seguintes premissas, estruturantes do presente texto: primeiro, por um "novo mundo moderno", a refundação da modernidade a partir das tensões entre o inicial projeto-manifesto expressionista da Bauhaus e a contaminação neoplasticista do *De Stijl*; e segundo, por um "novo homem moderno", a reconstrução do homem moderno a partir do engendramento de modificações nos modos de fazer do trabalhador e na domesticidade do corpo pelas novas formas da modernidade⁶.

Por um "novo mundo moderno": a refundação da modernidade

Em texto de 1956, Walter Gropius (2015, p. 18) afirma como energia germinativa à fundação da escola o mote utópico de se constituir "[...] a expressão visível de uma verdadeira sociedade democrática [...]". Mesmo carregado de suas próprias contradições e ambivalências, o discurso da construção de uma Alemanha democrática, com a escola em pleno período entre guerras e passando por diversas e substanciais modificações na sua própria estrutura pedagógica e no quadro de professores no curto espaço-tempo de sua

⁶ Ressaltamos que este presente artigo é resultante do esforço de aproximações histórico-teóricas de uma pesquisa de doutorado em pleno desenvolvimento, pela qual nos dedicamos a complexificar as relações entre a Bauhaus e a cidade moderna a fim de um pensamento genealógico de construção de um corpo útil para a modernidade. Por esta razão, assumimos a feitura do texto como desafio à tecitura de notas preliminares sobre os manifestos bauhausianos articulados em favor de um "novo mundo e homem modernos".



existência concreta, marca comumente a Bauhaus nos debates sobre a atividade moderna de projeto. A Alemanha, que nas últimas décadas do século XIX havia concatenado, conforme explica o historiador da arte Giulio Carlo Argan (1992, p. 168), um sistema cultural capaz de convergir "[...] todas as forças para o desenvolvimento de uma poderosa tecnologia industrial, como instrumento da hegemonia política alemã", passa a encontrar-se desestabilizada em função da derrota na Primeira Guerra Mundial e imersa no complexo quadro de tensões e de disputas políticas centradas nos objetivos nacionalistas de reconstrução do projeto da nação alemã. A Bauhaus emerge na cidade de Weimar em consonância com a proposta de reconstrução da Alemanha a partir de transformações nos regimes estéticos, também filosóficos e políticos⁷. Concatenada inicialmente por meio de um projeto político e ideológico de base expressionista, a Bauhaus, ainda nos seus primeiros anos de funcionamento, aproxima-se ao programa do movimento De Stijl ou Neoplasticismo de Piet Mondrian e Theo van Doesburg como superação das próprias premissas fundadoras do Expressionismo, em função do crescente conservadorismo nacionalista que argumentava tendências comunistas no argumento expressionista.

Sendo o problema estético uma constante nas preocupações do pensamento teórico alemão, como indica-nos Argan (1992, p. 172, grifos originais), a teoria sobre a visualidade do historiador da arte Konrad Fiedler, em especial, é cara ao Expressionismo por trazer a pintura realista não como reprodução, mas sim enquanto produção criativa, encontrando nela, por parte dos expressionistas, um apoio teórico à inserção de importância "[...] não ao que o artista vê, e sim ao que *deixa ver*". O que se entende como Expressionismo, enquanto discussão ampliada que se esforça pela refundação do realismo alemão, reverbera no campo das artes: "Ao realismo que *capta*, contrapõe-se um realismo que *cria* a realidade" (ARGAN, 1992, p. 237, grifos originais); e no campo da arquitetura: "À concepção da arquitetura que interpreta uma realidade natural ou social dada, ela [a corrente expressionista] contrapõe a concepção da arquitetura que a modifica, isto é, instaura uma nova realidade" (ARGAN, 1992, p. 247, grifos originais)⁸.

Ressaltamos o caráter interdisciplinar do debate expressionista, tecido sobretudo a partir dos ecos das ideias sobre a consciência vindas da filosofia da existência: com Henri Bergson na França, a consciência como comunicação ativa e contínua entre objeto e sujeito; e com Friedrich Nietzsche na Alemanha, a consciência como vontade de existir em luta com a rigidez dos esquemas lógicos (ARGAN, 1992). Também, de maneira a chamar atenção ao caráter político e ambivalente do debate, o pesquisador Carlos Eduardo Jordão Machado (2016, p. 13) nos indica a complexidade do contexto expressionista pelo fato da sua eclosão acontecer em uma Alemanha na qual "[...] o processo de nazificação da vida cultural em larga escala era ainda bastante recente e se desenvolvia de modo contraditório e ambíguo",

⁷ Regimes constituintes da produção da materialidade que dá forma visível à invenção de uma "nova vida moderna", de modo a provocar reverberações no sistema cultural alemão e a simultânea retroalimentação com as práticas das vanguardas artísticas europeias (como o próprio Expressionismo, O Cubismo, o Futurismo, Neoplasticismo holandês, Construtivismo russo, Dadaísmo, Surrealismo, etc.). Reverberações também nos projetos arquitetônicos e urbanísticos modernos (a formação do movimento moderno, por exemplo, a criação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna em 1928 com o protagonismo dos arquitetos alemães) e ainda, de certo modo, a servir de alimento à produção material moderna brasileira (como no projeto do arquiteto ucraniano Gregori Warchavchik para a primeira casa modernista no Brasil ou na trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi).

⁸ Pela perspectiva de historiador da arte e da cidade, Argan (1992, p. 227, grifos originais) explica: "Literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*. [...] O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas*, que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. [...] Somente a primeira (a tendência expressionista) coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da *comunicação* [...]"



a desencadear críticas distintas em relação aos discursos que tomavam os argumentos expressionistas como mote, como as ideias da Bauhaus. Neste sentido, Machado (2016) ajuda-nos a entender o Expressionismo enquanto vanguarda artística e enquanto movimentação política relacionada à reconstrução da hegemonia alemã.

O Expressionismo, portanto, fundamenta o pensamento originário da Bauhaus quando a escola irrompe ao levantar a bandeira de criação de um "novo mundo moderno"⁹. Como contestação da própria modernidade em que a escola se via implicada, a Bauhaus surge de maneira crítica aos processos desenvolvimentistas e progressistas, promotores de discursos elogiosos à industrialização e aos esforços teleológicos da civilização industrial, constituintes da "maquinaria de progresso" já em curso desde a segunda metade do século XVIII com a Revolução Industrial. Processos hegemônicos, radicalmente transformadores da realidade das grandes cidades europeias naquele momento, dos regimes estéticos da produção artística e dos objetos de uso a invadirem o cotidiano na paulatina invenção de uma moderna vida doméstica. A Bauhaus ergue-se com a manifestação a favor da urgência de se repensar não propriamente o progresso, mas sim os modos como os processos de industrialização vinham pulverizando as possibilidades de formação daquilo que Gropius utopicamente chamava de espírito igualitário, democrático e de bem-estar comum. Ergue-se ainda, sobretudo, com o protesto a respeito de como os modos progressistas desfaleciam os anseios psíquicas, da ordem do corpo sensível, em função do vetor tecnológico e industrial ascendente.

Gropius, em texto organizado na década de 50 a partir de suas conferências proferidas na década de 30 já em solo norte-americano, quando do encerramento das atividades da Bauhaus pela ascensão nazista na Alemanha muda-se com Ise Gropius para os Estados Unidos, afirma que a escola no início do século XX surge a denunciar a mecanização do corpo, cujo agenciamento passava a ser ditado pelo ritmo da produção industrial de larga escala e seriada de forma a desencadear a diminuição do potencial criativo e singular deste corpo que se mecaniza. "[...] os jovens aprendizes emigraram gradualmente para as fábricas. Ali a mecanização embotou seus instintos criativos e tirou-lhes a alegria do próprio trabalho; seu impulso para aprender desapareceu rapidamente" (GROPIUS, 2015, p. 34). Por diminuição do potencial criativo e singular do corpo, tratamos como prejuízo das capacidades e potencialidades perceptivas do corpo sensível fundamentais ao exercício da condição de partícipe das modulações e entendimento da própria realidade, na aproximação daquilo que já o Expressionismo problematizava com a tomada da consciência. Compreendemos que é neste sentido que Gropius (2015, p. 21) parece nos alertar sobre a precaução necessária para que "[...] não se perca o controle da maquinaria do progresso, que foi criada por nossa época e está prestes a deitar por terra a nossa vida"¹⁰.

Pelas narrativas historiográficas comumente traçadas sobre a Bauhaus, que procuram dar conta desta que entendemos como um dos muitos pontos de inflexão no sentido histórico de uma possível modernidade estética do pensamento ocidental, e neste sentido salientamos

⁹ No Brasil, ousamo-nos questionar a própria realização da Semana de Arte Moderna de 1922 como uma reverberação de um projeto Expressionista, de modo a refundar um outro Brasil a partir da "deglutição" das vanguardas europeias por meio de uma arte nacional. Como ainda no caso do arquiteto e engenheiro, expressionista e antropofágico, Flávio de Carvalho.

¹⁰ Gropius continua: "Assim em 1919 foi inaugurada a Bauhaus. Seu escopo específico era concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida. [...] Nosso alvo era o de eliminar as desvantagens da máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais" (GROPIUS, 2015, p. 30).



sua reverberação também no Brasil¹¹, compreendemos sua emergência como uma tentativa de se repensar o progresso não pela crítica reativa de negação à industrialização, mas, do contrário, pela reconciliação entre homem e máquina, entre artesanato e produto industrial, entre arte e técnica. Reconciliação segundo os propósitos não apenas do primeiro diretor, Walter Gropius, mas também dos outros dois diretores a frente da escola em diferentes períodos, Hannes Meyer e Ludwig Mies van der Rohe, ainda que os propósitos vão sendo remodelados e atualizados inúmeras vezes em decorrência das flutuações de ordem sobretudo política. Com a tensão constante instaurada pela ameaça das propostas totalitárias de exacerbado e progressista nacionalismo alemão, a fundação da Bauhaus, conforme propõe Argan (2005, p. 26), "É verdadeiramente a última carta, que se joga sabendo que se vai perder"¹².

Esclarecemos, entretanto, que durante seus anos de funcionamento, as divergências ideológicas da comunidade escolar formada pelos professores e alunos complexificam tal proposta de reconciliação entre homem e máquina, de forma a evidenciarem que nem mesmo dentro da escola existia uma perspectiva comum em relação à "industrialização" do cotidiano humano. A citar como exemplo o caso no qual Johannes Itten, criador do curso preparatório da Bauhaus, figura a insistir na criação através do aperfeiçoamento sensível do indivíduo, contrário à ideia de uma produção direcionada à indústria e orientada pelos projetos comissionados cada vez mais frequentes nas práticas promovidas por Gropius, demite-se e é substituído pelo húngaro László Moholy-Nagy. Este, entusiasta da máquina e incentivador das práticas interdisciplinares e dos novos equipamentos técnicos relacionados à produção e reprodução da imagem, práticas que criam possibilidades ao amadurecimento do espaço do trabalho do designer gráfico, do técnico industrial da visualidade.

Não esquecemos do Expressionismo enquanto movimento que se engendra em oposição às correntes modernistas progressistas, ainda que emergja no interior delas (ARGAN, 1992), no interior das correntes impregnadas da utopia do progresso pela industrialização, ou ainda, não questionadoras ou expositoras dos silenciamentos e invisibilizações consequentes da lógica que investe em superar o passado pela organização de uma sociedade em função dos ganhos técnicos e industriais. Nesse sentido, por reconciliação entre homem e máquina, a Bauhaus insiste que as capacidades perceptivas e potencialidades do corpo não sejam delegadas à máquina. Emerge a tratar do corpo que se utiliza dos benefícios da máquina, e não o contrário; põe-se como objetivo tratar do corpo que assume a máquina na produção da realidade. A questão que nos é interessante observar, em meio à ambivalência dos argumentos e dos interesses imbricados no interior da Bauhaus, é a proposta de criação de um "novo mundo" pela contestação da própria modernidade. A reconstrução da modernidade através do ensino; de uma instrução educacional que traz o projeto enquanto atividade em prol do acordo entre o industrial e o artesanato, em prol da imbricação de todas as artes com a arquitetura e com a nova disciplina do urbanismo, esta que já vinha a colocar

¹¹ Como é possível perceber na já citada trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi, mencionamos os desdobramentos da Bauhaus, semelhanças e dessemelhanças, no projeto e prática pedagógica de Lina Bo Bardi para a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, dentro do que seria o Museu de Arte Popular da Bahia, projeto de 1962. Também na fundação dos cursos e escolas de design e arquitetura que surgiram no Brasil e que adotaram práticas pedagógicas da escola alemã.

¹² Vale destacar que é por apoio dos partidos pelas causas sociais, naquele momento maioria na cidade de Weimar, que a Bauhaus, como escola estatal condicionada às flutuações políticas, consegue ser fundada em 1919. Com o progressivo aumento do poder de forças extremamente contrárias nos anos seguintes, sobretudo nas eleições de 1924 que obrigam sua transferência para a cidade de Dessau, durante toda a sua existência a Bauhaus se vê no confronto das disputas políticas. Em texto de 1971, comenta Gropius (*apud*: DROSTE, 2012, p. 49, tradução nossa): "Noventa por cento dos extraordinários esforços de todos os envolvidos desta escola são relativos a sua defesa diante das inimizades a nível local e nacional... somente restam dez por cento de dedicação ao trabalho criativo".



em discussão desde o século XIX as consequências nas grandes cidades relativas à Revolução Industrial.

A partir da compreensão do projeto como atividade que "[...] abrange o domínio todo da ambiência visível criada pelo homem, desde as coisas mais comuns até as mais complicadas articulações de uma cidade" (GROPIUS, 2015, p. 45), conforme o próprio Gropius define em 1947, a Bauhaus compreende que o projeto deva se orientar pelo diálogo interdisciplinar que faz congregar diferentes campos de saber e de prática em torno de um único objetivo que é a atividade da construção. O arquiteto e urbanista, expressionista, Bruno Taut¹³ (*apud*: DROSTE, 2012, p. 18, tradução nossa), cujos escritos foram fundamentais ao pensamento de Gropius na fundação da Bauhaus, apontava: "Não há fronteira alguma entre a arte industrial e a escultura ou pintura, tudo é um: construção". Condição interdisciplinar também evidenciada já no manifesto de fundação da escola escrito por Walter Gropius (*apud*: DROSTE, 2012, p. 18, tradução nossa): "Criemos juntos a nova construção do futuro, que será um esforço conjunto. Arquitetura e escultura e pintura". Estas alianças entre campos e práticas são compreendidas, como Argan (2005) nos instiga a pensar, em termos de uma profunda transformação nos regimes estéticos, tanto do ponto de vista da produção material quanto da perspectiva da utilização e recepção de tal materialidade. "[...] o estrito regime da arte 'útil'. [...] uma sociedade que não use a arte por ela produzida será defeituosa [...] É preciso, portanto, que a arte seja de tal ordem que possa ser completamente reabsorvida na circulação da vida" (ARGAN, 2005, p. 19)¹⁴.

Com a consideração de que substanciais mudanças sociais se dão através da educação, é evidente a lucidez da Bauhaus de que uma renovação no entendimento sobre os modos de projeto, conscientes sobre os arranjos proveitosos entre homem e máquina, entre fazer artesanal e fazer industrial, possa equivaler-se de uma radical transformação sobretudo no pensamento, no ato criativo e na própria existência. Ou ainda, de uma intensa transformação nas partilhas do sensível, como aproximamo-nos, anacronicamente, do discurso de Jacques Rancière (2009) sobre estética e política. Argan (2005), desse modo, analisa que na pedagogia da Bauhaus e especialmente na perspectiva de Gropius com a união das belas artes com as artes aplicadas, é demonstrada insistência a respeito de uma arte que deixa de ser somente interpretada ou desvendada, mas sim utilizada. Uma arte que se realiza nos atos e gestos da vida cotidiana, a modificar-se em condição do fazer, a converter-se em técnica, não a solicitar exclusivamente procedimentos de contemplação, mas também dotada de utilidade e proponente de funcionalidade prática.

Neste sentido da utilidade das formas, ou da revisão crítica a respeito da própria obra de arte diante dos novos meios da produção industrial, localizamos que são também contemporâneas à fundação da Bauhaus as discussões questionadoras de uma arte

¹³ Em relação ao contexto alemão de transição do século XIX para o século XX, no que tange à questão da moradia popular, "Taut foi o primeiro a promover em seu programa casas populares e a cooperação de todas as artes na construção, além de exigir construções experimentais e exposições para o povo" (DROSTE, 2012, p. 18, tradução nossa).

¹⁴ Dos esforços conjuntos, a ânsia por uma "boa arquitetura", conceituada por Gropius em 1937 como aquela que reflete "[...] a vida da época. E isto exige conhecimento íntimo das questões biológicas, sociais, técnicas e artísticas" (GROPIUS, 2015, p. 27). Tal proposta, em parte, aproxima-se com as antecedentes propostas inglesas do *Arts and Crafts* que traziam a refundação dos processos de fabricação por meio da manualidade, nas intenções sobretudo de John Ruskin e William Morris a difundirem a abertura de escolas de artes e ofícios. Possui também sua emergência associada à experiência da *Werkbund* na Alemanha, fundada em 1907 como uma associação das oficinas alemãs que intermediava o diálogo entre artistas, empresas e escolas de arte (ARGAN, 1992). Em texto de 1909, Heinrich Waentig (*apud*: DROSTE, 2012, p. 12, tradução nossa), economista político que acompanhou de perto a criação da *Werkbund*, afirma a meta desta associação enquanto "[...] enobrecimento das artes industriais pela cooperação entre a arte, a indústria e o artesanato, através da educação, da propaganda e dos critérios lógicos diante de questões importantes".



utilizável e debatedoras sobre a dimensão da banalidade cotidiana nas propostas do campo artístico. Debates que tomam fôlego sobretudo com as proposições dos dadaístas e o *ready-made* de Marcel Duchamp: a ação que altera o estatuto do objeto industrial a partir do instante em que é retirado do seu espaço de uso e transposto ao espaço das galerias e museus, territórios instituídos como próprios à obra de arte e, portanto, de forma a propor deslocamentos e desestabilizações nos regimes relativos à tal operação. Contemporâneos à fundação da Bauhaus também são os estudos de Walter Benjamin, fundamentais à compreensão desta modernidade e das transformações sensíveis da percepção humana diante das mudanças relativas à produção material, artística e seus relativos modos de recepção. Em 1936, três anos depois do encerramento das atividades da Bauhaus na Alemanha, Benjamin (2012) publica seu emblemático estudo sobre a perda do valor aurático da obra de arte e a dissolução da autoria e originalidade mediante a instauração das novas possibilidades trazidas pela reprodutibilidade técnica.

Implicada nesta modernidade, a Bauhaus emerge da crença de criação de um futuro no qual a atividade de projeto, tanto em arquitetura quanto na concepção dos objetos que dão forma aos usos no espaço, seja entendida propriamente como desenvolvimento de uma arte cotidiana, útil, dotada de usos, presente nos fazeres da vida moderna. Emerge na expectativa de que desta forma, pelo viés da arte útil, seja talvez possível firmar-se uma arquitetura capaz de dar conta, como defendeu Gropius, do desenho e da construção de uma "nova concepção de vida", ou ainda, uma arquitetura capaz de pensar, de acordo com o mote utópico e germinativo da Bauhaus, a concatenação da expressão visível de uma sociedade democrática¹⁵. Tal utopia passa a ser princípio norteador ao campo de projeto, enquanto a construção do futuro parece-nos começar pelo redesenho do presente do homem moderno, com modificações nos modos de trabalho atentos a não especialização do trabalhador e com a concepção de toda a materialidade com a qual ele estabelece relações de uso e simbólicas.

A Bauhaus assume-se, assim, enquanto escola centrada no ensino e na capacitação direcionada à criação e à construção das novas formas adequadas à indústria e à tal vida moderna. Formas desapegadas aos modelos clássicos, sem esquecermos, assim como Argan (1992) nos lembra, que esta renúncia ao passado, ou fazer-se tábula rasa, é perspectiva comum às tendências modernas¹⁶. Da aproximação com o movimento De Stijl, o projeto de uma tal "vida verdadeira, autêntica" alcançada através da arte útil, passa a caracterizar-se pelas premissas estético-formais do programa da corrente modernista propagandeada pelos neoplasticistas holandeses, movimento a reverberar na reformulação ideológica da escola. A Bauhaus, assim, por meio de suas práticas e argumentos, atua pelo esforço de refundação da modernidade na tensão constante entre um projeto-manifesto de base expressionista e uma linha de progresso de nome De Stijl. Tensão travada no seu próprio interior, a engendrar as próprias ambivalências, contradições e flutuações presentes nos discursos vinculados aos fazeres de seus agentes.

¹⁵ Argan (2005, p. 21) comenta: "A vida verdadeira, autêntica, já não será aquela que se realiza na contemplação, mas que se efetua na ação; a realidade concreta, não ilusória, já não será aquela que ocorre no distanciamento sereno da meditação, mas que coincide com o empenho dramático do agir. Esse é o problema que Gropius quer colocar e resolver com sua arquitetura e com a didática da Bauhaus".

¹⁶ Salientamos, assim como atentamo-nos às diferentes modernidades, a importância de entendermos as distintas formas e disputas sobre a renúncia ao passado no *modus operandi* da tábula rasa. Parece-nos diversa a maneira como foram tratados o passado, uma herança cultural e as culturas primevas ou ditas "primitivas" nos projetos de futuros da Bauhaus, quando os comparamos com aqueles projetos de futuros imaginados, por exemplo, por Le Corbusier, diante da compreensão sobre a inexorabilidade da industrialização e mecanização do mundo na sua relação com o passado e com o arcaico.

13º Seminário

do_co|mo|mo_
brasil

Salvador – BA
7 a 10 de outubro de 2019



Por um "novo homem moderno": a construção do corpo útil

É imprescindível localizarmos que a existência da Bauhaus, a promover a atividade da construção sob o discurso da instauração de uma arte útil no cotidiano, como meio à "vida verdadeira", engendra-se, assim como o Expressionismo fundante das premissas manifestadas pela escola, a partir da reação crítica diante da sua própria imbricação na trama dos acontecimentos heterogêneos e estimuladores de transformações estético-políticas na transição do século XIX para o século XX. Queremos dizer que, quando entrevemos sentidos históricos, filosóficos, antropológicos e sociológicos, nas direções estética e política, reiteramos uma abordagem pela qual pensamos as propostas da escola não do ponto de vista que se centra nela mesma, o que nos conduziria à compreensão da Bauhaus como mais uma vanguarda moderna ou ainda um "estilo". Mas sim, insistimos em uma discussão que complexifique sua existência ao levar em consideração criticamente o próprio contexto histórico das transformações da modernidade, dos espaços domésticos e da vida cotidiana nas grandes cidades.

Aproximamo-nos, deste modo, de teorias expositoras das transformações ditas modernas por duas perspectivas completamente imbricadas. Um primeiro sentido é aquele de uma modernidade fundamentalmente assentada, desde os processos de revolução nos modos produtivos já desencadeados no século XVIII, no empenho da construção dos corpos úteis ao trabalho, corpos aptos à sustentação da cidade industrial e dos ideais da vida moderna e urbana. Nesta direção, encaramos as ideias preconizadas pela escola quando da sua emergência, como perseverantes pela reformulação dos modos produtivos a partir da denúncia de que a drástica substituição das técnicas artesanais pelas industriais sabotavam o potencial criativo e singular do corpo trabalhador mecanizado no ritmo da produção industrial. Enquanto por um segundo viés, deparamo-nos com uma modernidade teorizada a partir dos efeitos das transformações estético-políticas sobre o corpo humano, com o questionamento da experiência sensível do corpo perceptivo diante da fruição dos novos ideais de vida urbana. Neste sentido, encontramos na Bauhaus a pretensa concretização de uma "nova vida moderna" calcada na aproximação entre arte e cotidiano, conforme a expectativa salvacionista de uma arte útil. Compreendemos que os esforços da Bauhaus, por meio das atividades de ensino, assim, constituem um agenciamento de corpo por meio pelo menos destes dois sentidos inteiramente coimplicados: primeiro, do ponto de vista da produção material, do trabalho, e, segundo, do ponto de vista da utilização da materialidade construída, da fruição da própria vida moderna. Ambas perspectivas fundadas por teorias indicativas de que a modernidade possa consistir, acima de tudo, na elaboração de uma presença de corpo produtivo, coerente com as dinâmicas do trabalho e em convergência com os postulados de uma vivência moderna, "aburguesada", calcada sobretudo nas lógicas agenciadoras de corpos cada vez mais especializados, individualizados e congruentes com os preceitos de assepsia e de consumo.

Pela primeira perspectiva, da concatenação dos corpos úteis ao trabalho, entendemos que a Revolução Industrial, do ponto de vista da história das cidades, foi responsável por demandar, desde o século XVIII, mão de obra para o trabalho nas inúmeras fábricas que passavam a conformar os centros das cidades europeias, principalmente Londres, Paris e Berlim, a impulsionar, assim, a transição de uma população predominantemente rural para uma majoritariamente urbana. Desta passagem para as grandes cidades, sucedem, pela estabelecida neste instante disciplina do urbanismo, intensos processos institucionais de transformações nas cidades em função da desprecarização da necessária concentração humana ao trabalho fabril. No caso de Paris, a reconfiguração da cidade pelo prefeito Haussmann, nomeado pelo imperador Napoleão III para solucionar as problemáticas sócio-econômicas daquela conjuntura de pós Revolução Industrial em meados do século XIX, como a eliminação da sujeira, da peste e de modos heterogêneos de existência, "[...]



consistiu não apenas em uma transformação das infraestruturas urbanas, mas também na criação de todo um estilo de vida urbano totalmente novo e um novo tipo de persona urbana” (HARVEY, 2014, p. 35).

Atento às relações de poder que perpassam o corpo, que aqui entendemos como um corpo sensível a esses processos, Michel Foucault (2018) refere-se ao surgimento do urbanismo neste período como um fenômeno que atrelou as transformações urbanas ao simultâneo desenvolvimento da medicina social, cujo objetivo com suas práticas higienistas e sanitaristas foi de organizar o contingente populacional da força de trabalho eficiente à instrumentalização da vida moderna. Pelas análises de Foucault (2018), tais práticas higienistas e sanitaristas podem ser entendidas enquanto políticas atravessantes aos corpos a fim de transformá-los em instrumentos à consolidação da cidade produtiva, direcionada por aquilo que a racionalização científica e o desenvolvimento capitalista postulavam em nome de modernidade. São práticas constituintes de mecanismos de poder através dos quais desencadeou-se, primeiro, a disciplina do corpo e, segundo, a constituição daquilo que Foucault (2018) chama de poder biopolítico, a gerir e governar o conjunto dos corpos, a população¹⁷.

Quando aproximamo-nos da crítica de Hannah Arendt (2014) à modernidade, na análise do trabalho como condição humana diante dos conflitos entre os modos de vida ativa e contemplativa, também compreendemos as transformações como indicativas de que o fundamental efeito da vida moderna é a despolitização do homem, a vitória do *animal laborans* sobre o *homo faber*. Isto é, a retirada forçada do trabalhador das movimentações de ordem política da vida, não mais figura ativa na construção de mundo e fabricante produtor de objetos de uso duráveis. Não mais aquele que possui o domínio dos movimentos do seu corpo, na determinação dos movimentos de suas ferramentas, mas sim, trabalhador empenhado na atividade repetitiva, laboriosa, da produção de bens de consumo imediato destinados à manutenção da sua subsistência e da reprodução seriada da vida. Aquele que tem os movimentos do seu corpo impelidos e coordenados pelos movimentos da máquina: “[...] as máquinas realmente exigem que o trabalhador as sirva, ajuste o ritmo natural do seu corpo ao movimento mecânico delas” (ARENDRT, 2005, p. 187).

Parece oportuno aproximarmos esta modernidade descrita criticamente por Arendt àquela modernidade contestada pelas ideias da Bauhaus como necessária de refundação, àquela que, segundo Gropius (2015) em texto de 1953, é responsável pela submissão do homem aos novos equipamentos industriais, enfraquecedora das potencialidades sensíveis produtivas do trabalhador. Àquela insistente no mau uso da máquina de forma a produzir “[...] um espírito de massa, mortal para a alma, nivelador da diversidade da expressão individual e da independência de pensamento e ação” (GROPIUS, 2015, p. 21). Os processos históricos da Bauhaus nos dão a ver que as intenções da escola exaltam a aliança entre homem e máquina, a autonomia do artesão diante dos processos produtivos, o domínio das técnicas industriais e dos novos equipamentos pela figura do projetista, indicando-nos o reconhecimento das capacidades da máquina mas não sua priorização em relação às potencialidades sensíveis do corpo que trabalha. Compreendemos, neste primeiro sentido, a tentativa de se recriar o corpo do próprio trabalhador moderno; um fazer-corpo a engendrar os modos e procedimentos táticos de um trabalhador que alia as belas artes às artes aplicadas, a tensionar a figura do artesão e do projetista. Conforme Gropius (2015, p. 27) em 1937 afirma sobre os propósitos do ensino da Bauhaus: “[...] o nosso

¹⁷ “[...] o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica” (FOUCAULT, 2018, p. 144).



objetivo mais nobre é o de criar um tipo de homem que seja capaz de ver a vida em sua totalidade, em vez de perder-se muito cedo nos canais estreitos da especialização. Nosso século produziu milhões de especialistas; deixem-nos agora dar a primazia ao homem de visão".

Pela segunda perspectiva, da fruição da vida moderna e da sua reverberação no corpo sensível, encaminhamo-nos à compreensão da modernidade pelo viés das transformações sensíveis da experiência do corpo perceptivo e psíquico diante da fruição dos novos ideais de vida urbana que se desenhava. Impossível não nos aproximarmos das narrativas que trazem as transformações desta época como estimuladoras da experiência do choque, sobretudo aquelas referentes à emergência da metrópole e à movimentada vida urbana moderna¹⁸. Pelas narrativas e relatos desta experiência, é possível atentarmos à existência de uma cidade em alvoroço a afetar sensivelmente o corpo em trânsito, de maneira a reconfigurar a realidade inclusive psicofísica do homem moderno como reação às forças atuantes no processo de transformação. Atentos a tais transformações sensíveis, as análises de Georg Simmel (1976), de Siegfried Kracauer (2009) e de Walter Benjamin (2012) promovem o que Ben Singer (2004) chama de concepção neurológica da experiência da modernidade, compreensão centrada na radical estimulação do corpo perceptivo, psíquico e subjetivo pela nova vida moderna. Encontramos Simmel, Kracauer e Benjamin enquanto construtores de uma ontologia daquele presente, isto é, observadores atentos ao seu entorno e sensíveis à percepção sobre seu próprio espaço-tempo (FOUCAULT, 2000). Ambos, arguidores de que o estado de choque estimulado pela modernidade gerava um tipo de renovação do aparelho sensorial do homem urbano, sendo que a “[...] metrópole e a esteira rolante, escreveu Benjamin, sujeitaram ‘os sentidos humanos a um tipo complexo de treinamento’. O organismo mudou de marcha, por assim dizer, sincronizando-se ao mundo acelerado” (SINGER, 2004, p. 117)¹⁹.

Quando pensamos estas modificações sensíveis enquanto agenciamentos de corpos em função das transformações nos regimes estético-políticos, entendemos também que este processo é paralelo à descoberta das possibilidades de manipulação das capacidades perceptivas e atenção humana, sendo elas constituintes do principal vetor através do qual engendra-se um fazer-corpo atrelado à modernização. Do ponto de vista da emergência dos primeiros psicólogos experimentais, até mesmo dos estudos neurológicos de Jean-Martin Charcot sobre a hipnose (ANDRIOPOULOS, 2014) ou ainda do domínio dos corpos histéricos (DIDI-HUBERMAN, 2015), compreendemos historicamente que, quando as atividades sensíveis são visualizadas como capacidades inerentes das combinações mecânicas da estrutura física e corpórea humana, a atenção e as atividades perceptivas passam a ser também controláveis e objetos das políticas incididas sobre o corpo (CRARY, 2013). Sob a linha traçada por Foucault, que relaciona as formas de construção de corpos úteis na modernidade do século XIX com o desenvolvimento de procedimentos institucionais e disciplinares, entendemos que pelas transformações nos regimes estético-políticos desta modernidade consistiu-se, sobretudo, em fazer com que a percepção funcionasse de tal

¹⁸ Sobre a experiência de choque, Jacques (2014, p. 57) comenta: “Pode-se relacionar a ideia de choque ao conceito freudiano de trauma; lembremo-nos, de resto, da emergência da psicanálise nesse momento e, em particular, da psicologia social. Por outro lado, o aparecimento de cinemas, do romance policial [...], dos novos letrados publicitários em neon, das novíssimas lojas de departamentos, primórdios dos shoppings centers, o aumento vertiginoso dos jornais e a profusão de notícias provocam uma enorme excitação nervosa, uma espécie de vertigem de sentidos, uma hipertrofia dos olhares, um estado de choque [...]”.

¹⁹ Georg Simmel (1976) em seu ensaio de 1902 "A metrópole e a vida mental", texto crucial para Kracauer e Benjamin e citado inúmeras vezes como um dos momentos fundadores de uma sociologia das concentrações urbanas, traz o indivíduo metropolitano como um tipo a agir segundo o que o pensador chama de atitude blasé: postura impessoal e banal de reação aos estímulos da vida moderna e às relações sociais, a deflagrar processos de individualização, intelectualização e racionalização da atenção do homem durante seus percursos.

13º Seminário

do_co_mo_mo_
brasil

Salvador – BA
7 a 10 de outubro de 2019



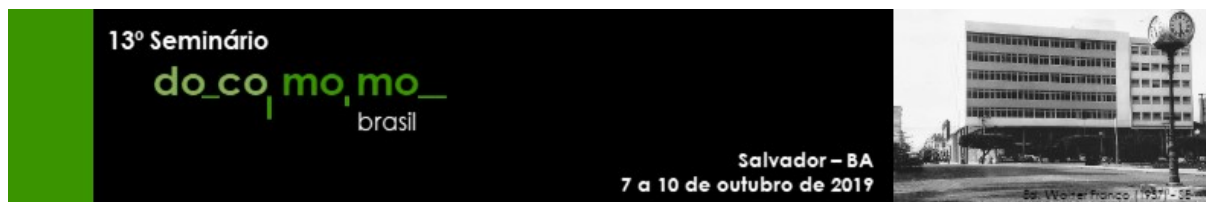
modo a garantir a produtividade, a previsibilidade e a adaptabilidade do corpo aos novos meios dominantes de produção e à materialidade produzida. O homem moderno passa a ser aquele cujo corpo sensível e perceptivo se encontra condicionado a funcionar em consonância com a utilidade das novas formas modernas.

Neste sentido, visualizamos as práticas da escola abarcando o desenho e a construção relativa às diferentes escalas de projeto, com a crença de que por meio da produção das formas utilizáveis possa se interferir e afetar diretamente a existência do corpo, a apontar-nos o entendimento de que a forma específica dos objetos, da casa ou mesmo da vizinhança e dos espaços públicos urbanos, prescreve gestos, modos de usar, incita hábitos, comportamentos e orienta o próprio existir no espaço. Compreendemos, assim, a tentativa de se engendrar um corpo relativo à sua domesticidade no ambiente habitado. Pela perspectiva de que a modernidade conduzida pela Bauhaus é, portanto, propositiva de modos de existir concatenados pelas lógicas pré-determinadas de uma arte útil, entendemos que possamos estar a tratar das práticas da escola também do ponto de vista de uma domesticação do corpo; quando compreendemos que a tarefa da arte útil, no contexto alemão deste recorte temporal, conforme analisamos juntamente com Argan (2005), seja a negação da contemplação para a aceitação imediata da utilidade implícita, a imposição de um específico fazer²⁰.

Deste modo, parece-nos que nos acercar das teorias críticas da modernidade é fundamentalmente uma aproximação com discussões de ordem estético-política referentes às capacidades sensíveis do corpo, assim como o próprio termo grego *aisthēsis* inicialmente nos indica percepção, sensação e sensibilidade. Tais discussões, suscitadas pelos pensadores aqui apontados, nos instigam a pensar na modernidade de um ponto de vista que assumimos tratar da análise das formas políticas em torno da percepção. Das políticas do corpo e sobre o corpo sensível, do fazer-corpo pelas flutuações nos regimes do sensível, regimes estes que são salvaguardados e policiados por uma "maquinaria do progresso" em pleno procedimento. Com a Bauhaus instalada no cerne desta modernidade que articula estética e política em função da construção do corpo útil do homem moderno, a questão crucial que pontuamos é de que forma as ambivalências presentes nas propostas da escola, nos seus diferentes períodos de funcionamento, constituem-se fundamentalmente a partir da sua implicação crítica e paradoxal nesta mesma "maquinaria do progresso". Se pelas narrativas históricas costumamos compreender a Bauhaus como partícipe da fluência dos processos de transformações estéticas da modernidade, deslocamos também a tratá-la, portanto, pela perspectiva de análise dos complexos e amplos processos sócio-políticos concernentes à transformação do próprio corpo sensível, na construção deste homem moderno.

Isto é, o que nos parece interessante afirmar é a noção de que os discursos sobre a recriação da modernidade e desenho de um "novo futuro", a recriação do moderno e da concatenação do ideal de vida produtiva sustentada pela arte útil, o diálogo positivista entre homem e máquina, entre belas artes e artes aplicadas, são discursos pelos quais manifesta-se um fazer-corpo por parte das práticas da Bauhaus. Um fazer-corpo que se desdobra pela perspectiva da produção material, do trabalho e também pela perspectiva da utilização da materialidade construída e da fruição da própria vida moderna. Um fazer-corpo relacionado com a concepção de projeto que Argan (1992) afirma fundamentar as práticas de Gropius: o convencimento de que projetar o espaço possa ser também projetar a existência, de que a

²⁰ Argan (2015, p. 22-23) descreve que o papel da chamada arte útil, neste contexto, é: "[...] conferir uma absoluta clareza formal a todos os objetos por meio do quais se exercem os atos de uma existência organizada [...] Dado que a contemplação é catarse, superação da contingência na universalidade da história, alívio para o obscuro operar da vida e conforto para o seu transcorrer no tempo, o não-contemplar já é aceitação do fazer, empenho no contingente, na utilidade imediata do ato".



atividade de projeto esteja concentrada em erguer as dimensões do corpo em relação aos usos do espaço.

"Apaguem os rastros!"²¹: breves apontamentos

Da aproximação entre os dois fatos históricos engendrados no interior da exposição de 1923, a primeira casa proposta como habitação do "novo homem moderno", *Haus am Horn*, e a mecanização do corpo inerente à modernidade presente nas confabulações dos ballets Triádico e Mecânico, intentamos traçar as primeiras linhas de uma tese, em desenvolvimento, que sugere um fazer-corpo através das práticas e dos discursos vinculados à Bauhaus, a partir de uma mirada que toma a interdisciplinaridade como horizonte de enunciação²². Deste exercício, compreendemos que estimulamos um debate a tratar das práticas pedagógicas e argumentos da Bauhaus pela perspectiva da construção de um corpo útil que obrigatoriamente se inventava moderno; instigamos entrever criticamente a escola com a história da cidade moderna e da modernidade de princípios do século XX. Lançamo-nos à tentativa de pensarmos, sobretudo, as ambivalências presentes nos discursos, no levante de narrativas outras comumente pacificadas pelas historiografias dominantes tecidas nos campos da arte, da arquitetura, do urbanismo e do design. Se Gropius, em 1956, afirma como energia germinativa à fundação da escola a construção utópica das formas de uma sociedade democrática, percebemos a necessidade de considerarmos como válido o exercício historiográfico que tensiona as intenções incrustradas na própria utopia. Apontar suas complexidades, contradições e destacar também as disputas inerentes à Bauhaus, nem sempre iluminadas pelas narrativas históricas mais hegemônicas, parece-nos legítimo quando o interesse é a problematização da própria história e dos resquícios de passado que ardem nas práticas projetivas contemporâneas.

Quando trazemos Walter Benjamin ao debate, no vislumbre da possibilidade de compreensão sobre a Bauhaus pela ausência de "rastros" do corpo na casa moderna, conforme desenvolvido em "Experiência e pobreza" de 1933, aproximamo-nos também das próprias reflexões benjaminianas acerca da construção da história. Em "Sobre o conceito da história", de 1940, Benjamin (2012, p. 245) alerta-nos ao fato de que "Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante". Acessarmos tanto a *Haus am Horn* quanto os

²¹ "Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: 'Apaguem os rastros!', diz o estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*. Aqui, no cômodo burguês, a atitude oposta tornou-se o hábito. Nele, o *'intérieur'* obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, hábitos estes que se ajustam melhor a esses *'intérieur'* em que vive do que a ele próprio. [...] Tudo isto foi eliminado por Scheebart com seu vidro e pela *Bauhaus* com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros" (BENJAMIN, 2012, p. 127).

²² Mencionamos a interdisciplinaridade tanto no sentido histórico das práticas da escola quanto também como aspecto metodológico desta pesquisa sobre a Bauhaus. Passados seus cem anos de fundação, compreendemos a Bauhaus enquanto ponto de inflexão ou ruptura no que tange ao debate da interdisciplinaridade, tema bastante caro às discussões epistemológicas contemporâneas da produção de saber e dos modos de fazer. Quando assim tratamos a Bauhaus, enquanto ponto de inflexão neste debate, reconhecemos como notáveis as relações entre as atividades de projeto e construtivas com o teatro, com a dança e com os estudos da percepção do corpo sensível, relações intrínsecas às práticas didáticas e experimentais nas oficinas da Bauhaus. Posteriormente, o tema ganha fôlego, no fim da década de 1970, com as discussões sobre a prática escultórica nas expansões dos limites disciplinares, a partir do termo "campo ampliado" de Rosalind Krauss (1984). Tal interdisciplinaridade torna-se cara quando pensamos sobre como os fazeres nos campos das artes, da arquitetura, do urbanismo e do design, constroem corpo; e, deste modo, insistimos na construção de um discurso ampliado pela fricção de sentidos históricos, antropológicos e filosóficos.



ballets Triádico e Mecânico, assim como toda produção referente à existência da Bauhaus, como expressões culturais da modernidade localizadas naquele espaço-tempo, passa a ser considerado um gesto pela exposição e visibilidade dos próprios processos, muitas vezes traumáticos e silenciados, de aculturação, domesticação e de poder sobre o corpo sensível.

Interessa-nos ainda considerar, nestes breves apontamentos, a importância de salientar que no campo político, a fundação e o funcionamento da Bauhaus ocorrem diante da tensão constante instaurada pela ameaça das propostas totalitárias de exacerbado e progressista nacionalismo alemão. Quando pensamos no encerramento das atividades da Bauhaus em função do aumento de poder político de um extremo autoritarismo que se via ameaçado pelos discursos da escola, compreendemos que o silenciamento das propostas promotoras da construção de uma sociedade democrática, por mais complexas e ambíguas que possam ser as intenções dos agentes ligados à Bauhaus, ajuda-nos a pensar sobre as práticas projetivas contemporâneas dentro de contextos políticos, sociais e culturais variavelmente flutuantes, em função de ondas por vezes perversas, radicais e violentas.

Revisitar as discussões que não se encerram com a Bauhaus, a partir do cruzamento desses campos de conhecimento, de algum modo, leva-nos ao entendimento complexo das possibilidades de construção de futuros imaginados. Tanto os futuros imaginados pela Bauhaus, ameaçados e soterrados pelo totalitarismo do contexto sócio-político, futuros que articulavam a expressão de uma nova realidade, na refundação de uma modernidade e na recriação de um homem moderno, quanto os futuros especulados continuamente em nosso tempo. Isto é, iluminar a Bauhaus por esta perspectiva nos permite questionar de que maneira nossas ações prospectivas de futuro, através de nossas práticas estético-políticas de ordem criativa e construtiva, não se distanciam também da prospecção de corpo, da concatenação de gestos, modos de existir e hábitos.

Referências

ANDRIOPOULOS, Stefan. **Possuídos**: crimes hipnóticos, ficção corporativa e a invenção do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 12. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. Trabalho, obra, ação. Trad. Adriano Correia. In: **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, 7, 2/2005, p. 175-201, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas v. 1. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2 - v. 1-5. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria**: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**. Editado por Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung. Köln: Taschen, 2019.



- _____. **Bauhaus**. Editado por Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung. Köln: Taschen, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- _____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção ditos e escritos v. II. Organizado por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *In: Gávea – Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, reedição p. 129-137.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o Expressionismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In: VELHO, Otávio (org.). O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.