



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
JORGE ELIAS DOLZAN

REVOLUÇÕES DA LINGUAGEM ESTÉTICA:
A ESCOLA BAUHAUS (1919-1933)

Tubarão
2008

JORGE ELIAS DOLZAN

**REVOLUÇÕES DA LINGUAGEM ESTÉTICA:
A ESCOLA BAUHAUS (1919-1933)**

Projeto de Dissertação apresentado ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Aldo Litaiff

Tubarão

2008

Dedico esta dissertação ao meu avô, Pedro dos Santos (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, que me apoiou sempre durante este percurso e, em especial a minha namorada Renata, que sentimentalmente esteve presente em todos os momentos deste trabalho. Ao Prof. Aldo, pela confiança e credibilidade durante o desenvolvimento desta dissertação.

RESUMO

Este trabalho pretende mostrar que a história do design, entendido aqui como linguagem, foi marcada por revoluções. A gênese do design ocorre durante a Revolução Industrial, entretanto foi no período entre as duas Grandes Guerras do Século XX, que a Escola Bauhaus definiu esta área, possibilitando sua compreensão e ação profissional. Influenciada pelo Círculo de Viena, Escola de Frankfurt e de Praga, esta instituição definiu o design e a linguagem estética moderna. O objetivo deste trabalho é o de analisar a contribuição da Bauhaus para a “revolução” da estética do design e, conseqüentemente, da linguagem estética moderna. Além da validação do momento histórico, esta dissertação apresenta a análise de duas cadeiras (um da *Art Nouveau* e a outra da Bauhaus) e de projeto de design de interiores contemporâneos, possibilitando perceber que o que foi desenvolvido nessa Escola ainda continua sendo símbolo de modernidade, linguagem estética inexistente antes de sua época.

Palavras-chave: design, linguagem, estética, paradigma, revolução.

ABSTRACT

This work want to show that the history of design, understood here as language, was marked by revolutions. The origin of design occurs during the Industrial Revolution, meantime was in the epoch between the two heavy wars of the 20th century, that the Bahuaus School was define this area, allowing their understanding and action. Influenced by the Circle of Viena, Scholl of Frankfurt and Praga, this institution has define the design and aesthetics modern language. The objective of this work is to analyze the Bauhaus contributions for the “revolution” aesthetics of design and, consequently, of the modern aesthetic language. In addition to the acknowledgement of historical moment, this dissertation present the analysis of two chairs (one in Art Noveau and the other of the Bauhaus) and project of contemporary interior’s design, allowing understand that what has been developed in that school still remains symbol of modernity, aesthetic language inexistent before their time.

Palavras-chave: *design, language, aesthetic, paradigm, revolution.*

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Tricotomia do signo.....	25
FIGURA 2 – Tricotomia do Representâmen.....	26
FIGURA 3 – Tricotomia do Objeto.....	26
FIGURA 4 – Tricotomia do Objeto.....	27
FIGURA 5 – Categorias do signo.....	28
FIGURA 6 - Michael Thonet. A Cadeira No. 14 – uma das mais difundidas no mundo.....	33
FIGURA 7 – Escada do Hotel <i>Tassel</i> , Bruxelas, 1893, de Victor Horta.....	34
FIGURA 8 – Paul Cézanne. Natureza-morta, c.1879-82.....	36
FIGURA 9 – Vicent van Gogh. Trigo com ciprestes, 1889.....	37
FIGURA 10 – Paul Gauguin. <i>Te Rerioa</i> (Divagação), 1897.....	38
FIGURA 11 – Cerca em <i>Art Nouveau</i> (FR) e em <i>Modern Style</i> (EUA).....	41
FIGURA 12 – Peter Behrens. Fábrica de turbinas da AEG (denominada “ <i>Kathedrale der Arbeit</i> ” – Catedral do Trabalho) – considerado um dos primeiros edifícios modernos.....	42
FIGURA 13 – Emil Node. O profeta, 1912.....	43
FIGURA 14 – Frank Lloyd Wright. Casa <i>Kaufmann</i> (conhecida como Casa da Cascata).....	45
FIGURA 15 – Piet Mondrian. Composição em vermelho, preto, azul, amarelo e cinza, 1920.....	46
FIGURA 16 – Gerrit Rietveld. Cadeira <i>Red/Blue</i> , 1918-1923.....	47
FIGURA 17 – Walter Gropius: Manifesto Bauhaus com xilogravura de Lyonel Feininger, 1919.....	52
FIGURA 18 – Walter Gropius. Diagrama estrutural do programa da Escola, 1922.....	55
FIGURA 19 – Projeto de Henry van de Velde. Academia de Belas-Artes do Grão-Ducado da Saxônia, onde a Bauhaus tinha escritórios administrativos e ateliers desde 1919.....	56
FIGURA 20 – Projeto de Walter Gropius. Edifício da Bauhaus de Dessau – Ala dos ateliers, 1925. Detalhe do auditório com cadeiras de Marcel Breuer.....	61
FIGURA 21 – Atelier de metal.....	64
FIGURA 22 – Marianne Brandt e Hin Bredendieck melhoraram o design de um cadeeiro de mesinha-de-cabeceira (esq.) e um cadeeiro de secretária (dir.). Produzidos em grande escala.....	64
FIGURA 23 – Tecido de algodão em linha extraforte. Para revestimento das cadeiras em aço tubular. Os tecidos desenvolvidos marcados ganhavam o selo de chumbo (canto superior esquerdo).....	65
FIGURA 24 – Joost Schmidt. Verso da Brochura concebida para a cidade de Dessau, 1931.....	66
FIGURA 25 – Ilustração da organização da Escola – reorientação do ensino de design no sentido de questões científicas.....	67
FIGURA 26 – Grupo de mestres no telhado do edifício.....	68
FIGURA 27 – O edifício da Bauhaus Berlim – uma antiga fábrica de telefones em Berlim-Steglitz.....	70
FIGURA 28 – Prova da internacionalização da Escola – Estudante japonesa Mityko Yamawaki no atelier de tecelagem junto com o Prof. Friedrich Köhn, 1930.....	71
FIGURA 29 – Colagem de Iwao Yamawaki – O golpe contra a Bauhaus.....	72

FIGURA 30 – Cadeira de jantar de Guimard.....	78
FIGURA 31 – Cadeiras do período da cadeira de Guinard.....	79
FIGURA 32 – A baixa pregnância dos ambientes aristocráticos do período de Guinard.....	79
FIGURA 33 – Cadeira <i>Modelo No. B3 Wassily</i> , Bauhaus Dessau, 1926.....	80
FIGURA 34 – Cadeiras do período da cadeira de Breuer.....	81
FIGURA 35 – Sala de jantar exibida no <i>Salon des Artistes Décorateurs</i> em Paris, 1928.....	82
FIGURA 36 – O estilo bauhaus nos ambientes internos contemporâneos.....	83
FIGURA 37 – Cadeiras Barcelona compõem espaço da sede do Frigorífico Friboi de São Paulo.....	84
FIGURA 38 – Um objeto de bauhausianos (1928) como referência de modernidade na atualidade.....	85
FIGURA 39 – Área de convivência que funciona como sala de estar e de refeições para as equipes da administradora de fundos Spinnaker Capital Group.	86

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
1 INTRODUÇÃO.....	13
2 QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO	19
2.1 REVOLUÇÕES OU EVOLUÇÕES?	22
2.2 TEORIA DO SIGNO.....	26
2.2.1 Relações sógnicas	27
2.3 METODOLOGIA	30
3 A HISTÓRIA DO DESIGN	32
3.1 O CENÁRIO ALEMÃO	43
3.2 O MOLDE CONTEXTUAL PARA A ESCOLA BAUHAUS	50
3.3 A ESCOLA BAUHAUS	54
3.3.1 A fase de fundação – 1919-1923.....	58
3.3.2 A fase de consolidação – 1923-1928.....	61
3.3.3 A fase de desintegração – 1928-1933.....	71
4 OBJETO REVOLUCIONÁRIO	75
4.1 DIMENSÕES DO OBJETO DE DESIGN.....	77
4.2 OS OBJETOS DE DESIGN: ANÁLISE.....	78
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	93

APRESENTAÇÃO

Desde a graduação na Universidade do Estado de Santa Catarina, no Curso de Desenho Industrial – habilitações em Projeto de Produto e Programação Visual (atuais Design Industrial e Design Gráfico) direcionei meu olhar de forma mais ampla, mais histórica e documental acerca do design. Tanto que meu Trabalho de Conclusão de Curso, fundamentado em pesquisas bibliográficas, procurou apresentar o design moderno em sua história no século XX, levantando questionamentos sobre a máxima funcionalista, a qual ainda era um paradigma no design no final de século. Com o título: *A forma ainda segue a função!* tal monografia mostrou minha vertente profissional – a docência, que exerço desde a formação em 2002.

Na busca de uma especialização para uma capacitação no discurso profissional, busquei uma pós-graduação que viesse ao encontro de uma das minhas grandes deficiências na graduação, a formação nas Artes Plásticas. De 2002 a 2004, enquanto já lecionava Teoria do Design, em Cursos de Design de Moda, especializei-me em Ensino de Artes Visuais na mesma instituição que me graduei, com a apresentação de um estudo que constatou a união da arte com o design, mais especificamente a concatenação desta união com a análise semiótica (a partir da Greimas) de dois objetos – uma cadeira de Marcel Breuer e uma pintura de Piet Mondrian, num mesmo contexto – a Escola Bauhaus.

A docência, indiferente da área, requer atualização constante. O design e sua relação com a multidisciplinaridade sempre me fizeram questionar que caminho seguir nesta busca, afinal a procura por um mestrado e doutorado apontava um estreitamento na área de pesquisa, esse caráter de constrição desestimulava meu interesse por um curso de pós-graduação, pois eu acreditava que poderia limitar o olhar amplo que o design exige. Com isso interessei-me em mestrados que permitissem pesquisas mais amplas e mais convidativas. Entre alguns cursos oferecidos em nossa região, o Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina mostrou-se adequado à ampliação do conhecimento, contribuindo para a multidisciplinaridade que define o design.

Em decorrência do distanciamento das duas áreas, Design e Ciências da Linguagem, enquadrar o discurso a ser trabalhado dentro das diretrizes do Mestrado não foi uma tarefa fácil. A partir de várias transformações e ajustes, o projeto foi ganhando forma e força, amoldando-se aos meus interesses e, claro, aos do Curso. Continuo no eixo de minha graduação em design e de minha especialização em artes visuais, somando estas informações

das ciências da linguagem. Não hesitarei, portanto em afirmar que o estudo pretendido aqui possibilitará uma maior qualificação em design e em linguagem como ações ligadas pela cultura.

O presente trabalho procura a partir de um eixo histórico apresentar o contexto revolucionário do início do século XX, época de grandes transformações na lingüística e no design. Centrado na Escola Bauhaus, esta pesquisa procura apresentar um período revolucionário na estética, tanto do design quanto da linguagem estética modernista.

1 INTRODUÇÃO

Considerado como pertencente à área das Ciências Humanas Aplicadas¹, o design pode ser compreendido muito próximo, se não dentro, das Ciências Humanas e íntimo da lingüística, esta que é uma de suas maiores contribuintes. Para entendermos a linguagem como inerente aos objetos, basta percebê-los como meios de significação. Cotidianamente, o cenário mercadológico nos apresenta um oceano de produtos e significações que, de alguma forma, convidam o olhar e, por conseguinte, a leitura e a aquisição. Algumas linguagens foram consideradas universais, compreendidas como estilos internacionais. Muitas destas linguagens (caso da linguagem floreada do *Art Nouveau* e da linearização geométrica do *De Stijl*) foram produzidas dentro de grupos seletos de profissionais, em alguns casos dentro de algumas escolas, que, de forma geral, relacionavam-se em um determinado contexto específico da humanidade.

O design aparece como atividade num momento histórico definidor de mudanças consideráveis - a Revolução Industrial, um período de (des)construção de valores morais, éticos, políticos, sociais e filosóficos.

A vida cultural e intelectual do período evidencia uma curiosa consciência desse padrão, da morte iminente de um mundo e da necessidade de outro. Mas o tom e o sabor peculiares do período derivam do fato de que os cataclismos vindouros eram há um tempo esperados, mal compreendidos e desacreditados. A guerra mundial viria, mas ninguém, nem sequer o melhor dos profetas, entendeu realmente que tipo de guerra seria. (HOBSBAWN, 2005, p. 25).

Num panorama marcado por mudanças nos modos de produção, por grandes avanços técnico-científicos e por, conseqüentemente, alterações sociais, apresentava-se, desde o século XVIII e com força no século XIX, a Revolução Industrial, que inicialmente brotara no Reino Unido, mas que pelos fortes ventos pulverizava em solos franceses, alemães, americanos semelhantes características, bem como fertilizava outros. Como o austro-húngaro, o russo e o japonês. Generalizava-se assim a formação de um contexto mutante, descortinando, como afirma T. Kuhn (2001, p. 78) “a consciência da anomalia, isto é, com o reconhecimento de que, de alguma maneira, a natureza violou as expectativas paradigmáticas

¹ Esta pode ser compreendida também como Ciência Social Aplicada.

que governam a ciência natural”. Dentro disso, determina o autor, faz-se necessário uma abordagem ampla do momento onde ocorreu a anomalia.

A percepção deste contexto anômalo pode ser percebido com o início do século XX, onde as regiões apontadas anteriormente, fertilizadas apresentaram mudanças pontuais: ao mesmo tempo em que se torna uma nação industrializada, de crescentes monopólios e de conseqüentes investimentos em política expansionista, o Reino Unido consolida seu domínio na Índia, no Egito e na África.

Por volta de 1860, durante o Segundo Império de Napoleão III, a França desenvolveu seu sistema financeiro, transformando-se em uma nação industrial. Dez anos depois, busca frear o expansionismo alemão, abrindo declaradamente ação bélica sobre a Prússia. Com o aprisionamento de Napoleão, a nação francesa viveu uma crise no regime com a proclamação da III República, expandindo seus domínios no Sudão, em Madagascar, na China e em Marrocos.

O Império Alemão, hegemônico sobre a Prússia, tem seu poder centrado nas forças armadas. Com autonomia administrativa, judicial e cultural de seus estados, compõe-se como um Império de estados federados; voltando-se ao liberalismo econômico, unifica a economia com promulgação de leis protecionistas. Os produtos deste império disputam mercados internacionalmente.

Neste contexto, percebia-se que algo maior estava para acontecer, afinal em solo muito fértil, vingam muito mais que boas plantações. Excluídos do neocolonialismo, Itália e Alemanha se mostravam descontentes, enquanto os que estavam neste processo, como França e Inglaterra, exploravam livremente colônias ricas em matérias-primas e as reconheciam como mercado consumidor. A corrida bélica e as insatisfações das nações contribuíram para o clima tenso do início do século XX. Atritos geopolíticos acentuavam ainda mais o cenário, como de Alsácia-Lorena, outrora francesa e então alemã, que a França queria retomar. Neste panorama de fortalecimentos, os alemães e os eslavos visavam à união de todos os seus impérios. O pan-germanismo foi sentido de forma arrebatadora na Áustria-Hungria, que avançava sobre a região dos Bálcãs.

O avanço austro-húngaro parece ter sido o estopim da Primeira Guerra Mundial, que foi declarada por tal nação frente à Sérvia em 1914, mais especificamente pela ação do estudante sérvio que assassinou o arqueduke austro-húngaro Francisco Ferdinando.

Duas tríplices – Aliança (Itália, Império Austro-Húngaro e Alemanha) e Entente (França, Rússia e Reino Unido) lutaram durante três anos com trincheiras, sendo os maiores vitoriosos a fome e as doenças. Apoiada por países de fora da Europa, como os Estados Unidos da América, a Tríplice Entente conseguiu a rendição assinada dos países da Aliança. Além da implantação do Tratado de Versalhes, impondo consideráveis restrições aos rendidos, a Alemanha perde Alsácia-Lorena, que volta à França, reduz o controle do investimento bélico e paga pelo prejuízo de muitos países. Este mesmo tratado impulsiona a corrida alemã para a próxima guerra.

Houve desenvolvimentos turbulentos no núcleo europeu do sistema moderno: duas grandes guerras, os primeiros resultados da revolução russa e dos movimentos fascistas; estes encerraram o status ‘imperial’ das potências européias e passaram a liderança para os Estados Unidos e a União Soviética (PARSONS, 1974, p. 156).

Como aponta Talcott Parsons (1974) a sociedade estava mudando desde o início da Primeira Grande Guerra. Tais turbulências e anomalias são reforçadas por Eric Hobsbawm (2005, p. 454), ao afirmar que “a mudança mais óbvia e imediata foi que agora a história mundial se desenrolava, evidentemente, através de uma série de convulsões sísmicas e cataclismos humanos”. Entrou-se definitivamente no período de convulsões bélicas contínuas.

Desde a Revolução Francesa, nós nos habituamos à idéia da atitude de crítica *social*. Naturalmente, a humanidade sempre conheceu a experiência de repór em questão o tipo de sociedade em vigor, e até mesmo a consciência teórica desse fenômeno; porém, dos meados do século XVIII para cá, a *teoria* crítica da sociedade se tornou incomparavelmente mais explícita e mais constante. A presença da aliança entre o impulso de conhecer a sociedade e a aspiração a transformá-la passou a ser uma característica da cultura moderna (MERQUIOR, 1969, p. 13).

Esta constante crítica da sociedade apresentava o período tenso, frutífero aos acontecimentos sociais e às ciências humanas, um momento que cabe afirmar propenso às revoluções. Tinha-se “a consciência da anomalia, a emergência gradual e simultânea de um reconhecimento tanto no plano conceitual como no plano da observação e a conseqüente mudança das categorias e procedimentos paradigmáticos” (KUHN, 2001, p. 89). Por mais que houvesse resistência, o contexto apresentou grandes revoluções em várias ciências, física, química, entre outras, assim como na lingüística – mais especificamente nas linguagens estéticas.

Queremos cantar o amor ao perigo, a coragem, a audácia e a rebelião; estamos convencidos de que a obra alguma que não seja agressiva pode ser apelidada de “significativa”; estamos já no cume do século e seremos a vanguarda; o espaço e o tempo morreram, nós estamos num outro estado; queremos enaltecer a guerra e o militarismo, a única higiene de todo o mundo. (Filippo Tommaso Marinetti e seu Manifesto Futurista de 1909, in EVERS, 1985, p. 213).

A proposta desta dissertação é possibilitar uma abordagem diferenciada da história do design a partir de um novo olhar norteador, um novo pensar histórico-teórico: o da ciência da linguagem.

Diretamente ligado às mudanças políticas, econômicas, culturais ocorridas na Europa a partir do século XVIII, o design tem sua origem na Revolução Industrial, vivenciando todas as mudanças apresentadas anteriormente. Pensar tal atividade como uma ação ligada à linguagem e à cultura faz com que o recorte contextual ganhe atenção diferente das abordagens que se vem apresentando atualmente. As três escolas: o Círculo de Viena, o Círculo de Praga e a Escola de Frankfurt, definidoras de grandes revoluções nas ciências da linguagem, aparecem como influenciadoras no design, que deve ser compreendido como linguagem estética. Afinal as contribuições que estas escolas apresentaram para a linguagem, caso do pensamento estruturalista, a idéia de um formalismo nada subjetivo e as posições produtivas de Klimt e Adof Loos, influenciaram diretamente o design e seus produtos, objetos que dada suas significações devem ser compreendidos como linguagens estéticas.

Nesta perspectiva uma escola aparece especialmente pelo seu pioneirismo frente ao design, à arquitetura e às artes - a Escola Bauhaus, que foi uma instituição alemã tão revolucionária quanto às já apontadas e que, através de ações de grandes professores e alunos, desenvolveu mudanças consideráveis na cultura ocidental, especificamente nas linguagens estéticas por todo o mundo, seja através da prática de ensino ou da ação de seus profissionais. A Bauhaus possibilitou novas abordagens metodológicas de projeto, que foram selecionadas, avaliadas e criticadas alcançando um consenso, muito semelhante ao que ocorre com a ciência natural, “um termo estreitamente relacionado com ‘paradigma²’” como afirma Thomas Kuhn (2001, p. 30).

Mesmo reconhecendo a relevância da prática pedagógica, dos processos de ensino-aprendizagem, assim como dos professores e alunos, este estudo buscará perceber a Escola Bauhaus como um momento de reformulação do estado da arte para os conceitos da dita vanguarda modernista. Esta escola pode ser encarada como símbolo de um momento revolucionário das linguagens estéticas da sociedade européia e ainda como um momento do surgimento de um novo paradigma, que se fez tacitamente, afinal “a existência de um

² O termo paradigma é compreendido aqui como “aquilo que os membros de uma comunidade partilham” (KUHN, 2001, p. 219).

paradigma nem mesmo precisa implicar a existência de qualquer conjunto completo de regras” (KUHN, 2001, p. 69), ou seja, os integrantes da escola estavam possibilitando novas maneiras de pensar e desenvolver o design, o conjunto de regras do design moderno passou a existir décadas depois, fato este que não impossibilita perceber o surgir de um novo paradigma de design na Bauhaus.

O reconhecimento de algumas destas regras, percebidas nos projetos da Escola Bauhaus se dão pelas abordagens histórica e teórica da arquitetura, das artes e do design. Publicações apontam muitos dos objetos destes projetos caracterizadores da Bauhaus e influenciadores da cultura estética em outros países, principalmente os que tomaram a dianteira da produção industrial e do sistema capitalista – como os EUA, o Japão entre outros. Destacar esta instituição e compreendê-la em seu contexto de origem pode contribuir tanto para sua consideração histórica quanto para a mensuração de suas influências em outros contextos.

Dentro do apresentado, temos como situação-problema desta dissertação: A Escola Bauhaus pode ser encarada como uma revolução da linguagem do design e consequentemente da linguagem estética moderna?

Com base no entendimento de uma abordagem lingüística da Escola Bauhaus, esta pesquisa visa a servir como apoio para levantar a hipótese de que tal instituição, ao ser compreendida como a divisora de águas nas produções da arquitetura e do design, centraliza as revoluções modernas das linguagens estéticas, contribuindo para os avanços neste campo da segunda metade do século XX até os dias atuais. Esta dissertação toma como objetivo geral analisar a contribuição da Escola Bauhaus para a “revolução” da estética do design e consequentemente da linguagem estética moderna.

De forma específica, esta pesquisa busca compreender as origens da instituição e suas relações com o contexto modernista nas artes, na arquitetura e no design, relacionando-a com as escolas revolucionárias da lingüística – Círculo de Viena, Círculo de Praga e Escola de Frankfurt.

Com o fim de discutir o surgimento de novos paradigmas estéticos na Escola Bauhaus, tomaremos como base a teoria de Thomas Kuhn, amparado pelos discursos de Max Bense e Lucy Niemeyer, da Semiótica de Charles Sanders Peirce, definir objetos que apresentem uma mudança estética durante e depois da Bauhaus.

A partir destes objetivos, esta dissertação se estrutura em cinco capítulos. O capítulo introdutório aborda o design como linguagem e aponta, através da análise da situação problema, os objetivos pretendidos com esta pesquisa. O segundo capítulo, de fundamentação teórica, procura fundamentar teoricamente o trabalho, analisando historicamente o contexto histórico de surgimento do design e das suas bases revolucionárias, finalizando com uma breve apresentação teórica sobre o signo, na medida de que tal fundamento se faz necessário para análise de objetos. O terceiro capítulo aborda diretamente a história do design, focando na Escola Bauhaus, período central de debate desta dissertação. No quarto capítulo, apresenta-se a análise de objetos de design que ilustram o que foi teoricamente abordado no capítulo anterior. De forma conclusiva, o quinto capítulo apresenta as considerações finais desta dissertação.

2 QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Considerar a história geral como o grande pano de fundo é um dos compromissos desta abordagem, tomando como base central as obras de Eric Hobsbawm: *A era dos impérios: 1875-1914* (2005); *a Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991* (1995); e *A era do capital: 1848-1875* (1996); escritos nos quais o autor apresenta a formação da sociedade capitalista, base da Revolução Industrial, a sociedade moderna, e as relaciona historicamente com as artes (citando inclusive a Bauhaus em determinadas partes do texto). Outra obra que ganha destaque do mesmo autor é *As origens da revolução industrial* (1979).

Ainda na vertente histórica, a obra de Hans Gerhard Evers *Do historicismo ao funcionalismo* (1985) aborda o cenário de grandes mudanças do surgimento do funcionalismo na arquitetura. Dentro da mesma linha, está Leonardo Benevolo, em *História da arquitetura moderna* (1998), apresentando os acontecimentos contemporâneos e retornando ao passado como influenciador das produções contemporâneas. Este autor aborda, ainda nesta obra, as vanguardas da Revolução Industrial e alcança as bases e o movimento moderno propriamente dito, incluindo a Bauhaus e as heranças dos vanguardistas desta instituição. Ernst Gombrich, em *A história da arte* (1999), apresenta, através de um texto linear, a história da arte desde o primitivo até os anos de 1950, enfocando a Bauhaus e os movimentos por ela influenciados, bem com os que serviram como influenciadores.

Dentro do design, foi abordado John Heskett, em *Desenho industrial* (1997); Nikolaus Pevsner e sua obra *Os pioneiros do Desenho Moderno: de Willian Morris a Walter Gropius* (1995). Para apresentar a história do design, relacionamos as idéias dos autores já mencionados com a teoria de Bernhard Bürdek, em *Diseño: historia, teoria y practica del diseño industrial* (1999), já com tradução mais recente em português, *História, teoria e prática do design de produtos* (2006). Esta obra apresenta, de forma mais completa, uma introdução histórica geral do design e uma apresentação histórica (produtiva) da Escola Bauhaus; ultrapassando o discurso histórico, entrando na teoria e metodologia do design e contribuindo em vários aspectos nas relações do design atual com o bauhausiano.

Mais especificamente dentro deste universo histórico, buscamos obras que abordam a Escola Bauhaus nas suas mais variadas apresentações – práticas de ensino, produção e desenvolvimento de projetos, ações sociais e ideológicas, entre outras. A partir

disso, autores e obras específicas surgiram, como *Bauhaus* (2006), de Magdalena Droste, um texto que apresenta a escola no todo. Funcionária da *Bauhaus Archiv*, a autora fornece documentos fiéis da escola em imagens e em referências textuais.

Como auxílio, temos o relato de Rainer Wick na sua obra *Pedagogia da Bauhaus* (1989). Na história da arte, a obra de Giulio Carlo Argan: *Walter Gropius e a Bauhaus* (1992). De forma um pouco mais leve, porém com qualidade informativa, temos o texto que apresenta a Bauhaus como ideiação de Walter Gropius na obra *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950* (1999), de Domenico de Masi.

Uma outra pesquisa bibliográfica e documental acontece em publicações e materiais que apresentem imagens dos objetos que serão mencionados na dissertação. Neste caso, além das imagens das obras já citadas, algumas outras surgem para consulta, em determinados momentos periódicos e a *internet* foram utilizados. Autores que são referências na coleta de imagens: Charlotte Fiell e Peter Fiell em *Design do século XX* (2001), com uma riqueza de imagens e principalmente com resumos coerentes de muitas informações da história do design. Em se tratando de imagens, várias são as referências que surgiram, havendo citação coerente quando da utilização das mesmas.

As obras até então citadas contribuem à qualificação do texto no que compete sua vertente histórica com aprofundamentos na arte, na arquitetura e no design. Essas informações compõem o pano de fundo do assunto abordado e a citação do objeto a ser estudado: a Escola Bauhaus (1919-1933).

Como vimos, tendo a história como base e a qualificação informacional sobre a Escola Bauhaus, faz-se necessário, neste estudo, a relação destas informações, principalmente do design com a linguagem, fato este possível em primeira instância pela apropriação dos discursos de Dell Hymes no posfácio e na própria obra de Peter Burkert e Roy Porter *Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem* (1993), citados anteriormente. Conceber o design como linguagem estética é possível tendo como base essas teorias sobre a Bauhaus, assim como os objetos desta instituição, os quais serão utilizados nesta análise.

Duas serão as teorias abordadas: a primeira de Thomas Kuhn, em *A estrutura das revoluções científicas* (2001), e a segunda de Charles Sanders Peirce, a *Semiótica* (1990), esta será basilar neste estudo, apoiado, mais especificamente, em Max Bense, *Pequena estética* (1975) que contribui para um aprofundamento na teoria peirceana, criticando a estética

platônica e propondo uma nova estética; e uma das principais autoras e dinamizadora da teoria em questão para o design, Lucy Niemeyer, na obra *Elementos de semiótica aplicados ao design* (2003). O exercício de perceber ou de fundamentar o design como linguagem tomará como base a teoria peirceana, não somente a partir de Peirce e sua obra *Semiótica* (1990), mas destes outros teóricos. Dentro da vasta abordagem teórica, o foco centrará na compreensão das categorias, do entendimento das dez classes de signos complexos e na definição de critérios semióticos para análises necessárias.

A abordagem da teoria apontada primeiramente será feita a partir da compreensão da obra de Thomas S. Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas* (2001), que apresenta as percepções de que agentes externos à ciência podem contribuir no surgimento de crises e mudanças de pensamento e de prática, alterando completamente, em determinados casos, a ciência existente. Esta lógica de pensamento deverá nortear nossa ação sobre a análise da Escola Bauhaus, buscando compreender se esta promoveu alterações, crises/mudanças, contribuindo para o surgimento do “modernismo” nas linguagens estéticas do cenário ocidental. O surgimento de uma nova estética leva a compreensão mais aprofundada de paradigma/dogma na ação de hipostasiar³, ou seja, na ação de aceitar fatos que de certa forma não podem ser considerados como verdades absolutas.

A linguagem é tão íntima da existência que tem sido há muito negligenciada pelos historiadores, em especial no sentido de que pouca atenção histórica foi dada a outras ‘verdades domésticas’, tais como o corpo, seus gestos e vestuário, e os objetos do dia-a-dia dos quais as pessoas se rodeiam (BURKER; PORTER, 1993, p. 13)

Como descrevem Burkner e Porter (1993), o design como linguagem, por ser tão comum, pouco é percebido. Objetos que, por participarem de nosso convívio diário, não nos fazem pensar sobre os mesmos, apenas quando deles necessitamos ou, por algum motivo, questionamo-los. Observamos um surgir do interesse acerca destes objetos, acerca de um determinado tipo de linguagem e compreensão desta.

Reforçando ainda o design como linguagem, vale ressaltar o que descreve Dell Hymes no posfácio da obra *Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem*, de Peter Burkner e Roy Porter (1993, p. 433): “o termo ‘linguagem’, naturalmente, implica uso e vida social”, afirmação que sem problemas maiores se pode levar ao objeto de design.

Assim como as palavras - a extensão destas; os objetos envolvem um modo de vida, podendo afirmar sobre alguns objetos sendo a “linguagem” desta ou daquela sociedade, desta ou daquela “tribo”, deste ou daquele comportamento humano, deste ou daquele estilo.

Evidentemente que alguns objetos de design, assim como algumas palavras, ficam complicadas de considerar como linguagem deste ou daquele direcionamento, por se mostrarem mais universalizados, mas, em alguns casos, tais objetos apresentam valores semânticos ou diagnosticam determinados estilos. Cabe ao pesquisador, ao lingüista, encontrar os dados relevantes, que ligam elementos estruturais, formais (estéticos, simbólicos, entre outros) aos padrões e contextos de uso, permitindo-se encontrar e identificar elementos e relações destes, pois, dentre “outras coisas que os lingüistas fazem, eles analisam elementos e relações.” (HYMES, Dell. *In*: BURKER; PORTER, 1993, p. 434).

2.1 REVOLUÇÕES OU EVOLUÇÕES?

Ao mesmo tempo, acrescentou [Bukharin]: “Acho que entramos num período de revolução que pode durar cinquenta anos, antes que a revolução seja finalmente vitoriosa na Europa e em todo o mundo” (Arthur Ransome *in* HOBBSAWN, 1995, p. 61).

A revolução industrial e a revolução democrática foram os aspectos da grande transformação pela qual os baluartes institucionais do sistema moderno inicial foram progressivamente enfraquecidos (PARSONS, 1974, p. 107).

Vários tipos de revoluções e revolucionários marcaram o período de surgimento da sociedade moderna⁴. Condenado, o velho mundo buscava uma nova alternativa que, nas linguagens estéticas, estava acontecendo especificamente em determinados contextos, caso das artes onde a atenção ao tema dava lugar à forma (GOMBRICH, 1999). Tais revoluções não apenas apresentavam o paradigma em voga não dando conta do contexto, como, em determinados locais, apresentava-se novos valores que poderiam vir a compor paradigmas

³ Tomamos este termo dentro do entendimento de hipóstase como ficção ou abstração falsamente considerada como real. Um maior entendimento deste termo dentro desta lógica ver: RORTY, Richard. *A filosofia e o espelho da natureza*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

⁴ Entendemos como sociedade moderna aquela surgida durante a Revolução Industrial, e que se consolidou na primeira metade do século XX por quase todo o mundo ocidental.

concorrentes; este cenário se aproxima do que Thomas Kuhn (2001) chama de período revolucionário.

Para podermos perceber um determinado campo de estudo como uma ciência é preciso considerar retrospectivamente alguns eventos. Para tanto, necessário é mostrar a relevância de algumas escolas (grupos) que possibilitaram a determinação de mudanças significativas na lingüística, garantindo, em algumas ações, uma harmonização destas mudanças com teorias, articulando-as.

Capital da Áustria, a cidade de Viena exerceu forte papel na transição do século XIX para o século XX. Intenso cadinho cultural, político, ideológico e racial viveu o *fin-de-siècle* como o último suspiro de uma época e o primeiro grito da modernidade. “Em Viena, o grande satirista Karl Kraus preparava-se para documentar e denunciar essa guerra num extraordinário drama-reportagem a que deu o título de *Os últimos dias da humanidade*” (HOBSBAWN, 1995, p. 30). Começou assim a ascender a posição política acionária de tal região, que foi palco de assassinatos, greves e discussões que repercutiam internacionalmente. Ao final da primeira Guerra Mundial, nesta cidade se deu início a onda de protestos contra a guerra, que varreu a Europa Central. Viena também é uma das primeiras regiões européias a sentir a forte opressão anti-semita não popular, mas do estado, sob o comando de Berlim. Neste cenário, surgiu um dos principais grupos de rejeição à tradição e às convenções da velha sociedade, proclamando a “experiência interior como única verdade” (PEPE in DE MASI, 1999, p. 207). Ao redor dos seminários organizados por Moritz Schlick, o Círculo de Viena, como ficou conhecido, foi um grupo heterogêneo, formado por Adolf Loos, Klimt, Wittgenstein entre outros. Tem como centro: Ernest Mach e o Karl Kraus. A bandeira foi o neopositivismo lógico, que procurou excluir os encargos metafísicos dos “porquês” que as coisas aconteciam. Os discursos de Mach, os quais afirmavam que:

a essência do mundo fenomênico não se manifesta nas coisas em si mas nas suas relações, foi o fio condutor do qual se ramificaram o pensamento científico e a criação artística, deu vida a uma metodologia, fundamentada na teoria dos elementos, serviu de base a estudos lógico-matemáticos na filosofia e na linguagem e à afirmação do estilo geométrico na pintura e na música (PEPE in DE MASI, 1999, p. 210).

Dentro deste Círculo, foram apresentadas novas condicionantes contrárias à metafísica paradigmática vigente, tornando-se esse grupo um dos principais revolucionários da linguagem. Muito semelhante às outras escolas em seu fim, com a morte de Schlick, em

1936, houve uma dispersão de seus componentes pela Europa. Ao final da década de trinta o idealismo metafísico já tinha perdido força nos principais centros, em que

a “condição moderna” parecia, (...) como resultado do enfraquecimento das tradições, como o triunfo das forças de desorganização e de desagregação, face às quais cada indivíduo se achava numa situação de incerteza e de desorientação difícil de dominar (LE RIDER, 1993, p. 489).

A influência do Círculo de Viena pode ser percebida nas ações de Adolf Loos e nas visões deste de uma arquitetura utilitária. Seus artigos e teorias, como “Ornamento e delito”, de 1908, assim como suas construções podem ser “consideradas como os primeiros documentos do racionalismo europeu e com toda certeza influenciaram a arquitetura de Gropius, de Oud, de Le Corbusier e dos demais mestres do pós-guerra”. (BENEVOLO, 1998, p. 302).

Que as mudanças sociais, econômicas, culturais e de produção foram consideráveis neste período é inquestionável, principalmente na Alemanha. Afinal, enquanto na Áustria a mudança era inteiramente estética, na Alemanha também foi social (PEVSNER, 1995). Portanto, a realização de um exame crítico desta sociedade, a partir da perspectiva marxista, fez-se interessante. Por volta de 1923, “num momento em que tanto se questiona a crise dos sistemas e da história” (ASSOUN, 1991, p. 100), formou-se a Escola de Frankfurt, inicialmente na República de Weimar (Alemanha), mas com a ascensão de Hitler no poder, migrou para Genebra (Suíça), Paris (França) e Nova Iorque (EUA), permanecendo no continente norte americano até o final da Segunda Guerra Mundial. Com duas gerações de pensadores formadas por Walter Benjamim, Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno e em seguida por Karl-Otto Apel e Jürgen Habermans, buscou-se dentro desta Escola manter o paradigma ‘sujeito-objeto’ e

a questão urgente a ser debatida era: o que, afinal, saiu errado no velho sonho iluminista que apostava na propalada capacidade da Razão de conduzir a humanidade em direção à paz e à prosperidade para todos? Por que motivo os intelectuais que tanto apostavam na supremacia da Razão não conseguiram nem prever tanta devastação numa parte do mundo supostamente civilizado, muito menos fazer com que tais acontecimentos fossem parte de um passado enterrado de uma vez por todas? (RAJAGOPALAN, 2007, p. 16).

Além disso, delinearam novos conceitos de racionalidade sustentados na comunicação. A mensagem deveria atender condições práticas de formulação, devendo ser, para seu receptor, compreendida. Condicionada ao seu receptor, a mensagem “opera nas

ciências sociais (plano epistemológico) e no próprio processo social (plano sociológico) que se realiza a ambição crítica” (ASSOUN, 1991, p. 55).

Nesta Escola, houve um desenvolvimento dos princípios da hermenêutica, “hermenêutica empírica”, de Thomas Leithäuser e Brigit Volmer: “eles se referiam à necessidade de se ter um discurso meta-hermenêutico que ajudasse especialmente na redução de interpretações subjetivas errôneas, que podem ser freqüentes nos círculos hermenêuticos” (BÜRDEK, 2006, p. 250). Indicaram também uma aproximação do design ao discurso comunicativo, com base na filosofia da linguagem e também na semiótica.

Pela tese da “morte da intenção”, teoria benjaminiana da alienação, é possível transitar em dois sentidos. A incongruência entre intenção e significado serve para desmascarar a motivação real subjacente ao gesto artístico, um pouco no sentido de Kenneth Burke e da sua análise da “ação simbólica”, ou ainda no de revelar o *conteúdo* da obra nos termos da definição de Peirce: “conteúdo é o que a obra deixa transparecer sem mostrar” (MERQUIOR, 1969, p. 104).

Acompanhando tais revoluções, outro movimento se fez importante neste contexto, a Escola de Praga e as ações de Roman Jakobson, para quem, nas construções lingüísticas, no design, não há aspectos isolados, mas de um sistema completo por partes que o compõe.

“As estruturas ao emergir afastam-se progressivamente de sua particularidade dos dados empíricos transparecem relações cada vez mais simples que, por sua recorrência, cobrem um arco muito mais amplo de fenômenos e lhes garantem a inteligibilidade. Perfila-se, daí, como termo ideal, a existência de uma ‘metaestrutura’” (LIMA, 1968, p. 126).

Outra importante figura desta Escola foi Jan Mukarovsky, que contribuiu na percepção de que o fenômeno sígnico é social. Tais visões podem ser compreendidas dentro do estruturalismo, cuja dinâmica é puramente coletiva.

A escola de Praga mostrou que se pode tratar o sistema de fonemas de uma língua de modo lógico-matemático, usando ferramentas até então exclusivas das ciências naturais. Os resultados obtidos na fonologia fizeram com que esse rigor metodológico fosse aplicado aos demais ramos da lingüística – a morfologia (estudo da estrutura e formação das palavras), a sintaxe (estudo da frase), a semântica (estudo do significado) etc. – e, a seguir, a outras ciências humanas, entre elas a antropologia, a sociologia, a ciência política, a história e a ciência da comunicação. (BIZZOCCHI, 2000, p. 44)

Com base na Lingüística de Saussure, enriquecendo-a, a Escola de Praga foi influenciadora direta do estruturalismo e da estética alemã, com a percepção de que o desenvolvimento de um conceito está relacionado com tudo que o rodeia, garantindo o entendimento de que um objeto, ou um conjunto deles, é uma estrutura em movimento.

A erupção cultural, que tremeu todas as estruturas do mundo dito civilizado, sedimentou toda a crosta histórica do século XX. A modernidade, questionada nestes grupos, Círculo de Viena, Escola de Frankfurt e de Praga, foi interpretada como preparação de um novo solo fértil em resposta às questões éticas, estéticas, políticas e psicológicas do século XX. Assuntos estes em alta nas discussões culturais e estéticas da segunda metade do século XX e início do século XXI.

Estes grupos definem um momento revolucionário na ciência da linguagem, acontecimentos que de certa maneira promoveram uma evolução no pensamento lingüístico. Explorar este momento de uma forma mais ou menos ampla possibilitou compreender que o design passou por mudanças que, de certo modo, contribuíram para revoluções estéticas e, conseqüentemente, evoluções da linguagem estética modernista.

2.2 TEORIA DO SIGNO

Signo é tudo o que está relacionado com uma outra coisa com respeito a uma qualidade, seu objeto, e que de certo modo traz seu interpretante, e assim por diante infinitamente (PEIRCE, 1990). De forma geral signo é tudo que representa outra coisa, que seria o seu objeto. Este é causa determinante do signo e só pode sê-lo quando afeta uma mente, determinando nesta alguma coisa relacionada ao objeto. Neste jogo, em que o objeto passa a ser mediado, encontra-se o Interpretante (a mente). O signo depende diretamente de alguma coisa que lhe dê origem, pois cabe a ele somente substituir – representar.

Ora, o signo só pode representar algo que o gerou para um intérprete, e justo porque o representa, produz na mente desse intérprete algo diferente (um signo ou quase-signo) que também está relacionada àquilo representado não diretamente, mas pela mediação do signo (NIEMEYER, 2003, p. 32).

Como foi dito anteriormente, o signo necessita de algo originário, algo que se conheça de alguma forma – um acontecimento qualquer (sonho, imaginação etc.); este ato primeiro pode ser compreendido como o Objeto Originário, ou melhor, Objeto Dinâmico, que não é o signo, pois será substituído por ele. Tal dinamismo permite vários modos de representatividade sígnica, quando esta representação ocorre, encontrar-se-á o Objeto

Imediato, que seria as possíveis relações em que o Objeto Dinâmico se faz representado no signo.

2.2.1 Relações sígnicas

Um Objeto é compreendido como signo na sua completude. A decomposição estruturada do signo contribui para seu entendimento, em que as “partes” se relacionam entre si, e são estas relações que evocam interpretações e referências variadas. Para que o signo exista, é necessário o Representâmen, o nível sintático responsável pela relação instrumental; o Objeto, o nível semântico responsável pela relação objetiva; e o Interpretante, que é o nível pragmático responsável pela relação de uso.

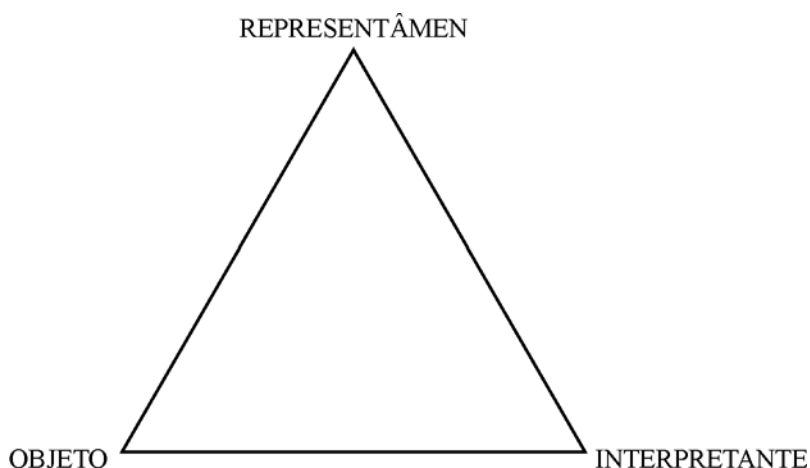


FIGURA 1 – Tricotomia do signo
FONTE: do autor.

Suporte das significações, o Representâmen divide-se em: Qualisigno, em que se encontram qualidades particulares como cor, material, textura etc.; Sinsigno, em que se compreende a estrutura composicional, as formas; e o Legisigno, em que se faz uso das regras, dos padrões normativos que regem o signo.

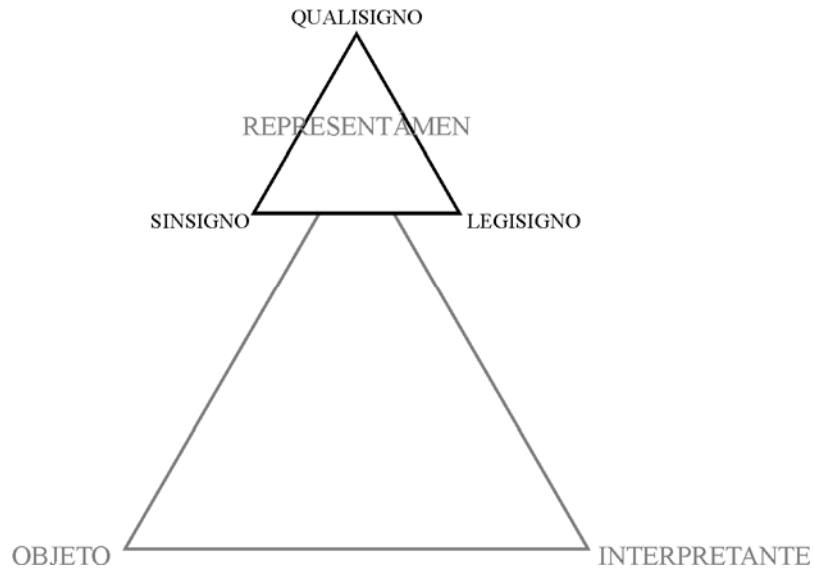


FIGURA 2 – Tricotomia do Representâmen
FONTE: do autor.

Na mediação que o signo estabelece do Objeto Dinâmico, o Objeto é a mediação física possível de representação, ou de substituição de algo. Este, o Objeto, se divide em: Ícone, quando o mesmo exibe analogicamente traços de seu Objeto Dinâmico, ou seja, é semelhante ao que representa; Índice, quando a relação com o Objeto Dinâmico se faz por causalidade, neste caso não há semelhança direta, mas determinação ou indicação; e Símbolo, subjacente ao signo, a relação se dá por regra, por arbitrariedade.

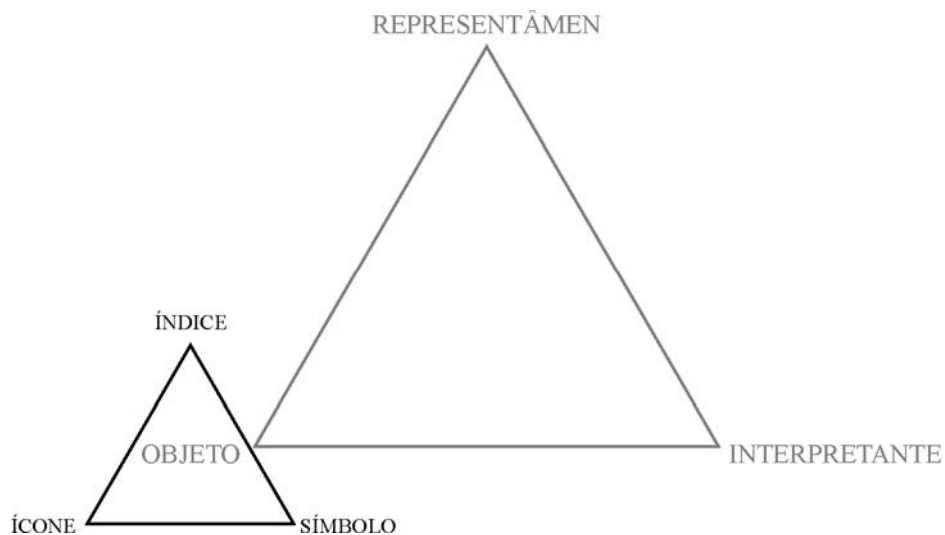


FIGURA 3 – Tricotomia do Objeto
FONTE: do autor.

Para não confundir com o intérprete, com o ser que interpreta, o interpretante é a mente, que, para Peirce (1990) consiste nas infinitas interpretações que o signo possui. Este também pode ser compreendido em três partes: Rema, sensação imprecisa do primeiro contato, carregado de conotações (surpresa, encanto, desgosto, entre outras); Dícete, em que se denota, afirmando e particularizando interpretações; e o Argumento, em que se constata precisamente através de regras precisas, em certos casos não havendo refutamento.

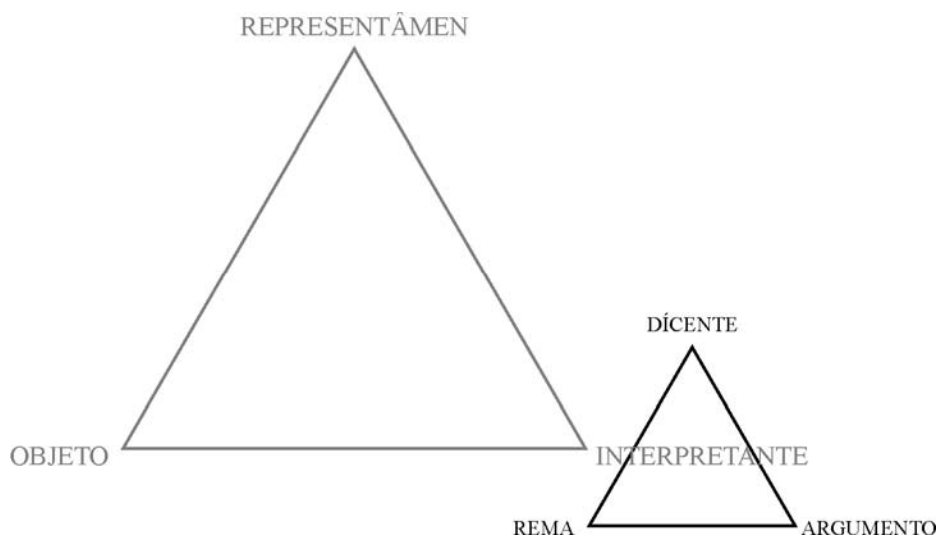


FIGURA 4 – Tricotomia do Objeto
FONTE: do autor.

Ao analisarmos um objeto, estamos nos relacionando com um signo que mescla características (níveis) de referências semióticas, tanto para Peirce (1990) quanto para Bense (1975). Este “nivelamento” é conhecido como “Categorias”, que são: a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade. Aproximando-se da lógica kantiana, há uma idéia de que a primeiridade acontece quando ocorre a relação do contato entre o ser inteligente e o mundo através de sentido, como sensações, emoções; somando a relação de contato vem a carga repertorial deste ser inteligente, que são adquiridas através das ações e experiências, sendo esta a secundidade; e por fim a capacidade de gerar conhecimento, na possibilidade de que este ser inteligente permite aferir certezas, leis e regras, inserido-se na categoria da terceiridade.

	Categorias	Objeto	Meio	Interpretante
Relação do contato (sentidos)	PRIMARIEDADE	<i>Ícone</i>	<i>Quali-signo</i>	<i>Rema</i>
Relação da experiência (repertório)	SECUNDARIEDADE	<i>Índice</i>	<i>Sin-signo</i>	<i>Dicente</i>
Relação do raciocínio (arbitrariedade)	TERCIARIEDADE	<i>Símbolo</i>	<i>Legi-signo</i>	<i>Argumento</i>

FIGURA 5 – Categorias do signo.

FONTE: do autor.

Fica evidente que, para se atingir o nível de terceiridade total, é preciso alcançá-la primeiro frente ao representâmen (meio), depois frente ao objeto e por fim ao interpretante. Dentro disso, o aspecto teórico-repertorial se torna fundamental. Além da relação sensitiva (no nível das sensações), que é base de contato com o mundo sensível, temos a necessidade da valoração das experiências (repertório) e do “conhecimento” das leis, normas que possibilitam uma teorização do signo interpretado, ou seja, quando percebemos as qualidades de um determinado objeto, buscamos relações no repertório já adquirido, podendo alcançar relações arbitrárias que, na maioria dos casos, fazem parte dos padrões culturais que estamos inseridos. Resumidamente, a lógica das categorias é esta: do meio qualificamos objetos, que pelos sistemas de sinais que possuem podem nos colocar em níveis repertoriais variados, possibilitando um raciocínio direto ou indireto para sua compreensão.

2.3 METODOLOGIA

Partindo da hipótese de que o design produz significação, portanto pode ser compreendido como uma linguagem, articularemos os autores e teorias apresentadas anteriormente para o campo do design e sua história.

Visando abordar o objetivo geral, traçaremos o desenho metodológico norteado pela pesquisa exploratória no que compete ao discurso histórico-contextual e da pesquisa

aplicada no referente à Escola Bauhaus e as teorias centrais – Thomas Kuhn e Charles S. Peirce.

A história do design, da arquitetura e das artes apresenta o período compreendido entre Revolução Industrial e primeira metade do Século XX, como o momento de surgimento do design, assim como um momento de grandes revoluções nas ciências da linguagem nas ações do Círculo de Viena, Escola de Frankfurt e de Praga. Compreender relações destas duas abordagens históricas (história do design e da linguagem), apontando pontos estruturais de possíveis revoluções, a partir dos apontamentos de Thomas Kuhn, possibilitará a percepção não apenas de uma relação das escolas lingüísticas com o design, mas a comprovação de que houve realmente uma revolução na estética do design e da linguagem estética dos objetos.

Relacionados estes conceitos, foram escolhidos, duas cadeiras símbolos de seus contextos, pois pretendemos mostrar, a partir de critérios semióticos que houve mudanças já a partir da Bauhaus. Uma das cadeiras será a *Modelo No. B3 Wassily*, da *Bauhaus Dessau*, 1926, de Marcel Breuer; e a outra a cadeira de jantar da *Maison Coilliet*, 1898, de Hector Guimard, dentro dos conceitos anteriores à Bauhaus e presos aos paradigmas estéticos que esta escola veio a revolucionar. Dentro do universo considerável de cadeiras, a análise destas duas contribui a medida que busquemos objetos para análise posteriores à Bauhaus. Visando a uma abordagem mais coerente, tendo em vista que o design contemporâneo apresenta objetos atuais presos às estéticas variadas (inclusive linguagens anteriores à Bauhaus), propomos a análise de projetos arquitetônicos contemporâneos (brasileiros inclusive), que, ao remeter seus conceitos à modernidade, apropriam-se dos objetos de linguagem bauhausiana, ou seja, um escritório de design, de arquitetura, ao propor um conceito moderno de projeto, o faz, referenciado à Bauhaus.

A linguagem estética dos objetos e a linguagem estética do design, a partir da Escola Bauhaus, é o campo que será analisado aqui, abordando um período que se estende da Revolução Industrial (final do século XVIII) e alcançando projetos da primeira década do século XXI, o momento que compreende a percepção da revolução é o da própria Escola Bauhaus, de 1919 a 1933. Um período que deve ser entendido como de mudanças de paradigmas, como ocorre nas comunidades científicas apontadas por Thomas Kuhn (2001) e que são aqui constatadas pelos apontamentos históricos, principalmente pela análise de objetos de design (cadeiras e ambientes) a partir de critérios semióticos, fundamentados na semiótica de Charles Sanders Peirce.

3 A HISTÓRIA DO DESIGN

Quais teriam sido os motivos que abalaram as fortes estruturas artísticas européias para o surgimento do modernismo? Este é um questionamento pertinente quando se procura compreender o período de grandes mudanças políticas, econômicas e sociais, mais especificamente no design, ocorridas na Europa a partir do século XIX.

Antes de alcançar alguma posição frente à questão anterior é necessário compreender o contexto de tais mudanças e, em tal compreensão, conhecer as produções artísticas do referido contexto.

O período conhecido pelos economistas como partida para o crescimento auto-sustentável (HOBSEWORTH, 1979), foi responsável pelo surgimento de fatores jamais vistos na história da humanidade. Nenhuma sociedade fora capaz de possibilitar o surgimento de diferenças sociais, como de pobres e ricos; não houve em nenhum contexto uma classe que rompeu barreiras e conquistou tão rapidamente o poder político e econômico de uma nação, como aconteceu na sociedade do burgo, com a burguesia. Nenhum momento histórico se investiu tanto em mudanças dos modos de produção, comprovando a fortificação do sistema econômico capitalista.

Com início na Inglaterra, dada a sua superioridade tecnológica e científica (HOBSEWORTH, 1979), a Revolução Industrial logo ganhou território na França – hegemônica nas ciências naturais; na Alemanha – detentora de instituições técnicas; e em outras nações que contribuíram para uma revolução ocidental, muito mais que apenas européia – como os Estados Unidos da América. No âmbito social, este momento revolucionário apresentou um contexto conturbado: o surgimento da burguesia e da classe operária mostrava uma imagem nada agradável (a sujeira e a pobreza dos bairros operários, dentre outros problemas) e influenciava mudanças nos discursos estéticos, mas ainda com uma forte permanência da tradição. Período este descrito pela poesia de Baudelaire e pelo surgimento do impressionismo cuja linguagem era marcante, porém ainda renascentista (GOMBRICH, 1999).

Desde o Renascimento, o papel da artista completo, tal como Leonardo Da Vinci, que não apenas pintava ou esculpia obras, mas desenvolvia projetos de roupas, de edifícios, ou até mesmo da própria arte, era o de intensificar a habilidade na imitação da natureza, em que o tema, o motivo e sua imitação era o centro das obras e

mesmo os ‘idealistas’ concordam em que o artista deve estudar a natureza e aprender a desenhar a partir do nu; e até os ‘naturalistas’ concordam em que as obras da antiguidade clássica eram insuperáveis na sua beleza (GOMBRICH, 1999, p. 475).

Até a Revolução Industrial, havia a idéia, principalmente na arte, de que a maneira certa para construções elegantes se dava pela regra renascentista. Este estilo onde o tema e o motivo era o que devia ser representado da maneira mais real possível nas obras, pode ser considerado como o paradigma vigente das artes, incluindo aí as produções arquitetônicas e de objetos cotidianos. As linguagens estéticas destas obras seguiam a tradição de manterem-se como cópias do que se via, ou até mesmo do que se entendia como “belo”, como a arquitetura atendia às regras gregas e romanas.

O momento revolucionário apresentou consideráveis crises neste sistema norteador das artes. Dentro das academias, jovens artistas desprezavam a “arte oficial”, e como apresenta Ernst Gombrich (1999), ameaçava destruir o paradigma em que toda a arte tinha se desenvolvido.

De fato, a tentação era grande, para os artistas, de atraírem as atenções mediante a seleção de temas melodramáticos nas suas pinturas e o recurso a dimensões e cores gritantes que impressionassem o público. Assim, não causa surpresa que alguns artistas desprezassem a “arte oficial” das academias e que o choque de opiniões, entre aqueles cujos dotes lhes permitiam atrair o gosto do público e aqueles que se viam excluídos, ameaçasse destruir o espaço comum em que toda a arte se desenvolvera (GOMBRICH, 1999, p. 481).

Com a chegada do Século XIX, o grande século da Revolução Industrial, cada vez mais os artistas se percebiam na escolha de um tema, afastando-se da tematização e da imitação “correta” do estilo renascentista. Tal posição ligava os rebeldes aos grandes nomes daquele período, artistas como Francisco Goya, William Blake, Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Rodin, abalaram “os alicerces em que a arte assentara durante toda a sua existência”. Somando a estes nomes, “a Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica, a oficina cedia passo à fábrica” (GOMBRICH, 1999, p. 499).

Sem acabamento e com uma linguagem mais expressiva nas pinceladas, as obras impressionistas caminhavam em paralelo ao produto industrial – desprovido de acabamentos e com expressão ligada fortemente à sua ferramenta produtiva – a máquina; ambas as linguagens, impressionista e maquinaria, estavam à disposição da forte crítica, principalmente de John Ruskin e William Morris, líderes do *Arts and Crafts*, movimento que foi contrário à

industrialização e cultuava um retorno ao artesanato (HESKET, 1997). Este movimento criticava os novos estilos e linguagens que surgiam:

As teorias de Morris, vivenciadas por ele a partir dos vinte e cinco anos e expostas em palestras impetuosas depois dos quarenta, são conhecidas. Elas provêm de Ruskin, que abominava o Palácio de Cristal, dizia que uma estação ferroviária nunca poderia ser arquitetura e negava com fanatismo a necessidade da época de buscar um estilo próprio: “Não se passa um dia sem que nossos... arquitetos sejam instados a serem originais e a inventarem um novo estilo... Nós não queremos um novo estilo de arquitetura... Não interessa a mínima se temos uma arquitetura nova ou velha... As formas de arquitetura já conhecidas são suficientemente boas para nós e muito melhores do que qualquer um de nós” (PEVSNER, 2001, p. 18).

Nikolaus Pevsner (2001) apresenta a imposição do conservadorismo frente às mudanças, tais “abominações” e contestações marcaram o surgimento de novidades que, de alguma forma, abalaram a estrutura vigente. Embustes como os da citação acima marcam períodos revolucionários, assim como marcaram revoluções em outras ciências (KUHN, 2001) e não seria diferente na arquitetura, nas artes e no design. Ruskin e Morris criticaram fortemente o produto industrial e conseqüentemente sua sociedade, pois percebiam que faltava ao homem a felicidade da produção e acreditavam que a aura artística estava fadada ao reconhecimento dos poucos sujeitos cultos. A visão de um possível retorno ao artesanato podia tudo melhorar, as cidades deixariam de apresentar seus mendigos – proletariado (BRESCIANI, 1989) e levaria a sociedade européia ao encontro de linguagens estéticas mais justas à satisfação do homem. Afinal “a arte deve ser não só ‘do povo’, mas também ‘para o povo’” (PEVSNER, 2001, p. 20). A compreensão morrisiana de que tudo o que era feito pela mão de artesão era “bonito” e de que tudo o que era feito pela máquina era “feio” contribuiu consideravelmente para a divisão das artes: havendo então o entendimento de arte pura – maior ou *bellas artes*; e arte aplicada – menor. Divisão esta que pode ser compreendida como o que foi efetivo no *Arts and Crafts*, tendo em vista que o outro objetivo deste movimento, o de abandonar a industrialização e retornar ao artesanato, não passou de uma utopia discursiva, este por sua vez, veio a influenciar a reorganização freqüente da indústria, não apenas em seus produtos, mas em sua produção.

Paralelo às críticas descritas anteriormente o contexto da Revolução Industrial, já durante o século XIX, apresentou ações de sucesso no processo fabril, como Michael Thonet, o qual utilizou o vapor quente para vergar a madeira, base de seu sucesso internacional.

O princípio de padronização (usar-se-iam apenas alguns componentes idênticos) que condicionava a produção em massa, propiciava uma reduzida linguagem formal. Nas cadeiras de Thonet manifestava-se um dos pensamentos básicos do design – grande

produção com estética reduzida – pensamento dominante até os anos 70. O modelo de cadeira N° 14 teve, até 1930, uma produção de 50 milhões de exemplares, continuando a ser produzida até os dias de hoje (BÜRDEK, 2006, p. 23).

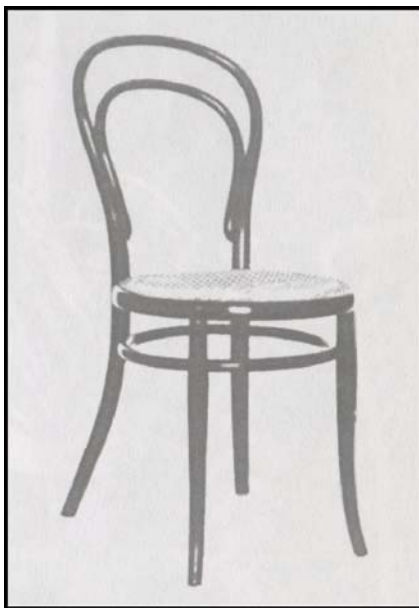


FIGURA 6 – Michael Thonet. A Cadeira No. 14 – uma das mais difundidas no mundo.
FONTE: DE MASI, 1999, p. 33.

Apenas processos e produtos de sucesso não bastavam para mostrar que a produção em grande escala era capaz de apresentar “belos” discursos estéticos. Fazia-se necessário um movimento maior, que transformasse as mudanças e as observações das “anomalias” em algo familiar. “Essa consciência da anomalia inaugura um período no qual as categorias conceituais são adaptadas até que o que inicialmente era considerado anômalo se converta em previsto” (KUHN, 2001, p. 91). O abandono do passado, a fixação em valorizar tudo que fosse contemporâneo, focando o futuro, fez com que surgisse, em alguns países, um estilo “anômalo”, que recebeu nomes variados em diferentes lugares – *Jugendstil* na Alemanha; *Sezessionstil* na Áustria; *Floreal* na Itália; *Modern Style* na Inglaterra; Modernismo na Espanha.

Tanto na França, quanto na Alemanha, as idéias de Van de Velde estão no ar e muitos projetistas e artesãos trabalham no mesmo sentido já há alguns anos, tais como Emille Gallé (1846-1904) em Nancy; o aparecimento de um exemplo coerente e dotado de uma sólida base metodológica dá a tais experiências o sustentáculo necessário para que se transformem em um verdadeiro movimento (BENEVOLO, 1998, p. 314).

É unânime por parte dos historiadores a constatação de que esse “movimento europeu para a renovação das artes aplicadas nasce na Bélgica antes do que em qualquer outra parte” (BENEVOLO, 1998, p. 273) a partir das produções dos arquitetos Van de Velde e Victor Horta e seu projeto do Hotel *Tassel*, em Bruxelas, onde toda a estrutura seguia a tendência apresentada no referido movimento (Fig. 2), onde a beleza estrutural destas “obras parecem não ter nenhum precedente, e os elementos do novo estilo, que será chamado de *Art Nouveau*, já surgem perfeita e coerentemente elaborados”, salienta Benevolo (1998, p. 273). Com este nome, tal estilo se consolida na França.



FIGURA 7 – Escada do Hotel *Tassel*, Bruxelas, 1893, de Victor Horta.
FONTE: GOMBRICH, 1999, p. 537.

A influência oriental, gravuras japonesas; os grandes avanços nas ciências naturais, botânica, zoologia, biologia e nas tecnologias, aço e vidro; as melhorias nos processos de produção; as já iniciadas ações urbanísticas de saneamento básico e preocupações com os espaços públicos ofereceram um período riquíssimo que possibilitou não voltar às atenções ao passado e produzir algo realmente inovador!

O fracasso do produto industrial, criticado coerentemente pelo *Arts and Crafts*, a efetividade industrial e todas as suas influências no final do século XIX apresentaram um contexto lógico para que se percebesse o *Art Nouveau* como um momento de enfraquecimento do paradigma vigente. Somente o enfraquecimento não apresenta uma revolução, mas é um dos pilares para que a mesma ocorra (KUHN, 2001).

Impossível uma linearidade dentro de uma abordagem histórica. Afinal, muitos acontecimentos paralelos se influenciam diretamente, como vemos neste período histórico. Enquanto as produções do *Art Nouveau* surgiam nas artes aplicadas, as artes puras também apresentavam suas rupturas e suas novas linguagens.

Como já foi apresentado, contrariando as academias, os artistas, assim como os arquitetos (BANHAM, 1979), formaram dentro do movimento artístico europeu, nódulos de incompreensão estética. Em um universo considerável de artistas, em meio a tal incompreensão, destacam-se as produções de três deles neste cenário de virada de século: Cézanne, Van Gogh e Gauguin. Seus pronunciamentos inseguros e incertos apresentavam, de certa maneira, a emergência de novas teorias, o rompimento de certos paradigmas e consideráveis alterações nas técnicas da ciência normal.

Paul Cézanne “conclui a parábola do Impressionismo e forma o tronco do qual nascem as grandes correntes da primeira metade do século XX” (ARGAN, 1992, p. 109). Pretendendo produzir sua arte a partir do zero, mesmo temático, focava suas ações no esquema visual como um todo, jogando com a estrutura total da obra em equilíbrio, proporção e ordem (GOMBRICH, 1999). Tais preocupações estruturais aparecem neste momento nas artes aplicadas, como na “abordagem racionalista, ou estrutural, da arquitetura” (BANHAM, 1972, p. 24). A obra de Cézanne coloca o tema, centro do paradigma tradicional, em segundo plano, dando à estrutura o centro da obra. Analisando a figura a seguir percebe-se que o artista não se prende às “correções” do lineamento, ou no cuidado em não distorcer a natureza (motivo), a fruteira pintada não está correta, sua base de apoio está fora do centro de equilíbrio, o que não é real. Mas tal distorção contribui para o equilíbrio da estrutura total da obra.

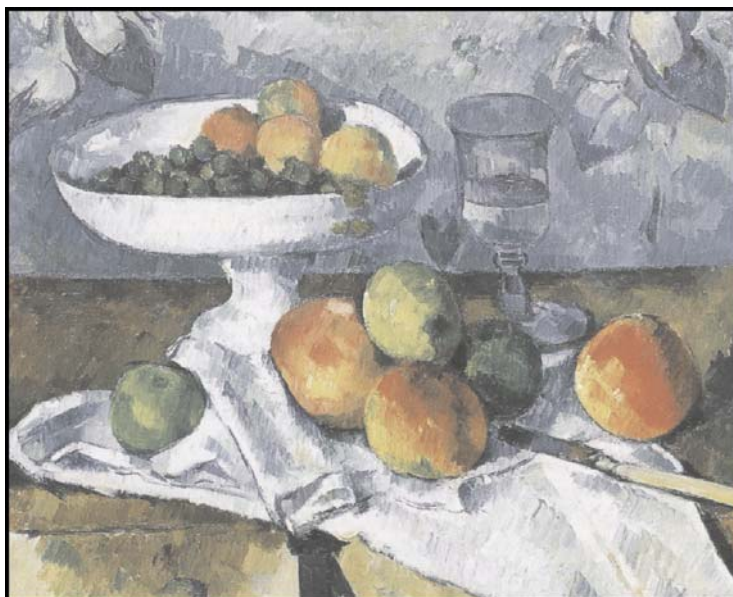


FIGURA 8 – Paul Cézanne. Natureza-morta, c.1879-82.

FONTE: GOMBRICH, 1999, p. 543.

Outro artista, incompreendido por afastar-se dos paradigmas estéticos do momento, foi Vicente van Gogh, considerado louco, compreendia em suas obras as cores como sensações (GOMBRICH, 1999). Vê-se neste o nascer da angústia do artista, não tendo o lucro como uma de suas principais finalidades, distanciava-se de uma sociedade em que qualquer trabalho tinha este fim. Preocupava-se com a condição humana e, “ao lado de Dostoievski; ele se interrogava, cheio de angústias, sobre o significado da existência, do estar-no-mundo” (ARGAN, 1992, p. 123). Vale apontar aqui que tais preocupações apareciam, de forma inicial, também entre os arquitetos, que percebiam “o sentido da responsabilidade de um arquiteto para com a sociedade em que ele se encontra” (BANHAM, 1979, p. 24).

Em *Trigal com cipestres* (Fig. 4) o artista permite extravasar emoções através de sua técnica e do uso das cores, como expressão de sentido. “tal como um escritor que sublinha suas palavras. Por isso ele foi o primeiro pintor a descobrir a beleza do restolho, das cercas vivas e dos trigais (...)” (GOMBRICH, 1999, p. 547), o tema está na obra, mas o que se torna central é a expressão do traço, o sentimento que pareceu tecer a obra.



FIGURA 9 – Vincent van Gogh. Trigal com ciprestes, 1889.
 FONTE: GOMBRICH, 1999, p. 546.

O terceiro artista a ser mencionado aqui é Paul Gauguin, reconhecedor da obra de Cézanne e admirado por Van Gogh, estimulou consideravelmente a expressão primitivista em suas produções. Mas, para tanto, teve de se permitir reaprender, em uma outra escola, o fazer artístico.

Gauguin criou sua própria lenda, a do artista que se põe contra a sociedade de sua época e dela foge para reencontrar numa natureza e entre pessoas não corrompidas pelo progresso a condição de autenticidade e ingenuidade primitivas, quase mitológicas, na qual ainda pode desabrochar a flor da poesia, agora exótica, que é destruída pelo clima industrial europeu (ARGAN, 1992, p. 130).

Esta fuga assemelha-se à busca de um novo aprendizado, que naquele momento só poderia acontecer em outro lugar, em outra sociedade. Isso foi viável apenas para uma pessoa, ou para um pequeno grupo de pessoas, porém quando o número de interessados aumentou, fez-se necessário formar escolas na própria Europa para possibilitar tais experiências e promovê-las entre os profissionais. Tal ação de aprendizado buscada pelo artista, em outras regiões, pareceu ser uma preocupação dos arquitetos, quando estes se deram conta do surgimento de um novo pensar sobre a arquitetura, que ocorria na própria sociedade industrial. Assim, a fuga não era necessária ao arquiteto e sim o acesso a tais novidades em seu próprio contexto. Procurou-se, então, criar uma

“tradição de instrução acadêmica, distribuída por todo o mundo, mas que deve a maior parte de sua energia e autoridade à École des Beaux-Arts em Paris, da qual emergiu, logo depois do início deste século, o sumário conciso, feito por Julian Guadet, de seu curso de conferências professorais” (BANHAM, 1972, p. 24).

Um paralelo lógico na ação estudada de Gauguin ao compor suas obras:

Em 1895, Gauguin declara: “Em meus quadros, cada elemento é antes considerado e estudado atentamente [...]. Estimular a imaginação como faz a música [...] apenas através da misteriosa afinidade que existe entre certas combinações de linhas e cores e a nossa mente”. Nesse quadro, tudo é previamente estudado, não há uma única nota que traia um contato direto com a cena ao vivo (ARGAN, 1992, p. 131).

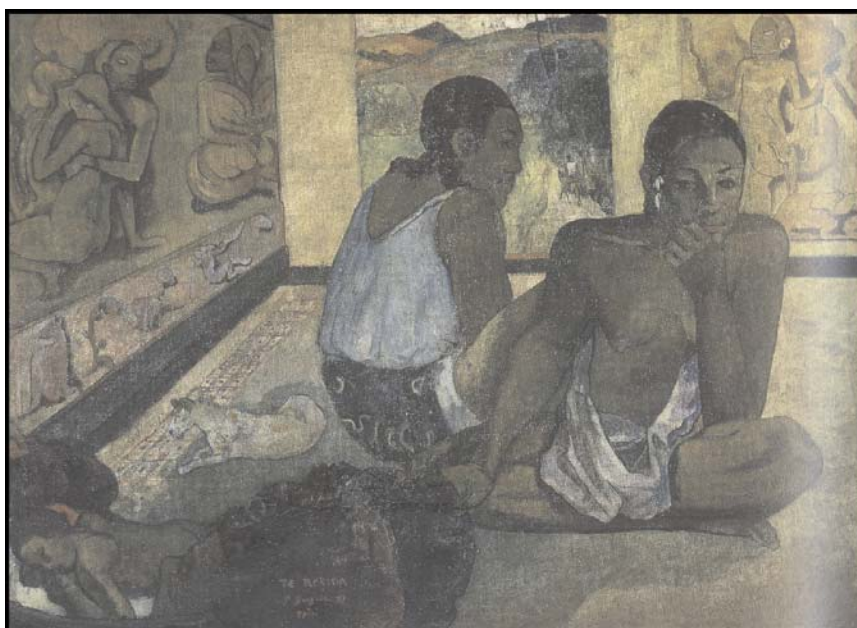


FIGURA 10 – Paul Gauguin. *Te Rerioa* (Divagação), 1897.
FONTE: GOMBRICH, 1999, p. 550.

Em *Te Rerioa*, figura anterior, o artista deixou perplexo até seus melhores amigos. “Era justamente isso, porém, que Gauguin queria. Orgulhava-se de ser chamado de ‘bárbaro’” (GOMBRICH, 1999, p. 551). O tema até pode ser compreendido como o centro desta obra, porém a barbárie do artista está na escolha de um motivo selvagem e primitivo, contrário aos motivos considerados “belos” pela tradição artística. Como reforça Gombrich (1999, p. 551):

não é apenas a temática de seus quadros que se mostra estranha e exótica. Ele tentou penetrar no espírito dos nascidos na terra e ver as coisas do modo como eles a viam. Estudou os métodos dos artífices locais e incluiu freqüentemente representações dos seus trabalhos nas telas que pintava. (...) Assim simplificou os contornos das formas e não hesitou em usar grandes manchas de cor forte.

O senso de estrutura composicional de Cézanne, as preocupações sociais e as permissões abstratas da cor como sensação de Van Gogh e a expressão primitiva dos

conceitos estudados de Gauguin promoveram uma avalanche de seguidores e de mudanças na produção das artes no virar do século XIX para o XX. Não se pode encarar apenas como extravagantes estes posicionamentos, mas também como respostas aos estímulos vindos do contexto sócio-político-cultural. Cada um destes três artistas, em seus episódios ao rejeitarem a norma vigente contribuíram consideravelmente para o surgimento de um novo problema à arte – questões formais tomam o lugar da temática.

Mais claramente que muitos outros, esses episódios exibem aquilo que constitui todas as revoluções científicas, (...). Cada um deles forçou a comunidade a rejeitar a teoria científica anteriormente aceita em favor de uma outra incompatível com aquela. Como consequência, cada um desses episódios produziu uma alteração nos problemas à disposição do escrutínio científico e nos padrões pelos quais a profissão determinava o que deveria ser considerado como um problema legítimo (KUHN, 2001, p. 25).

Arquitetura e design relacionam-se diretamente com o contexto de atuação. Esta afirmação parece coerente quando pensamos o *Art Nouveau*. Eis a impossibilidade de uma linearidade descritiva ao abordar a história. Voltemos a ele. Posicionado a abandonar o passado, buscava nos novos descobrimentos e avanços as bases para seus conceitos, tornando-se o grande estimulador do processo fabril, científico e tecnológico. Marcante pela linguagem estética francesa, no qual a “curva-chicote” surge como elemento de expressão, impõe o ornamento como estrutura funcional, além de sua necessidade de estar na vida cotidiana das pessoas, no contexto da nova urbanização, ou seja, se algum elemento surgisse para compor uma obra, o mesmo deveria funcionar estruturalmente na mesma. Centrado com estas mesmas regras, enquadra-se as concepções de arquitetos não europeus, apresentando uma outra expressão, uma outra linguagem ao *Art Nouveau* francês. Chamado de *Modern Style*, como na Inglaterra, nos Estados Unidos da América, este estilo se desenvolveu em especial na cidade de Chicago.

Chicago é destruída quase completamente por um incêndio em 1871, quando já conta 300.000 habitantes. A reconstrução, a princípio hesitante por receio de novos desastres, torna-se muito intensa de 1880 a 1900, e, no local da antiga aldeia, surge um moderno centro de negócios, com edifícios para escritórios, grandes magazines, hotéis, onde são experimentados novos sistemas de construção, com inusitada audácia, a fim de satisfazer as novas necessidades (BENEVOLO, 1998, p. 233).

Concomitante aos progressos europeus, o cenário norte-americano apresentava um contexto deveras inusitado e requisitante de uma ação revolucionária no que compete, principalmente, à arquitetura a partir do cenário descrito anteriormente por Leonardo

Benévolo (1998). Tais ações foram protagonizadas por um grupo de profissionais indicados pelo termo ‘Escola de Chicago’.

Os primeiros expoentes deste grupo apresentaram uma linguagem ligada à verticalidade e à altura de seus edifícios, o arranha-céu. Várias eram as personalidades envolvidas em tal grupo; neste trabalho aponta-se Louis Sullivan, como destaca Leonardo Benevolo (1998, p. 234) “ele critica seus contemporâneos, tende a distinguir-se e a inventar uma arquitetura pessoal como alternativa à corrente, ilustrando suas intenções não somente com as obras construídas, mas também com escritos teóricos”. Podemos ligar esse arquiteto à vanguarda norte-americana, com inspirações européias, como a linguagem estética da arquitetura de Frank Lloyd Wright.

Dado o contexto e as diretrizes arquitetônicas, percebemos a iniciação de uma linguagem estética na arquitetura que, influenciada pela Europa, mas natural da América, poderia determinar consideráveis mudanças nos tempos que viriam. Como observa Thomas Kuhn (2001, p. 105): “o significado das crises consiste exatamente no fato de que indicam que é chegada a ocasião para renovar os instrumentos”. Afinal, a crise decorrente do incêndio de Chicago, requisitou processos e formas adaptáveis às técnicas que surgiam, influenciando reformulações mútuas tanto no processo fabril quanto no intelecto de seus expoentes.

A importância da Escola de Chicago é tripla. Seus integrantes tinha livre a tarefa de construir edifícios comerciais, encontrando a melhor solução em termos funcionais. Surgiu uma técnica mais funcionalista de construção não-tradicional para preencher as necessidades do trabalho e ela foi imediatamente aceita. Quem tomava as providências, em relação ao projeto, agora eram os arquitetos e não mais os engenheiros ou outros “forasteiros”. Sullivan, particularmente, sabia o que estava fazendo. No seu artigo *Ornament in Architecture*, de 1892, escreveu: “seria muito bom, esteticamente falando, que contivéssemos inteiramente o uso de ornamentos por alguns anos, de modo a concentrar o nosso pensamento... na construção de prédios... absolutamente simples” (PEVSNER, 2001, p. 38).

Notamos aqui a regra/norma revolucionária, a tendência estética do *Modern Style* ou *Art Nouveau* norte-americano, em que o ornamento estrutural fugiria das curvas-chicotes francesas e dos floreados italianos, abandonando o ornamento carregado ou reconhecendo o cubo como o principal ornamento, caminho este que viria a se fortificar dentro do *Jugendstil* alemão. Se uma das bases do *Modern Style* ou *Art Nouveau* era o de ornamentar estruturalmente suas concepções, em nada havia de diferente se fossem curvas, floreados ou

geometrizações com bases no cubo. Há diferenças estéticas claras, porém igualdade funcional lógica. Como podemos observar na figura a seguir, onde com a função principal de cercar, o objeto desenvolvido apresenta linguagem estética diferente, porém as duas atendem da mesma maneira suas funções principais.

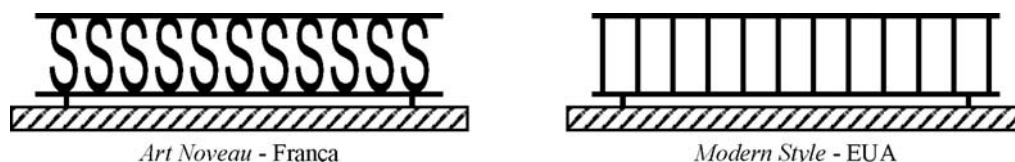


FIGURA 11 – Cerca em *Art Nouveau* (FR) e em *Modern Style* (EUA).
 FONTE: arquivo do autor.

Essência funcional igual com linguagens estéticas diferentes. Observamos visualmente na prática que a linguagem do *Art Nouveau* francês aproxima-se do estilo decorado, e que o norte-americano caminha mais para o estrutural, em que a forma, aos poucos, viria em decorrência da função.

Os trabalhos que foram reconhecidos internacionalmente e que participaram de grandes feiras e exposições internacionais contribuíram para a divulgação e promoção das linguagens estéticas que surgiam. O *Art Nouveau* pode ser considerado como um movimento de recusa do historicismo do século XIX e como uma crença na inventividade, na preocupação com objetos de uso em vez de somente pinturas e estátuas. Foi o interesse por utensílios que o *Art Nouveau*, indiferente de suas nomenclaturas, inspirou países como a Inglaterra e Alemanha, pois, além de utilitária, a inspiração se manteve ligada à renovação estrutural.

3.1 O CENÁRIO ALEMÃO

Com o iniciar do século XX, a Alemanha passa a ser o centro da cultura arquitetônica (BENEVOLO, 1998). O grande responsável por esse fato foi um funcionário público prussiano, Hermann Muthesius, que publicou três volumes de *Das Englische Hauss*,

em que ilustra a produção arquitetônica inglesa. Segundo Banham (1979, p. 96), Muthesius “se considerava um instrumento para o avanço da política econômica alemã, ele naturalmente significava ordem e disciplina”.

A visão de que deveriam surgir novas formas para novos problemas ganha fortes seguidores na Alemanha, como Peter Behrens, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius e o próprio Muthesius, que contribui para o caleidoscópico cenário arquitetônico alemão. Os expressionistas “Poelzig, Berg, Marx, Stoffregen – contavam-se entre as mais férteis mentes criativas daquela época em sua profissão e entre os mais vigorosos continuadores do espírito da arquitetura livre inglesa” (BANHAM, 1979, p. 95).

Todas estas correntes arquitetônicas e seus arquitetos compunham a *Deutsche Werkbund*, fundada por Muthesius por volta de 1907. Essa data foi decisiva na história estética alemã, pois, além da fundação da *Werkbund* e suas duas vertentes estilísticas – uma ligada à estandartização e tipificação industrial e a outra desenvolvida dentro da individualidade artística, como aponta Bernhard Bürdek (2006), marca o início de Peter Behrens como ‘consultor de estilo’⁵ da empresa AEG – *Allgemeine Electricitätsgesellschaft*.



FIGURA 12 – Peter Behrens. Fábrica de turbinas da AEG (denominada “Kathedrale der Arbeit” – Catedral do Trabalho) – considerado um dos primeiros edifícios modernos.
FONTE: DROSTE, 2006, p. 14.

⁵ As ações de consultoria de estilo de Peter Behrens na AEG o colocaram como um dos pioneiros dos designers industriais da história do design. O termo “consultor de estilo” mostra que em sua época o termo designer ainda não se aplicava.

Peter Behrens (1868-1940)... eliminará o simbolismo tecnológico e criará a fábrica da AEG de Berlim, o protótipo da arquitetura industrial claramente funcional. Foi também um dos maiores expoentes do Werkbund alemão: um artista tenso como os expressionistas do início do século e, a seguir, um dos grandes pioneiros do programa racionalista (ARGAN, 1992, p. 194).

A linearização e funcionalidade do edifício da Fábrica de turbinas da AEG (Fig. 7) além de apresentar a linguagem estética de Behrens, ilustra as ações da *Werkbund*, cuja estética, claramente, ligava-se à máquina. Parafraseando o arquiteto Frank Lloyd Wright (GOMBRICH, 1999), a máquina serviria como ferramenta na mão do artista. Não muito diverso da *Werkbund* tem-se na Alemanha um grupo de artistas expressionistas que visionavam uma arte revolucionária e em efervescência. Com criações a partir do nada, o *Die Brücke* apresentava nas artes puras uma linguagem estética incômoda e rude, assim como os objetos das máquinas.



FIGURA 13 – Emil Nolde. O profeta, 1912.
FONTE: GOMBRICH, 1999, p. 567.

Expoentes como Emil Nolde e Ernst Barlach apresentavam obras que recusavam toda a linguagem constituída, numa expressão deliberadamente excessiva, penosa e sem nuances, pois, “na origem da linguagem, não existem palavras que tenham um significado, mas apenas sons que assumem um significado”, salienta Argan (1992, p. 237). *O profeta* de

Node reforça a linguagem funcionalista alemã, xilogravura que visando funcionar como um cartaz mostrava-se simplificada e direta, e de certa maneira apresenta uma característica da produção artística e industrial alemã, cujo problema não está na obra, mas sim na formalização desta, na técnica. A forma toma o lugar do tema.

O ponto alto do trabalho do Deutsche Werkbund foi dado por uma exposição de arquitetura realizada após a primeira Guerra Mundial em 1927 em Stuttgart no Weissenhofsiedlung (Bairro de Weissenhof, conjunto arquitetônico existente até hoje como museu de arquitetura. N.T.). Sob a direção de Mies van der Rohe, foram convidados 12 dos mais conhecidos arquitetos da época para realizar, através de projetos de edificações uni ou multifamiliares, novas idéias para a arquitetura e o design (BÜRDEK, 2006, p. 25).

Utilizando novos materiais, arquitetos como Hans Poelzing, Peter Behrens, Mart Stam, Le Corbusier e Walter Gropius desenvolveram novos conceitos de residências, nos quais deveria estar suprimida a falta de expressão em voga nestes ambientes. Tudo que envolvia o habitar deveria ser concebido seguindo a unidade estética – conceitos da Arquitetura Orgânica (Fig. 9) do influente Frank Lloyd Wright. “Com a ‘casa como obra de arte total’ deveriam ser propagados novos conceitos estéticos (redução às funções elementares, utilitarismo), além de oferecer as amplas camadas da população instalações de preço acessível” (BÜRDEK, 2006, p. 25). Vemos que uma nova teoria estava sendo compreendida com alterações consideráveis no que existia. Afinal como saliente Thomas Kuhn (2001): é necessário a reavaliação dos fatos anteriores e a conseqüente reconstrução da teoria vigente, e o entendimento de que tal atividade se complete por uma ação de vários personagens.

Por isso, a nova teoria repercute inevitavelmente sobre muitos trabalhos científicos já concluídos com sucesso. É por isso que uma nova teoria, por mais particular que seja seu âmbito de aplicação, nunca ou quase nunca é um mero incremento ao que já é conhecido. Sua assimilação requer a reconstrução da teoria precedente e a reavaliação dos fatos anteriores. Esse processo intrinsecamente revolucionário raramente é completado por um único homem e nunca de um dia para o outro. Não é de admirar que os historiadores tenham encontrado dificuldades para datar com precisão este processo prolongado, ao qual, impelidos por seu vocabulário, vêm como um evento isolado (KUHN, 2001, p. 26).

A partir das influências de Frank Lloyd Wright, dos conceitos estruturais vindos da Escola de Chicago, assim como da percepção de que a arquitetura tinha uma ação social revelava-se o Estilo Internacional de Arquitetura “não como uma manifestação formal e superficial – mas sim como uma unidade conseqüente onde condições sociais, novos materiais e formas tiveram sua perfeita tradução” (BÜRDEK, 2006, p. 27).

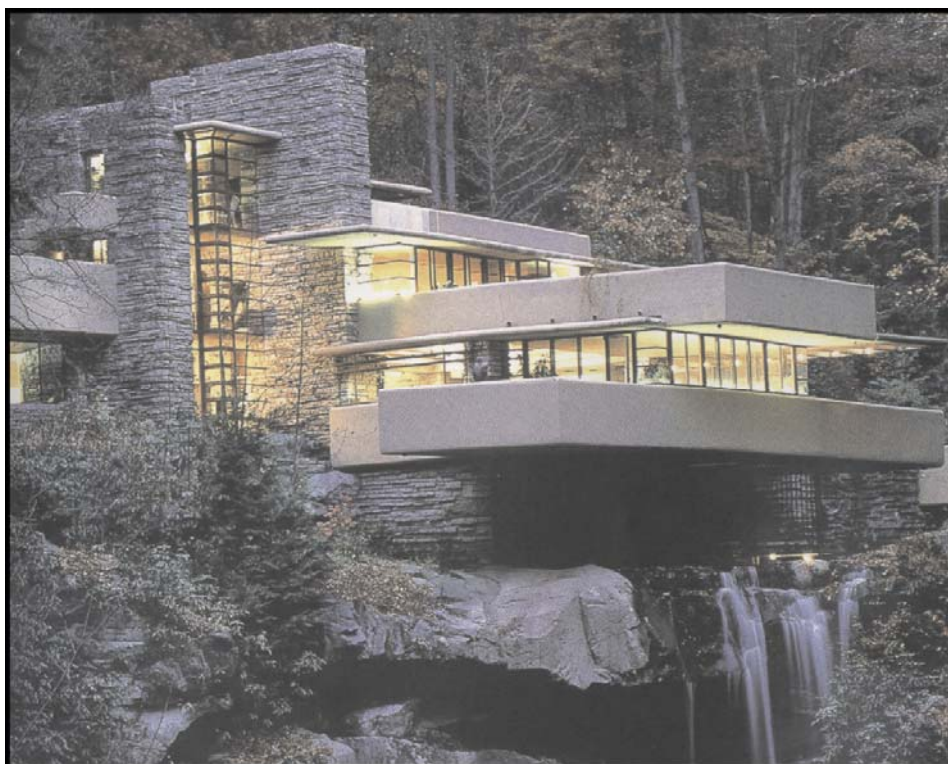


FIGURA 14 – Frank Lloyd Wright. Casa *Kaufmann* (conhecida como Casa da Cascata).
FONTE: ECO, 2004, p. 375.

Esse Estilo Internacional foi a garantia de que a Alemanha estava alcançando uma linguagem estética própria. Magdalena Droste (2006, p. 11-12), ao abordar a *Werkbund*, afirma que “num clima fortemente marcado pelo nacionalismo, procurava-se uma linguagem estilística que poderia servir de complemento à reputação industrial mundial da Alemanha” e que a *Deutscher Werkbund* foi a “associação artística e econômica mais importante e de maior sucesso antes da Primeira Guerra Mundial”. Além de propor uma linguagem alemã, a busca pela qualidade do trabalho foi uma das grandes metas do grupo.

A posição vanguardista deste grupo pode ser constatada na aceitação das mulheres (a partir das exigências da indústria) e na percepção da cultura jovem, fato que só viria a acontecer com destaque após a Segunda Guerra Mundial. Já naquela época, “os jovens foram pela primeira vez tomados a sério como uma geração com direitos próprios e não apenas considerada como um estágio intermédio a caminho da idade adulta” (DROSTE, 2006, p. 14).

A eclosão da Primeira Guerra Mundial foi quase unânime e exageradamente saudada na Alemanha. Voluntários precipitavam-se para se alistarem, encontrando-se também entre eles artistas vanguardistas como Otto Dix, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Max Beckmann e August Macke. Enquanto os intelectuais desejavam uma renovação espiritual – frequentemente no espírito de Nietzsche – grandes camadas

populacionais partilhavam o ponto de vista do seu imperador Guilherme II, de que a Alemanha tinha finalmente agora e de uma vez para sempre, a oportunidade de provar a sua superioridade mundial. A *Werkbund* escrevia sobre a «vitória da forma alemã» (DROSTE, 2006, p. 16).

Tais revoluções aconteceram também no campo das *bellas artes* que como vimos encontraram grande impulso nos conceitos de Cézane, Van Gogh e Gauguin. O modernismo iniciou sua arrancada ao desenfreado processo de discursos estéticos, reconhecidos através dos “ismos”. Assim foram o expressionismo, o cubismo, o abstracionismo, as tendências quase que unânimes ao primitivismo. Dentre estes, o que mais se aproximou e afetou diretamente a arquitetura e o design foi o movimento estético holandês – neoplasticismo, que teve em Piet Mondrian seu principal expoente. No mesmo ano que a Primeira Grande Guerra eclode, Mondrian “associa-se ao movimento neoplástico e, com Van Doesburg, funda a revista *De Stijl*” (ARGAN, 1992, p. 409). Durante a guerra ele define rigorosamente sua linguagem: formas geométricas, linearização formal e uma pequena paleta de cores.

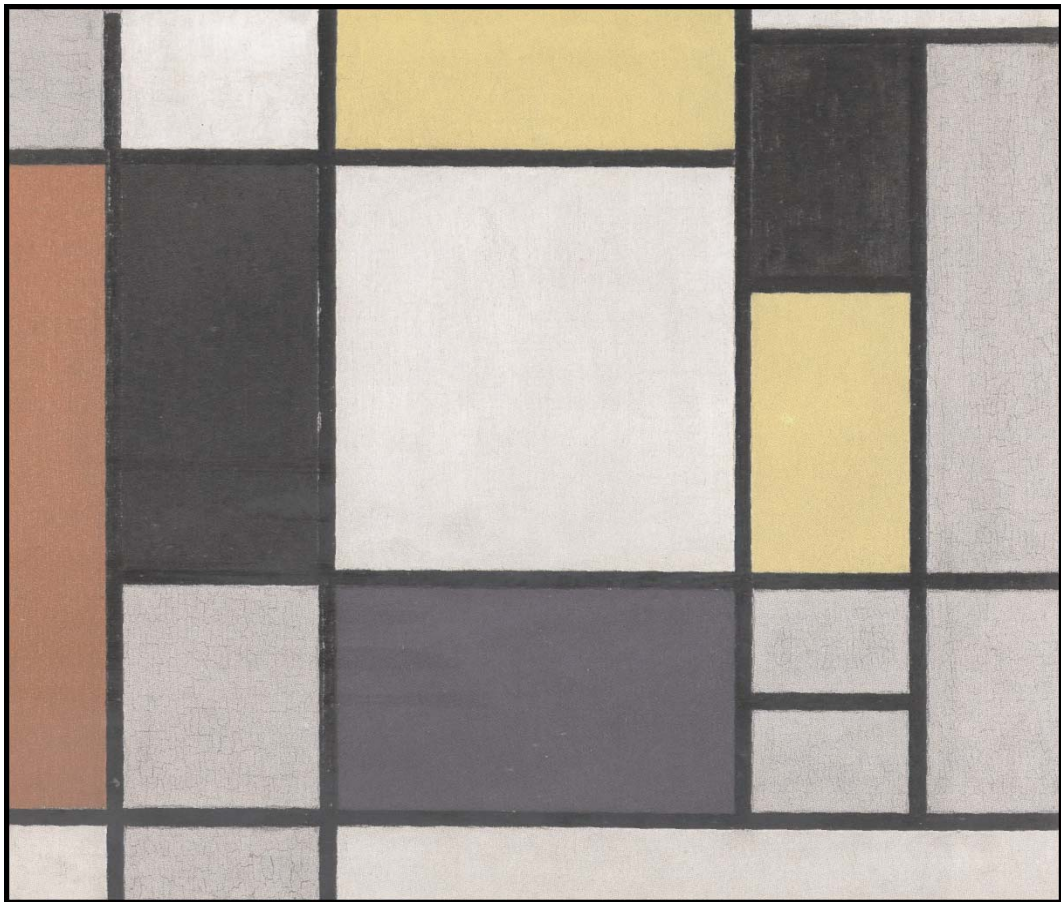


FIGURA 15 – Piet Mondrian. Composição em vermelho, preto, azul, amarelo e cinza, 1920.
FONTE: GOMBRICH, 1999, p. 582.

O objetivo desta revista será o de contribuir para o desenvolvimento de uma nova consciência de beleza. Ela objetiva tornar o homem moderno receptivo em relação ao novo na arte criativa. Ela se opõe à confusão arcaísta – “Barroco Moderno” – com os princípios lógicos de um estilo em amadurecimento, baseado em relacionamentos mais puros com o espírito de nossa época e com nossos meios de expressão. Ela realizará a reunião das correntes atuais de pensamento sobre novas atividades criativas – correntes de pensamento que se desenvolveram independentes, embora sejam semelhantes em essência... [Introdução do primeiro número da revista *De Stijl* de outubro de 1917 (BANHAM, 1979, p. 237)].

Por mais que este texto introdutório da revista, apresentado por Benham (1979), vise mostrar a união dos vários “ismos”, dentro do próprio *De Stijl*, isso não aconteceu de início, pois Doesburg provocou a reunião de todos. As práticas artísticas podiam estar acontecendo separadas, porém, estava claro que em particular eram comuns. Além de Mondrian, Gerrit Rietveld voltou-se para o design ao desenvolver semelhante linguagem estética em uma cadeira – a *Red and Blue* (Fig. 11).



FIGURA 16 – Gerrit Rietveld. Cadeira *Red/Blue*, 1918-1923.
FONTE: FIELL; FIELL, 2001, p. 153.

A cadeira de Rietveld (Fig. 11) e a pintura de Mondrian (Fig. 10) são práticas diferentes do cubismo abstrato, na percepção de que a máquina é a espiritualização do

organismo e que sua construção é análoga ao *constructo*⁶ de uma obra de arte. O *De Stijl* “remove o caráter pessoal de um edifício e, assim, vai em direção a uma arte de grupo (...) com inter-relacionamentos rítmicos entre até mesmo as menores partes estruturais, e nenhuma adição de decoração” (BANHAM, 1979, p. 243).

Das críticas dos *Arts and Crafts*, passando pelos conceitos de ornamentos estruturais do *Art Nouveau*, alcançando a aceitação da máquina na *Werkbund* e adequação de uma linguagem estética efetiva no *De Stijl*, parecia estar preparado o solo, que agora fértil se mostrava pronto, para a semeadura de uma nova linguagem. Faltava apenas o plantio, como proposta de desenvolvê-la didaticamente.

O solo que se preparava parecia esgotar o paradigma da linguagem estética vigente, tinham-se fatos significativos determinados – que além dos citados anteriormente se completava de forma harmoniosa com o Círculo de Viena, Escola de Frankfurt e Escola de Praga. Agremiações que agiram isoladamente, mas articularam-se numa mesma teoria, fato este, compreendido como “elementos isoláveis” por Kuhn (2001, p. 68), está relacionado diretamente aos períodos revolucionários.

Seguramente, como aponta Kuhn (2001, p. 55), tais elementos articulados “não esgotam toda a literatura da ciência”, pois existem problemas paralelos, “ocasiões especiais” que levam a um novo empreendimento científico. Uma destas “ocasiões” é, sem dúvida alguma, a Primeira Grande Guerra e todas as suas condicionantes.

3.2 O MOLDE CONTEXTUAL PARA A ESCOLA BAUHAUS

Considerar a *Werkbund* como a origem da Bauhaus é aceitar o posicionamento de que “a pré-história da Bauhaus remonta ao século XIX” (DROSTE, 2006, p. 10). Afinal, têm-se neste ‘movimento’ todas as influências direcionadas às artes, à arquitetura e ao design dos

⁶ Não pretendo entrar na discussão sobre este termo, apenas apresentar que esta idéia de *constructo* consiste na construção de *versões-de-mundos*, e que levam em consideração fatores construtivistas, irrealistas, pluralistas, simbólicos, de correção, de compreensão, artísticos, metafóricos e fictícios, de estilo, perceptivos e de apropriação. Para uma melhor abordagem: GOODMAN, Nelson. (Modos de fazer mundos. Portugal: ASA, 1995. 207 p.)

vários contextos que estimularam questionamentos destas áreas durante toda a Revolução Industrial. A *Werkbund* estimulou o uso da máquina como ferramenta, percebendo a divisão das artes e questionando-a; e aprimorou seus conceitos dentro de limites estéticos, o que contribuiu consideravelmente na qualidade do produto industrial.

A união das várias correntes e de um número considerável de artistas e arquitetos conduziu ao aparecimento de grandes crises internas na *Werkbund*, em sua maioria, devido ao posicionamento profissional dos envolvidos neste movimento:

Muthesius, na famosa discussão de Colônia em 1914, disse: “A arquitetura, e com ela toda a área de atividade da *Werkbund*, dirige-se para a padronização (*Typisierung*)... Só a padronização pode... uma vez mais, introduzir um gosto universal válido e seguro”. Van de Velde respondeu: “Enquanto houver artistas na *Werkbund*... eles protestarão contra qualquer sugestão de um cânone de padronização. O artista, de acordo com a sua essência mais profunda, é um individualista ferrenho, um criador livre e espontâneo. Ele nunca se submeterá voluntariamente a uma disciplina que o obrigue a um tipo, a um cânone” (PEVSNER, 2001, p. 179).

Dentro deste posicionamento de Van de Velde, da individualização do artista, Walter Gropius “já tinha falado em 1917 da «necessidade de uma reviravolta intelectual»... Escreveu: «O ambiente aqui está tenso, e nós, artistas, temos de malhar no aço, enquanto ele está quente. Para mim a *Werkbund* está morta, não se pode esperar mais nada dela»” (DROSTE, 2006, p. 16). Percebemos um contexto pré-paradigmático, afinal o cenário das duas primeiras décadas do século XX foi marcado por debates profundos, mais especificamente na arquitetura, no design e na lingüística. Muito mais que construir acordos, tais debates definiram escolas.

O acontecimento bélico de 1914-1918 deteve muito as ações destas escolas, limitando gravemente as produções de seus intelectuais, interferindo “de várias maneiras em seu pensamento” e imprimindo “à pesquisa um curso totalmente diverso” (BENEVOLO, 1998, p. 390). Com grandes conseqüências materiais, psico-sociais e com o estímulo do experimentalismo artístico, a Primeira Guerra Mundial, esta que se apresenta neste momento, não apenas como o marco histórico de fim da Revolução Industrial, mas também como determinante do contexto europeu ao iniciar a década de 1920, influenciou diretamente o posicionamento dos artistas e arquitetos:

A plena consciência de minha responsabilidade como arquiteto, baseada em minhas próprias reflexões, foi em mim determinada como resultado da Primeira Guerra Mundial, durante a qual minhas premissas teóricas tomaram forma pela primeira vez. Após aquele violento abalo, cada ser pensante sentiu a necessidade de uma mudança de frente intelectual. Cada um, dentro de sua esfera particular de atividade,

desejava dar sua contribuição para superar o desastroso abismo aberto entre a realidade e o ideal (GROPIUS, W. *The New Architecture and the Bauhaus*. Londres, 1935. p. 48. In: BENEVOLO, 1998, p. 392).

Como é percebido no discurso de Gropius, tal conflito não modificou os valores culturais, mas destacou a importância da necessidade de novos conceitos para os problemas que aos poucos ganhavam significado real. Descobria-se a consciência da anomalia, que para Thomas Kuhn (2001, p. 78), “é o reconhecimento de que, de alguma maneira, a natureza violou as expectativas paradigmáticas que governam a ciência normal”.

O embate político e o posicionamento dos artistas apresentam novas estéticas, como o Futurismo e sua ação campal a partir dos manifestos do italiano Marinetti; e o Dadaísmo, movimento de reação aos acontecimentos da guerra que eclodiu no Surrealismo. O contexto racionalista da crise econômica reforça os conceitos cubistas e neoplasticistas na busca de “superar a costumeira classificação das artes e exercer a arquitetura” (BENEVOLO, 1998, p. 394). Formou assim um momento em que os artistas, a maioria envolvida com a pintura, voltaram suas atenções a “todos os ramos do design, culminando na arquitetura” (BANHAM, 1979, p. 436). Esse cenário tinha como palco a Escola Bauhaus.

É preciso ressaltar que o período entre guerras apresentou um considerável número de ações individuais e coletivas para a construção do movimento moderno. Propomos então, dentro da linha de Leonardo Benevolo (1998), dois momentos: um primeiro, em que surgem as experiências didáticas da Escola Bauhaus e as obras de Le Corbusier; e um segundo, em que algumas ações anteriores à Primeira Guerra Mundial ganham destaque, como o itinerário de Mies van der Rohe do Novembergruppe à Werkbund, a obra de Mendelsohn na Alemanha, os trabalhos de Dudok em Hilversum e de Oud para a administração de Roterdã (BENEVOLO, 1998).

Destes momentos, esta pesquisa se volta ao primeiro, mais especificamente à Escola Bauhaus, procurando reconhecê-la como um conceito. Como Peter Hahn, diretor atual da *Bauhaus-Archiv* de Berlim no Prefácio da Obra de Magdalena Droste (2006), apresenta-a: como um “chavão internacional”. Uma entidade que “goza de uma elevada reputação, principalmente decorrente do design de que foi pioneira” (DROSTE, 2006, p. 7).

As ações de certas escolas preconizaram o surgimento da Bauhaus e das condicionantes culturais, políticas e sociais onde a linguagem apresentou consideráveis mudanças. O Círculo de Viena foi uma das escolas em que ocorreram transformações

estéticas e sociais, estando em uma das primeiras cidades européias “a voltar o caminho direto da linha reta, do quadrado e do retângulo” sem se afastar da “elegância e senso de materiais preciosos do Art Nouveau” (PEVSNER, 1995, p. 147). Liderada por Moritz Schlick, esta agremiação e seus intelectuais influenciaram diretamente a Escola Bauhaus.

Na Alemanha e na Áustria, os nomes famosos da geração de Perret, Garnier e Maillart são, na Áustria, Josef Hoffmann e Adolf Loos, e na Alemanha, Peter Behrens. A estes deve ser acrescentado o nome de Otto Wagner, professor na academia de arte de Viena, que era apenas sete anos mais moço que Morris. Na sua aula inaugural de 1894, ele reafirmou a fé de Viollet-le-Duc na idade moderna, a necessidade de descobrir formas para expressá-la e a convicção de que “nada que não é prático pode ser belo”. (...) Os prédios projetados nos mesmos anos por Josef Hoffman e Adolf Loos devem ser encarados da mesma forma (PEVSNER, 1995, p. 164-169).

Como já foi apontado, Adolf Loos publicou, em 1908, *Ornament and Crime*, onde apresenta considerações definidoras para o estilo Bauhaus que se desenvolveria na Alemanha num futuro próximo. Mesmo que Gropius lidasse com uma tarefa nova e Loos com algo mais conservador (PEVSNER, 1995), as influências do Círculo de Viena no principal diretor da Escola Bauhaus é significativa. O pensamento metodológico fundamentado na teoria dos elementos defendida por Ernest Mach, principalmente nas ações laboratoriais, nas quais a linguagem estética do design ganhou a geometrização e uma lógica-matemática, apresenta a significativa influência do Círculo de Viena em Walter Gropius.

Além do manifesto formador da Bauhaus, o programa se completaria com a “exigência de uma metodologia geral, baseada nas leis naturais e nas da mente humana, na qual se equilibrem o pensamento e a ação, as exigências materiais e as espirituais, superando as divergências abstratas” (BENEVOLO, 1998, p. 404).

A Escola de Frankfurt e os conceitos de racionalidade sustentados na comunicação solidificariam os discursos de Moholy-Nagy no laboratório de tipografia no auge da Escola Bauhaus. Relacionar a necessidade do discurso meta-hermenêutico buscado por Leithäuser e Volmer com a procura de uma estética neutra e social é considerar a forte influência dos novos paradigmas da linguagem afetando, inclusive, os conceitos bauhausianos.

A visão de uma construção universal remetia à idéia de metaestrutura, como as construções lingüísticas de Roman Jakobson, o qual definia que não deveria haver aspectos isolados numa composição, e que o fenômeno sóico é social, posição central da Escola Bauhaus em Dessau.

As influências destas escolas lingüísticas não aconteceram apenas nos discursos próximos, mas na ação efetiva de alguns profissionais dentro da própria escola, como Adolf Loos, pois suas ações e obras contribuíram para uma relação sócio-político-cultural da escola que se formou.

3.3 A ESCOLA BAUHAUS

Vamos criar juntos a nova «estrutura» do futuro que será tudo numa única forma. Arquitetura, escultura e pintura (Gropius no Manifesto Bauhaus de 1919).

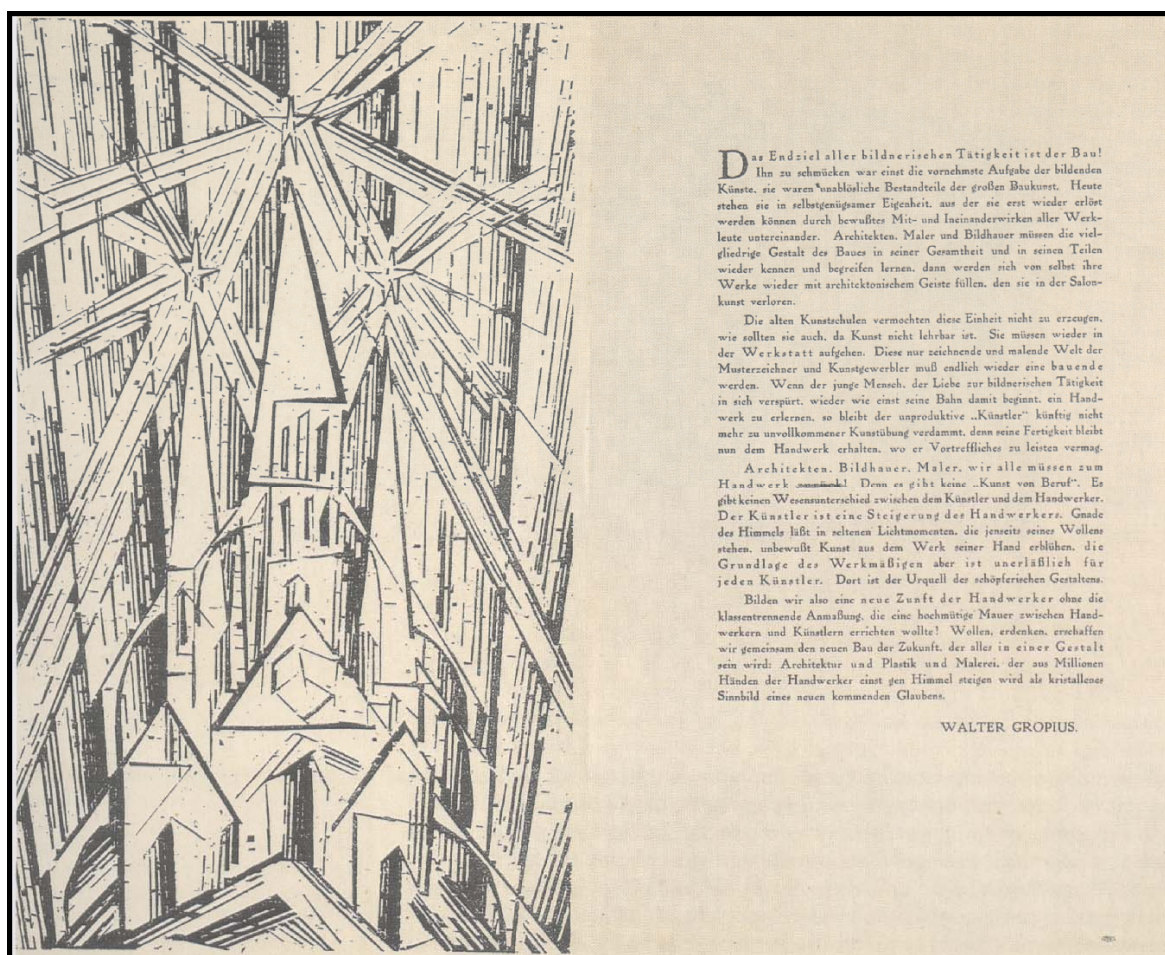


FIGURA 17 – Walter Gropius: Manifesto Bauhaus com xilogravura de Lyonel Feininger, 1919. FONTE: DROSTE, 2006, p. 18.

(...) o processo de aprendizado de uma teoria depende do estudo das aplicações, incluindo-se aí a prática na resolução de problemas, seja com lápis e papel, seja com instrumentos num laboratório (KUHN, 2001, p. 71).

Assinado por Walter Gropius e ilustrado expressivamente por Lyonel Feininger, o Manifesto Bauhaus continha em suas linhas as grandes bases dos princípios desta instituição. Tais princípios correspondiam claramente ao momento tenso que se encontrava a Europa, em particular a República de Weimar – uma região sensibilizada econômica, política e socialmente pela Primeira Guerra Mundial. Todas as grandes crises sentidas durante o século XIX e a primeira década do século XX pareciam por lá percorrer e, de alguma forma, contribuir para a construção desse Manifesto. Parecendo quase que um chamado de ação, bem ao estilo futurista de Marinetti, este documento visava dar início prático às utopias profetizadas aos quatro cantos da sociedade dita moderna.

Os questionamentos do *Arts and Crafts* parecem cicatrizar-se neste documento, pois um dos objetivos apontados no Manifesto era unir, de forma acadêmica, as artes puras com as artes aplicadas, divididas por Ruskin e Morris durante o século XIX. Fundamentando os conceitos da arte estruturalista moderna, em que o que deveria ser objetivado em toda atividade criativa era a “estrutura” que, no entanto, já era percebida de forma funcional – no *Art Nouveau* e em todas as suas aparições e nomes nas mais variadas nações ocidentais, o Manifesto trazia o reconhecimento da máquina como processo de produção racional, comprometendo a instituição aos conceitos racionalistas já apresentados e questionados na *Werkbund*.

Talvez foi na *Werkbund* que a Escola Bauhaus ganhou seus primeiros moldes. O grupo de personagens que compunham aquela entidade, com a aproximação da Primeira Grande Guerra, mostrava diferenças conceituais e de ações. Alguns indo a favor da estandarização “total”, de Muthesius; e outros compreendendo o “intimismo” de cada ação, no posicionamento de van de Velde. Walter Gropius, mais próximo de van de Velde, ficou no meio desta acirrada disputa e reconheceu, por fim, o lado “intimista” que seguiria a partir de então.

Foi por meio de Henry van de Velde que Gropius ingressou na vida acadêmica, atuando na Escola das Artes e Ofícios de Henry, sendo que, ao iniciar a Guerra, em 1914, foi indicado para dirigir a Escola. Um ano mais tarde, esta instituição fecha suas portas. Neste mesmo ano, o diretor Fritz Mackensen convida Gropius para direção do curso de arquitetura

da Escola Superior de Arte de Weimar – região onde havia forte “representação da indústria artesanal e dos interesses artesanais do grão-ducado da Turíngia” (DROSTE, 2006, p. 16). Durante a Grande Guerra, Gropius redigiu um documento para a fundação de uma entidade de ensino que visava proporcionar conselhos artísticos para a indústria, artesanato e comércio regional – discurso muito difundido pela *Werkbund*. A Superintendência da Casa Real rejeitou esse documento, mas Gropius manteve contato com a Escola Superior, que, em 1917, exigiu a formação de um departamento de arquitetura.

Mesmo não tendo um novo convite para a direção, Walter Gropius buscou as autoridades de Weimar. Em contato permanente com o corpo docente da referida escola, em 1919 foi nomeado unanimemente como o novo diretor. Antes de sua aceitação definitiva Gropius já apresentava seus planos.

As presentes condições são extraordinariamente favoráveis; o seu encerramento significa que a Escola de Artes e Ofícios poderá ser totalmente remodelada, enquanto um grande número de postos de ensino da Escola Superior de Belas-Artes se encontram vagos. Em toda a actual Alemanha não deve existir uma oportunidade melhor para reestruturar uma grande instituição de educação artística, por meio de idéias modernas e sem intervenção radical na estrutura existente (DROSTE, 2006, p. 17).

Em abril de 1919, Walter Gropius é nomeado Diretor das duas escolas, que passariam ser apenas uma: a *Staatliches Bauhaus in Weimar*, ou a Escola Bauhaus. E neste momento, Gropius publicou o Manifesto Bauhaus, em que, além do já exposto, ele via a construção como atividade do intelecto humano, uma ação social e simbólica.

O programa da Escola Bauhaus previa um curso preliminar de seis meses, obrigatório; um ensino trienal, em parte técnico, em que o aluno deveria freqüentar um número mínimo de laboratórios; e um curso de aperfeiçoamento, cuja duração variava e se baseava no projeto e trabalho prático (BENEVOLO, 1998). A parte técnica possibilitava ao aprovado o diploma de artesão e o curso de aperfeiçoamento o diploma de mestre em artes. A figura a seguir apresenta um esquema estrutural do programa da Instituição.

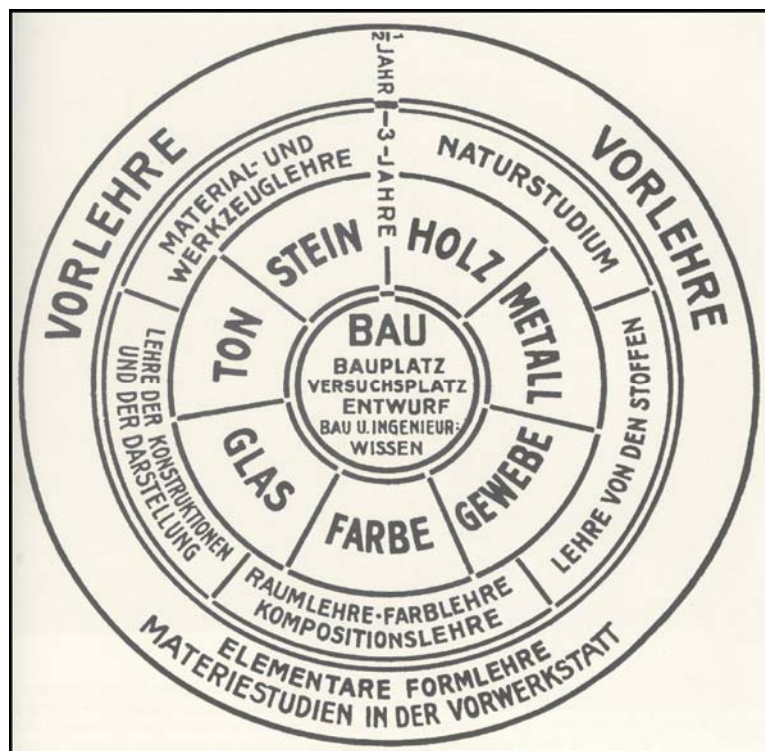


FIGURA 18 – Walter Gropius. Diagrama estrutural do programa da Escola, 1922.
FONTE: DROSTE, 2006, p. 35.

A formação começava com o “Vorlehre” (curso preliminar) com uma duração de seis meses. Os dois círculos do centro representam o período de três anos de formação no atelier juntamente com a teoria da forma. Os ateliers são identificados segundo seus materiais; “Holz” (madeira) representava assim, os ateliers de carpintaria e escultura em madeira (DROSTE, 2006, p. 35).

Muitas são as obras bibliográficas que apresentam a Escola Bauhaus, onde cada autor divide a Escola por diretores, cidades, ateliers etc. Nesta dissertação, a abordagem da Bauhaus será feita a partir de dois direcionamentos: um primeiro que releva as mudanças de contextos e diretores, que foram três contextos: Weimar, Dessau e Berlim; e três diretores: Walter Gropius, Hannes Meyer e Ludwig Mies van der Rohe; e um segundo ligado aos professores e suas ações internas à escola: como Johannes Itten, Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer e Georg Muche e alguns alunos, como Marcel Breuer entre outros personagens de grande ação internacional, como Le Corbusier. Buscamos encontrar, nesta abordagem, as ações que marcaram significativamente a Escola.

Símbolo de uma linguagem internacional que varreu o Mundo durante a segunda metade do século XX, a Bauhaus foi o “divisor de águas” para a linguagem estética

modernista, em virtude de que esta instituição “veio a ser o ponto central de partida do grande desenvolvimento do design” (BÜRDEK, 2006, p. 28). Além de que, nesta Escola não só foram elaboradas “as bases daquilo que hoje recebe a denominação geral de design, como também foram desenvolvidas e aplicadas concepções pedagógicas de um novo tipo, que mesmo depois de mais de cinquenta anos continuam atuais” (WICK, 1989, p. 13).

As diretrizes apontadas no manifesto e nos processos pedagógicos buscavam acabar com a barreira entre artistas e artesãos, questionando tal paradigma e buscando uma nova estrutura, com a união destas duas áreas.

Dentro do primeiro direcionamento, tem-se a estrutura apresentada por Bernhard Bürdek (1999; 2006), que a partir de Rainer Wick (1989), descreve a Escola em três fases: fundação, consolidação e desintegração.

3.3.1 A fase de fundação – 1919-1923

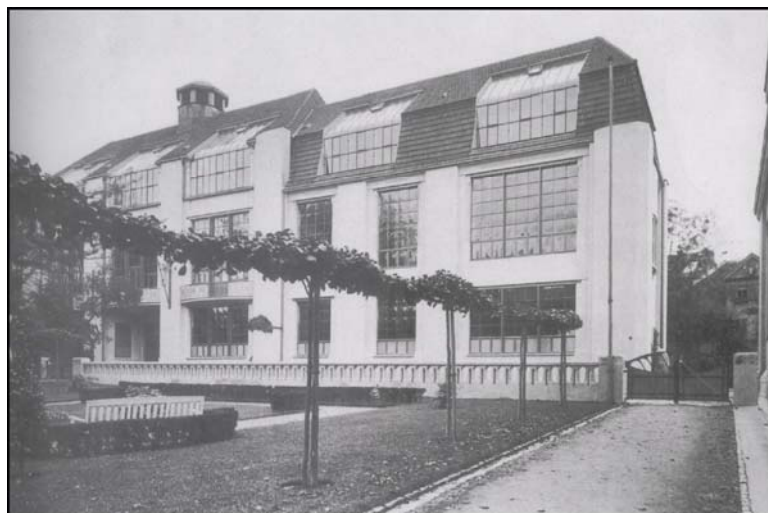


FIGURA 19 – Projeto de Henry van de Velde. Academia de Belas-Artes do Grão-Ducado da Saxônia, onde a Bauhaus tinha escritórios administrativos e ateliers desde 1919.

FONTE: DROSTE, 2006, p. 12.

Em Weimar sob a direção de Walter Gropius, a Escola iniciou suas ações dentro de um curso básico, *Vorkurs*, cujo “currículo tinha uma base teórica e compreendia uma exploração dos componentes primários da linguagem visual: textura, cor, aspecto, forma e

materiais” (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 14). Nesta fase, este curso ficou sob responsabilidade de Johannes Itten⁷ e se tornou o ponto fulcral da educação, sendo obrigatório para todo aluno.

O princípio pedagógico em que o ensinamento de Itten se baseava pode ser resumido em dois conceitos opostos: «intuição e método» ou «experiência subjetiva e reconhecimento objectiva». Itten iniciava frequentemente as suas aulas com exercícios de ginástica e respiratórios para descontrair e relaxar os seus estudantes, antes de criar a «direção e a ordem fluentes» (DROSTE, 2006, p. 25).

Após aprovação neste curso, os alunos tinham acesso à prática, podendo se decidir pelas oficinas/laboratórios – “como por exemplo, Gráfica, Cerâmica, Metal, Pintura Mural, Pintura em Vidro, Marcenaria, Oficina de Palco, Têxtil, Encadernação, Escultura em Madeira” (BÜRDEK, 2006, p. 31). Nestas oficinas/laboratórios as aulas eram ministradas por dois mestres, um das Artes Puras e outro das Artes Aplicadas – visando atender ao Manifesto, o que se tornou um dos objetivos da Bauhaus: o de unir, através do ensino, as artes puras com as artes aplicadas.

Estabeleceu-se, assim, o modelo de ensino bipolar. As aulas paralelas com um artista e um artesão ofereciam aos estudantes a possibilidade de receberem uma educação mais vasta do que um único mestre poderia oferecer, produzindo, assim, esboços elaborados do ponto de vista artesanal e artístico. Gropius escreveu mais tarde: «Era necessário trabalhar com dois professores diferentes, pois não havia artesão com imaginação suficiente para resolver problemas artísticos, nem artistas com conhecimentos técnicos suficientes para se responsabilizarem por trabalhos oficiais. Uma nova geração tinha de ser treinada primeiro, de forma a poder aliar os dois talentos» (DROSTE, 2006, p. 36).

De início, Itten foi o grande responsável pelos ateliers, que logo foram divididos com Georg Muche (mestre da forma), Lyonel Feininger (tipografia), Gerhard Marcks (cerâmica), Oskar Schlemmer (escultura em pedra), Paul Klee (encadernação), Walter Gropius (carpintaria), ficando Itten com os de metal, pintura mural e em vidro (DROSTE, 2006). Um dos objetivos destas ações pedagógicas era o de “conferir ao aluno uma qualificação criativa básica no sentido de uma ‘linguagem formal que transcendesse ao individualismo’, que servisse de base para uma compreensão mútua entre os membros da Bauhaus” (WICK, 1989, p. 40).

⁷ Uma das pessoas mais importantes dos primeiros anos da Bauhaus. De personalidade marcante (usava um túnica e recomendava que seus alunos fizessem o mesmo, além de dietas especiais e exercícios de respiração e meditação), ganhou grande notoriedade o que o colocou em conflito com Gropius, que o convidou a deixar a escola em 1923.

Percebemos nesta primeira fase a forte imposição da linguagem de cada mestre, valendo lembrar que muitos eram expoentes reconhecidos de movimentos estéticos tanto da arte quanto da arquitetura: “os próprios mestres das oficinas eram quase que exclusivamente artistas dedicados às belas-artes, e certamente durante os anos de Weimar a abordagem era tudo, menos imparcial” (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 15).

Em cada laboratório uma ação. Apresentava-se assim o paradoxo de uma Escola que queria concretizar a noção de obra de arte total. As ações individuais dos mestres foram questionadas, como aponta Rainer Wick (1989, p. 42), pelas palavras de Hans Wingler:

O grande “x” da questão está em ver de que forma se poderá encontrar uma solução para o grande abismo existente entre a atividade que exercemos em nossas oficinas e a atual situação da indústria e do comércio no mundo exterior... O contato com a indústria e com o trabalho industrial no mundo exterior só pode ser conseguido paulatinamente. Uma hipótese a ser considerada seria a de o trabalho nas oficinas da Bauhaus voltar-se à criação dos protótipos (que servissem de exemplo ao artesanato e à indústria). Os alunos que tivessem passado pela Bauhaus estariam em condições, com os conhecimentos que lá tivessem adquirido, de influir decisivamente sobre as (empresas) artesanais existentes, e sobre as fábricas industriais...

Essa ênfase à produção industrial apresenta uma grande mudança dentro da Bauhaus. Neste momento, resgata-se muitos valores e posicionamentos modernistas, mais especificamente do expressionismo e do construtivismo. O contato com estes movimentos possibilitou as influências de Theo van Doesburg, teórico do grupo neoplasticista holandês *De Stijl*, que, de forma agressiva e dogmática, criticou o que vinha sendo trabalhado na Escola.

O que os mestres realizam é o que ensinam. E o que realizam? Cada um faz aquilo que lhes inspira seu humor, distantes que estão, e muito, de uma disciplina rigorosa. Onde podemos encontrar pelo menos tentativas de um trabalho conjunto?... Onde há uma unificação das várias disciplinas? Onde é que se encontram ao menos tentativas de se chegar a uma obra de arte unificada, de uma configuração unitária de espaço, forma e cor? Quadros... nada além de quadros e quadrinhos, artes gráficas e esculturas isoladas. O que Feininger mostra já foi feito na França, e muito melhor, há dez anos (Cubismo de 1912). Suas aquarelas mais recentes são uma infusão aguada de Klee! O próprio Klee rabisca desvários do tipo dos que se encontram, às vezes até mais bonitos, na pintura dos loucos de Prinzhorn. Kandinsky continua repetindo suas decorações esfumaçadas e confusas... Arbitrária e caprichosamente! Mais arbitrários e mais caprichosos, intelectualizados e destituídos de força intuitiva, além de acanhadamente ponteados, são os trabalhos de G. Muche. As borratadas ocas e pomposas de Itten têm por objetivo único a produção de um efeito exterior. Os trabalhos de Schlemmer são experimentos, que já conhecemos de outros escultores... De autoria do senhor diretor, Gropius, existe no cemitério de Weimar um monumento expressionista, que enquanto produto de uma incursão literária barata não pode concorrer nem mesmo com as esculturas de Schlemmer... Para se alcançarem os objetivos traçados pela Bauhaus em seu programa seriam necessários outros mestres, mestres que soubessem o que é necessário para se dar forma a uma obra de arte homogênea, e que provassem por atos sua capacidade de levá-la a efeito... (HUSZAR *apud* WICK, 1989, p. 43).

Nada melhor que um julgamento exagerado e expressivo para uma auto-avaliação e apresentação de uma crise silenciosa na Escola. O reconhecimento desta crise como aponta Kuhn (2001, p. 110), provocou respostas a “proliferação de versões do paradigma, (...) de tal modo que acaba permitindo a emergência de um novo paradigma”. Isso leva a Escola a sua segunda fase.

3.3.2 A fase de consolidação – 1923-1928

A saída de Itten e a entrada de seu substituto Moholy-Nagy⁸, além da convocação de Kandinsky, apresentavam um fortalecimento no corpo docente, nas relações de lealdade e o caminho para a unificação da Escola. Soma-se a isto a incorporação de jovens mestres formados na própria instituição, como Gunta Stölzl, Josef Albers e Marcel Breuer, que detinham, pela formação, a dupla qualificação. Esta nova concepção na escola, de corpo docente e da aceitação da anomalia, apresentou o momento em que a transição iniciou:

Quando, (...), uma anomalia parece ser algo mais do que um novo quebra-cabeça da ciência normal, é sinal de que se iniciou a transição para a crise e para a ciência extraordinária. A própria anomalia passa a ser mais comumente reconhecida como tal pelos cientistas. Um número cada vez maior de cientistas eminentes do setor passa a dedicar-lhe uma atenção sempre maior (KUHN, 2001, p. 114).

Essas reformulações buscavam um distanciamento da conotação até então adquirida de “proximidade com a arte”. Essa conotação resistiu até 1927, com a criação do departamento de arquitetura, dirigido por Hannes Meyer (WICK, 1989). A fortificação da Escola foi evidente; porém alguns problemas surgiam, como a relação do ensino nas oficinas onde os antigos professores, na maioria artistas, voltavam-se para empreendimentos de obras de arte. Nesse momento, os jovens mestres tinham como problema básico no ensino o empreender arte-técnica da produção em série.

⁸ “Designer e pedagogo, Moholy-Nagy almejava eliminar a arte pura em favor de um design ‘moderno’, o que implicava a adoção de uma estética da máquina absolutamente condizente com a ideologia socialista” (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 13)

Esta duplicidade no processo ensino-aprendizagem aos poucos foi eliminando os artistas, levando muitos dos antigos mestres a abandonar a Escola. “Em 1926, Muche manifestou-se energicamente contra a progressiva ‘industrialização’ da Bauhaus e, como consequência, acabou por desligar-se dela em 1927” (WICK, 1989, p. 45). Este fato mostra que as soluções-padrão estimuladas tradicionalmente passaram a ser questionadas e que o paradigma vigente encontra-se enfraquecido, com poucos expoentes de acordo com ele (KUHN, 2001). Esta descrença causadora de abandonos é outro sinal de que o paradigma apresentava ruídos desconfortáveis aos envolvidos e que mostrava-se obscuro propiciando o relaxamento de suas regras.

Entre os anos de 1925 e 1928 houve uma mudança considerável em toda a estrutura pedagógica da Bauhaus, na qual uma crescente importância ao direcionamento instrumentalista industrial reduzia a esfera artístico-individual. “Este procedimento didático acarreta uma mudança fundamental na cultura arquitetônica”, aponta Benevolo (1998, p. 406). Desde 1923, a orientação geral da Instituição voltava a ser, como aponta Rainer Wick (1989), um estabelecimento de ensino voltado para a indústria. O caráter anônimo da produção industrial acabava por eliminar a subjetividade e o individualismo do estilo pessoal. Assim a Bauhaus atendia ao paradigma industrial do pós-guerra cuja expressão deveria ter “um significado coletivo, universal, uma fé utópica na idade moderna, resultado da produção em massa” (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 16).

Este período compreende o momento de grande mudança na Escola Bauhaus, assim como numa mudança dos designers, dos arquitetos e artistas que passaram a trabalhar com uma nova linguagem estética. E, como afirma Kuhn (2001, p. 141), “mudanças nos padrões científicos que governam os problemas, conceitos e explicações admissíveis, podem transformar uma ciência”. A produção em série mostrava uma evolução desenfreada e todas as condicionantes da Revolução Industrial pareciam compor o cenário das primeiras décadas do século XX no ocidente. A necessidade de uma mudança nos padrões da estética dos produtos, resultantes de uma atividade de projeto foi necessária. E estes novos padrões aos poucos definiam uma nova linguagem estética dos objetos que viriam a ser concebidos.

Além das atividades dos laboratórios de protótipos industriais, coube ao Departamento de Arquitetura produzir efetivamente ações reais, na busca de impedir que os “princípios de uma arquitetura nova, funcional, permanecessem apenas como postulado teórico; esforços que tinham por objetivo transformar tais princípios em realidade, ainda que

em modesta escala” (WICK, 1989, p. 47). Nestas ações arquitetônicas, os quadros e relevos de Oskar Schlemmer, Joost Schmidt e Herbert Bayer representavam a busca por unicidade, em que arquitetura, escultura e pintura deveriam ser encaradas como uma coisa só. Em uma conferência: *Arte e técnica: uma nova unidade*, em 1923, Walter Gropius reavaliou a orientação estética da escola. Três anos mais tarde, suas publicações⁹ vinham sintetizar o que apresentou na conferência, afirmando que o design deveria ser íntimo da máquina.

Tais mudanças tiveram uma contribuição com a migração da Escola para Dessau. Consideráveis alterações no Parlamento Regional de Weimar em fevereiro de 1924 resultaram numa redução dos recursos destinados à Bauhaus, que em 31 de março de 1925 foi declarada como dissolvida. Fato este que não veio a ocorrer por iniciativa de Fritz Hesse – então prefeito social-democrata de Dessau, que se tornou um dos grandes defensores diplomáticos da Escola e possibilitou a transferência de Weimar para Dessau.

Esta ação migratória da Escola dentro da Alemanha possibilitou o desenvolvimento de um projeto arquitetônico próprio. De Walter Gropius, o projeto do novo edifício tornou-se um símbolo da arquitetura modernista e todos seus mobiliários seguiam a mesma lógica funcional e por conseguinte a mesma linguagem estética (vide Figura 15).



FIGURA 20 – Projeto de Walter Gropius, edifício da Bauhaus de Dessau – Ala dos ateliers, 1925. Detalhe do auditório com cadeiras de Marcel Breuer.

FONTE: DROSTE, 2006, p. 122 e 125 (Detalhe).

⁹ Entre elas está a obra de 1926, *Princípios da produção da Bauhaus*.

Rudolf Arnheim escreveu em 1927 sobre a Bauhaus: “É um triunfo da pureza, claridade e generosidade. Através das grandes janelas conseguem-se ver de fora as pessoas trabalhando com empenho ou descansando em privado. Cada objecto apresenta a sua construção, nenhum parafuso está escondido e nenhuma cinzelatura decorativa encobre a matéria-prima que está a ser trabalhada. É bastante tentador saber se esta honestidade arquitectónica é também moral” (DROSTE, 2006, p. 122).

O medo de uma instabilidade com a transferência não se confirmou. Foi neste novo lugar que a Escola desenvolveu um trabalho mais contínuo e marcante.

A nova escola almejava o desenvolvimento de uma “moderna” estética do design. Nisso estava preparada para enfrentar o século XX e resolver questões inerentes às circunstâncias da cultura material posterior à Primeira Guerra. Muitas destas questões relacionavam-se aos processos subjacentes ao design. Como a técnica e os materiais industriais poderiam ser usados no design, sintonizando-os às realidades do mundo material? Quais os métodos de ensino mais adequados, e quais deles estimulariam a experimentação com novos materiais tecnológicos? (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 17)

Podemos reconhecer, como afirma Kuhn (2001, p. 117), “a crise como um prelúdio apropriado à emergência de novas teorias”. Neste novo cenário, a Escola ficou conhecida como responsável principal pela estética “da máquina”, sendo esta a problemática de concentração dos intelectuais envolvidos. Em pouco tempo, a Bauhaus vivia uma mudança significativa, principalmente no que compete aos paradigmas pedagógicos.

“Em *The Bauhaus Reassessed* (1985) Gillian Naylor mostrou como as oficinas de Dessau foram transformadas – pelo menos do ponto de vista ideológico – no que Gropius chamou de ‘laboratórios’ em que se fariam protótipos para a produção por meio de máquinas. Essa mudança de orientação foi considerada o golpe final na estética dos ofícios da escola” (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 18).

Jovens mestres, alterações no foco do perfil de formação, novo edifício – construído para um fim específico, segundo projeto de Walter Gropius, apresentavam um conjunto de fatores que só contribuíram para a autonomia e reconhecimento da passagem para uma Bauhaus revolucionária. Afinal, como aponta Kuhn (2001, p. 122), “a transição para um novo paradigma é uma revolução científica”. A eficácia das oficinas e das práticas pedagógicas revelava um fator importante: que a Escola Bauhaus estava construída e concebida como um grande internato, havendo dormitórios para os alunos (anexo ao edifício central) e casas dos mestres (nas proximidades do edifício sede).

“O novo edifício da escola, concebido por Gropius, e as casas dos Mestres que ele construiu para o corpo docente da Bauhaus tornaram-se no epítome da moderna arquitectura alemã. A Bauhaus tornou-se num ponto de peregrinação” (DROSTE, 2006, p. 120).

Isto possibilitava uma interação integral entre mestres e aprendizes. Diferente das Escolas revolucionárias: Círculo de Viena, Escola de Frankfurt e de Praga; havia na Bauhaus uma imersão dos seus atuantes, colocando-os cotidianamente no debate de assuntos pertinentes ao design, em que havia “a proliferação de articulações concorrentes, a disposição de tentar qualquer coisa, a expressão de descontentamento explícito, o recurso à Filosofia e ao debate sobre os fundamentos” que “são sintomas de uma transição da pesquisa normal para a extraordinária” (KUHN, 2001, p. 123).

Além de mudanças no processo pedagógico, o pioneirismo bauhausiano ganhou destaque nos laboratórios da Escola. No novo edifício nem todas as oficinas foram instaladas; a mais eficaz era o oficina de móveis (união das oficinas de metais e carpintaria), que, desde Weimar, sob a direção de Gropius, produzia-se móveis influenciados pelo cubismo e pelo neoplasticismo do grupo *De Stijl*. Em Dessau, com a direção de Marcel Breuer, introduziu-se o aço tubular no alcance de um mobiliário funcional e de grande viabilidade na produção seriada industrial.

“A característica mais marcante desses móveis de assento é a ‘redução do volume do móvel’; seu peso é mínimo, sua ‘forma de trenó facilita a mobilidade’ e eles ‘não tem estilo’, no sentido de que se adaptam aos ambientes mais diversos, sendo, portanto, polifuncionais” (WICK, 1989, p. 50).

O aço tubular chegou a se tornar a linguagem estética principal da Bauhaus em Dessau, sendo incorporado em vários protótipos de Breuer, de Mies van der Rohe, de Le Corbusier, entre outros. Muitos destes protótipos foram produzidos industrialmente e criaram novos padrões no design de mobiliário. O aço tubular era o paradigma de como a Bauhaus de Dessau pensava seus materiais.

A linguagem do aço tubular como material para o design foi a manifestação máxima do diálogo do começo do século XX com a máquina. Tratava-se de um produto industrial, que viria a se tornar um traço característico da modernidade e do caráter anônimo da estética. (...) Logo [o aço tubular] haveria de ser tornar um dos mais fortes símbolos do programa modernista, apreciado por sua resistência à tração, pela facilidade e baixo custo de produção, bem como por sua relativa simplicidade tecnológica. Ele parecia provar a viabilidade de uma estética do anonimato (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 19-20).

Dentro desta oficina, formou-se a oficina de acabamento, sob a direção de Moholy-Nagy, que com muito esforço passou de uma estética artesanal para um design coerente com funcionalidade e praticidade. Muitas das luminárias de mesa (Fig. 17), características da Bauhaus, originaram-se nesta oficina.



FIGURA 21 – Atelier de metal.
FONTE: DROSTE, 2006, p. 172.

No ateliê de metal, dirigido por Moholy-Nagy, Wilhelm Wagenfeld produziu vários protótipos, como o de um abajur, em 1923-24. Quando apresentado numa feira comercial, meses depois, o protótipo foi criticado – ironicamente, se consideramos o episódio em retrospecto – por parecer um produto industrial barato. Ele se tornou um dos sucessos do ateliê, tendo sido patenteado pela escola em com produção continuada até hoje. Marianne Brandt também trabalhou no ateliê de metal e, como Wangenfeld, combinava formas geométricas primárias para criar novos protótipos de produtos. Ela aplicava uma estética formal, construtivista, ao design de objetos e de uso doméstico. Assim, se tornou uma pioneira na criação de utensílios domésticos modernos (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 19).



FIGURA 22 – Marianne Brandt e Hin Bredendieck melhoraram o design de um candeeiro de mesinha-de-cabeceira (esq.) e um candeeiro de secretária (dir.). Produzidos em grande escala.
FONTE: DROSTE, 2006, p. 176.

Somava-se a estas a oficina têxtil, que sob a direção de Gunta Stölzl, deu-se início aos experimentos com novos materiais – como das fibras sintéticas. Essa transformação fica clara no dito por Gunta em 1931:

Nos anos de 1922 e 1923 tínhamos uma concepção de moradia fundamentalmente diferente da que tínhamos hoje. Permitíamo-nos dispor de materiais de trabalho como a poesia carregada de idéias, a decoração floreada, a experiência individual... Paulatinamente processou-se uma transformação. Pudemos sentir o quanto eram pretensiosas essas peças únicas e independentes... A riqueza de cor e forma se nos tornou despótica; ela não se integrava, não se subordinava à casa. Procuramos, então, ser mais simples, disciplinar nossos meios, adaptá-los mais ao material e à funcionalidade. Com isto chegamos aos tecidos métricos que, sem dúvida, serviam aos espaços, ao problema da moradia. O lema desta nova época: “Modelar para a indústria!” (WICK, 1989, p. 53).

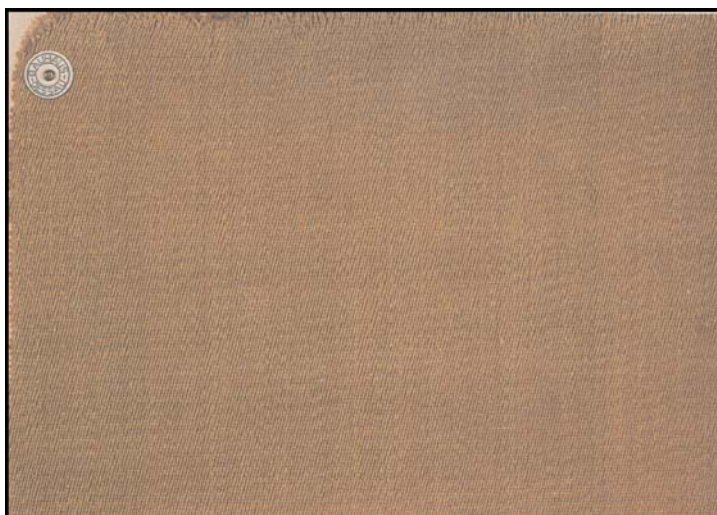


FIGURA 23 – Tecido de algodão em linha extraforte para revestimento das cadeiras em aço tubular. Os tecidos desenvolvidos ganhavam o selo de chumbo (canto superior esquerdo).

FONTE: DROSTE, 2006, p. 153.

Outra oficina de destaque foi a de pintura mural que em Dessau, dirigida por Hinner Scheper, se afastou da pintura monumental abstrata de Wassily (duretor em Weimar), tornou-se um espaço de experimentos precursores da chamada “dinâmica das cores”, enfocando a questão da decoração de interiores e das construções cromáticas.

A alteração no perfil de formação da Escola refletia-se também na oficina de tipografia, *departamento de tipografia e publicidade*, dirigida em Dessau inicialmente por Herbert Bayer e depois por Joost Schmidt. Desde Weimar, sob os olhos de Itten, havia experimentos tipográficos, prevalecendo elementos expressivos e pitorescos com baixa

pregnância. Com a entrada de Moholy-Nagy, tais ações começavam a ser por ele questionadas:

a tipografia é um instrumento da informação. A informação deve ser clara e o mais eficaz possível... A legibilidade: a informação jamais deve ser sacrificada em função de uma estética admitida *a priori*. Os tipos das letras jamais devem ser forçados em uma forma determinada” (WICK, 1989, p. 54).

Bayer e Schmidt levaram intensamente esta tese para a prática, tanto que “as artes gráficas da Bauhaus acentuaram sua tendência a um ‘geometrismo’ formal, expressando uma estética incisiva, própria da era industrial, na qual a forma básica tinha uma importância muito maior” (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 21).

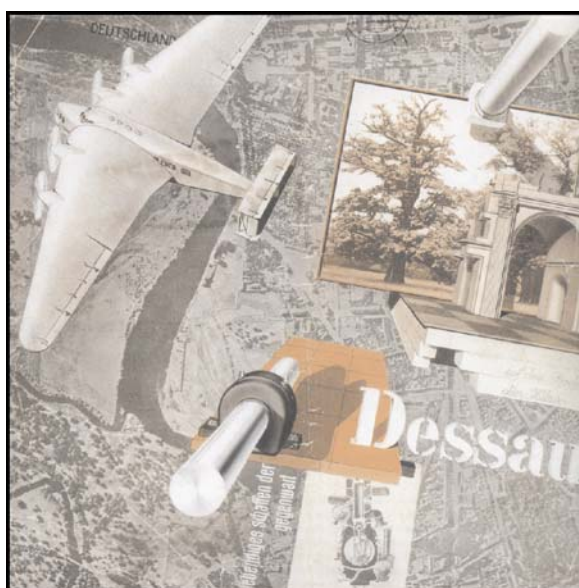


FIGURA 24 – Joost Schmidt. Verso da Brochura concebida para a cidade de Dessau, 1931.
FONTE: DROSTE, 2006, p. 218.

Percebe-se no projeto de Schmidt para o verso da brochura da Figura 19, que o método desenvolvido e usado nestas oficinas ligava-se diretamente às características neoplásticas do grupo *De Stijl*: geometrização e linearização da forma, uso de uma pequena paleta de cores e compreensão do espaço como elemento gráfico, tanto em sua relação positiva quanto negativa, incluindo o espaço vazio.

Neste momento da Escola, seus alunos tinham acesso a novos padrões de produção, a novos métodos de projeto e de pensar suas ações, assim como a novas teorias, confirmando que, com a assimilação de tudo isso, a Bauhaus possibilitou aos seus discentes um novo paradigma.

O plano total ocorre entre os dois pólos da arte e ciência. À esq., o desporto, o teatro e a capela da Bauhaus no primeiro círculo oferecem repouso físico e espirituais. Depois de completar o “*Vorkurs*” – agora alargado – os estudantes podiam passar para uma das áreas de atelier representada pelos quatro círculos à dir. A tecelagem e a publicidade são áreas independentes, enquanto os sectores de metal, carpintaria e pintura mural são fundidos sob o título de “design” de interiores. Seguem-se o quarto e o quinto círculo dedicados à arquitetura.

A duração total dos estudos foram alargados. Neste esquema, com os seus “*Arbeitskreisen*” (círculos de trabalho) ou “*Zellen*” (células), falta a sobrelevação utópico-simbólica da “*Bau*” (estrutura) dos tempos de Gropius, tendo isso sido nitidamente substituída pelo “*werk*” (trabalho) realmente produzido (extremo dir.) (DROSTE, 2006, p. 167).

A fase de consolidação termina em 1927 com o departamento de arquitetura institucionalizado e dirigido por Hannes Mayer, cujo mérito estava na sistematização de um ensino cientificamente embasado, abandonando por completo o esteticismo e promovendo a chamada construção funcional. O slogan “a forma segue a função” concretizava-se não apenas como discurso, mas como produção de objetos, tornando o funcionalismo¹⁰ a essência estrutural da então Escola Superior da Forma, Bauhaus.

Na primavera de 1928, a era Gropius chega ao fim. Criticado por conservadores, preferiu seguir carreira autônoma em Berlim e tão logo seguir para os Estados Unidos. Com ele saíram Bayer, Breuer e Moholy-Nagy, e a Bauhaus sofrera substancial perda, o que marca o início de sua desintegração.



FIGURA 26 – Grupo de mestres no telhado do edifício (Da esquerda para a direita: Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl e Oskar Schlemmer).

FONTE: DROSTE, 2006, p. 135.

¹⁰ Considerado o movimento modernista mais ligado à arquitetura e ao design, em que o desnecessário deveria ser descartado, a forma deveria seguir a função e seus objetos deveriam possuir linearização e geometrização formal (EVERS, 1985; GOMBRICH, 1999).

3.3.3 A fase de desintegração – 1928-1933

Hannes Meyer, atual diretor do departamento de arquitetura, agora se tornava o diretor de toda a Escola. E de pronto idealizou o tema “Bauhaus e Sociedade”, em que:

construir e criar são uma única coisa, e são um acontecimento social. Enquanto “Escola Superior de Criação”, a Bauhaus de Dessau não é um fenômeno artístico, e sim social. Enquanto criadores, nossa atividade é condicionada socialmente e o âmbito de nossas tarefas é marcado pela sociedade. Em nossos dias, a sociedade alemã não reclama milhares de escolas populares, jardins populares e casas populares? Centenas de milhares de moradias populares? Milhões de móveis populares?... Enquanto criadores somos serviçais dessa comunidade popular. Nosso trabalho é servir ao povo... Não buscamos uma ornamentação de superfície ditada pela moda da decoração de planos, dividida horizontal e verticalmente, e cuidadosamente alimentada por concepções neoplásticas... Desprezamos toda e qualquer forma que se prostitua em fórmulas. Assim, o objetivo último de todo o trabalho da Bauhaus é o amalgamento de todas as forças criadoras de vida numa configuração harmônica de nossa sociedade... Através da arte, hoje buscamos exclusivamente o entendimento de uma nova ordem objetiva, a todos destinada, manifestação e mediação de uma sociedade coletiva... A nova doutrina da construção é a doutrina do conhecimento da existência. Enquanto doutrina da criação ela é o mais sublime hino em louvor à harmonia. Enquanto doutrina social é uma estratégia da compensação de forças cooperativas e forças individuais dentro da convivência de um povo... (WICK, 1989, p. 57).

Aproximando de seu fim, a Bauhaus mostra uma virada total, abandonando a idéia inicial de ser uma escola de arte, tornou-se imperiosamente uma instituição voltada às necessidades sociais. Perdia-se em suma a espiritualidade da era Gropius, o enfraquecimento dos pintores, dos artistas, levou a um abandono em massa: Schlemmer em 1929; Klee em 1931; Kandinsky se tornou uma oposição à Meyer. Mesmo com o abandono da essência da Bauhaus, com Meyer, essa instituição atendeu às expectativas da produção e da economia local.

Por volta de 1930, em decorrência de problemas políticos, Hannes Meyer é substituído por Ludwig Mies van der Rohe, um dos maiores arquitetos da atualidade. O terceiro e último diretor limitou-se a dar continuidade às pretensões de seu antecessor, buscando uma eficiência social através do conceito de qualidade. Com van der Rohe houve uma redução nos trabalhos de produção e um acréscimo nos programas de ensino.

Assim como em Weimar, Dessau teve seu quadro político alterado com a derrota dos social-democratas em 1932 e novamente a Escola teve de procurar uma nova sede. Ocupando uma antiga fábrica de telefones em Berlim-Steglitz (Fig. 22), a Escola deu

continuidade a seus trabalhos sob condições adversas. Difamada como centro de cultura bolchevista e comunista pelos vitoriosos nacional-socialistas, a Bauhaus sofreu repressão da polícia, da SS e da Gestapo, autodissolvendo-se em 20 de julho de 1933.



FIGURA 27 – O edifício da Bauhaus Berlim – uma antiga fábrica de telefones em Berlim-Steglitz.
FONTE: DROSTE, 2006, p. 233.

O clima tenso do cenário geo-político alemão na década de 1930 apresentou uma fuga em massa, principalmente dos alunos e professores da Escola Bauhaus, que, na sua maioria, partiram para os Estados Unidos. Esta fuga contribuiu, de certa forma, para uma dinamização da cultura bauhausiana em outros contextos, o que padronizou um Estilo Internacional. As grandes mudanças ocorridas interna e externamente na Escola reorientaram o design moderno, apresentando um novo paradigma que antes da Bauhaus não havia.

Até seu surgimento não existira nenhuma escola de arte e design nos seus moldes. Seu currículo era extremamente avançado e experimental. Sua reputação histórica repousa em larga medida nos métodos de pedagogia do design nela desenvolvidos, enquanto todas as reavaliações recentes da escola concentram-se principalmente em afirmar ou negar o fato de que seu novo método educacional atendia às necessidades do design industrial. Independentemente do sucesso ou do insucesso da política da escola e de seus praticantes na consecução de seus objetivos, seu impacto foi considerável (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 23).



FIGURA 28 – Prova da internacionalização da Escola – Estudante japonesa Mityko Yamawaki no atelier de tecelagem junto com o Prof. Friedrich Köhn, 1930.

FONTE: DROSTE, 2006, p. 224.

Por meio de seu método, a Bauhaus contribuiu para mudanças consideráveis como: projetar não é uma ação simplista, mas uma série de ações ritmadas e estendidas ao fenômeno real; a experiência do projeto deve ser analisada em sua completude e na continuidade de uma ação em grupo; o projetista (arquiteto ou designer) deve compreender que sua ação não reflete e nem regenera a sociedade, mas é um serviço necessário à vida do ser humano e da cultura social; e as ações não devem ser medidas pela qualidade ou pela quantidade, mas pela mediação entre estas duas (BENEVOLO, 1998). Somente após a Bauhaus é que estes pontos caracterizam a ação de um projetista.

A Escola Bauhaus pode ser compreendida como um episódio “de desenvolvimento não cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior” (KUHN, 2001, p. 125). Nessa Escola, houve assimilação de novas teorias e novos procedimentos, que contribuíram para o enfraquecimento do paradigma que legitimava a estética da linguagem anterior.

Para Thomas Kuhn (2001), existem três tipos de fenômenos para o surgimento de uma nova teoria: a compreensão profunda e exata do paradigma existente; melhor teorização dos detalhes deste paradigma; e reconhecimento da anomalia que leva à negação a ser aceita pelo próprio paradigma. Apenas este último confirma a nova teoria. Na Bauhaus, no que

competia ao discurso pedagógico e principalmente aos modelos laboratoriais, é confirmada a teoria e o comprometimento dos expoentes desta Escola com os discursos ali desenvolvidos.



FIGURA 29 – Colagem de Iwao Yamawaki – O golpe contra a Bauhaus.
FONTE: DROSTE, 2006, p. 231.

4 OBJETO REVOLUCIONÁRIO

Todos os intérpretes são iguais, mas alguns são mais iguais que outros (Orwell em A revolução dos bichos).

Interpretar a Escola Bauhaus como uma instituição responsável por uma revolução na estética da linguagem não deve ser uma posição confortavelmente pautada apenas nos produtos¹¹ por ela desenvolvidos. É necessária uma interação que considere também a postura, acadêmica em essência, de projetar através de uma metodologia norteadas por diretrizes e normas modernistas, ou seja, a Bauhaus pode ser compreendida como o local onde muitos dos paradigmas modernos de método de projetar consolidaram-se como um “estilo” a ser seguido.

Compreender que houve uma nova maneira de desenvolver ou pensar o projeto do design a partir da Bauhaus pode ser uma tarefa que se cumpre abordando semioticamente um grupo de objetos de mesma utilidade em épocas diferentes: antes, durante e depois da Escola, objetos de design que, em suma, durante a Bauhaus, confirmaram a especificidade de uma linguagem sujeitada à máquina, posicionamento que não existe antes e que se confirmou cada vez mais após ela, principalmente pela adequação destes objetos ao ser humano.

Perceber que o produto de design apresenta expressões ligadas aos seus contextos é contribuir para um direcionamento de uma visão comunicativa do produto, ou seja, o produto “informa” o que ele é para seu usuário, podendo informar sua função prática, estética e simbólica. Afinal, como afirma Lucy Niemeyer (2003, p. 14), “o produto difunde valores e características culturais no âmbito que atinge”. Dentro disso, o quadro teórico proposto procura contribuir para uma abordagem destas “informações” em determinados produtos, procurando compreendê-los como “documentos” de seus contextos. Como vimos anteriormente *A Semiótica* (1990) de Charles Sanders Peirce e *Pequena Estética* (1975) de Max Bense serão as principais obras de apoio no que diz respeito à análise desses produtos.

A semiótica é utilizada neste estudo como apoio para a “leitura” de objetos já desenvolvidos, sendo então responsável por indicar especificidades que os caracterizam e

¹¹ Entende-se produtos aqui como os objetos desenvolvidos dentro da metodologia bauhausiana de projeto, que visavam ao atendimento de necessidades utilitárias.

diferenciam, podendo contribuir para a compreensão de alterações diacrônicas em sua formalização, e de seus significados frente aos contextos acima apontados.

Significar, interpretar é representar e, de certa maneira, mediar algo ausente com um intérprete presente. Os objetos de design podem ser compreendidos como signos¹², pois representam algo ausente para seu intérprete (consumidor) presente. Como tal, estes objetos, ao representar, comunicam, definindo-se como sistemas de linguagem sincrética – “formada por códigos de naturezas distintas” (NIEMEYER, 2003, p. 20).

Mencionado anteriormente, os objetos de design informam suas funções práticas, estéticas e simbólicas, isto é, são lidos, compreendidos e sentidos. Os objetos, não só os de design, participam do jogo de sentido, que vai além da relação interpretante – objeto, considerando os contextos políticos, sociais, econômicos, culturais, psicológicos e suas dimensões geográficas e históricas. Neste jogo, entram em campo filtros que se relacionam com a acuidade visual (fisiológicos), com o ambiente e com o repertório dos indivíduos (culturais) e com o grau de atenção e motivação (emocionais). Tais filtros, atualmente, definem o sucesso de um produto de design no mercado competitivo. Faz parte das estratégias de varejo trabalhar com estes filtros, potencializando-os de forma a contribuir para sua valorização.

Compreender um produto de design como um sistema de vários elementos é de suma importância para sua interpretação. Materiais, cores, texturas, proporção, acabamento, repetições entre outros elementos somam sintagmaticamente sua forma final. A escolha da composição destes elementos o definirá em seus contextos e, evidentemente, para seu comprador. Uma mudança apenas no tipo de material pode alterar por completo seu contexto e sua definição, como aponta Niemeyer (2003, p. 28): “a alteração de um de seus paradigmas implica na mudança do produto como um todo”.

A compreensão destas alterações elementares num produto contribui no desenvolvimento de um projeto na medida em que se almeja alcançar determinado contexto, assim como auxilia uma análise mais criteriosa de um produto, ao percebê-lo ligado a um determinado momento. Em ambos os casos, cada elemento, que constitui o objeto, representa determinadas informações que ganham significado à medida que se relacionam com outros elementos da própria estrutura.

4.1 DIMENSÕES DO OBJETO DE DESIGN

No desenvolvimento de objetos na Escola Bauhaus, as criações que ocorriam nos laboratórios, contemplavam as dimensões: material, técnica, formal e de uso, que para Bense (1975), são consideradas dimensões semióticas. A valorização destas dimensões também é percebida no discurso de Nimeyer (2003, p. 45):

as funções do produto em uso não podem ser explicadas somente tendo por base as suas propriedades técnicas. Não se pode compreender a pragmática de um produto se todas as suas outras dimensões não forem consideradas.

Influenciadora e influenciada pelas outras dimensões, a dimensão material, será considerada de forma articulada com as outras. Já a dimensão técnica será considerada dentro da análise sintática, em que se compreenderá a estrutura do produto, sua construção e seus detalhes composicionais, o que se entende como sintaxe da linguagem visual (DONDIS, 1997). Para uma visão totalitária de um produto é preciso considerar que um elemento não influencia apenas no(s) seu(s) adjacente(s), mas em todos os outros elementos dele. Desse modo, o designer deve considerar o ambiente, o entorno, onde o produto será utilizado. Esta consideração pode ser relacionada de forma neutra ou contrastante, numa projeção de que seu produto fará parte de uma estrutura maior.

A dimensão formal considerará a análise semântica na busca de uma compreensão das qualidades expressivas do produto. Vale apontar que a semiótica não aplica esta expressão, pois o significado expressivo de um objeto será obtido pela integração tricotômica do signo. Essa dimensão efetiva-se na relação das dimensões material e técnica. De forma didática, nesta dimensão a análise poderá contribuir para a busca de respostas aos seguintes questionamentos: o que e como o produto representa? Qual o ambiente ao qual o produto pertence? De que forma e de quantas maneiras o produto poderá ser usado? Entre outros.

A dimensão de uso considera a análise pragmática em que se validam dados referentes aos aspectos sociológicos, antropológicos, ergonômicos e antropométricos, entre outros. Afinal, um produto pode ter vários usos: práticos, sociais, técnicos, estéticos. Uma análise de tesouras de estivador e de costureiro não tem sentido sem se conhecer a sua

¹² “Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (PEIRCE, 1990, p. 46).

pragmática. Suas descrições seriam estranhas se não fossem considerados seus contextos de uso, pois isto contribui para a coerência crítica do tipo de material do cabo, da qualidade do metal e de seu fio, entre outras características materiais, técnicas e formais. “A dimensão pragmática de um produto inclui o conhecimento sobre seus usuários, e sobre o seu impacto ambiental e, também, sobre negócios e produção” (NIEMEYER, 2003, p. 48).

Por mais que os projetos de design estabeleçam uma função primordial ao produto, seus usuários não estão impedidos de usarem para outros fins. Isso se torna válido pelo fato de que esta dissertação, ao determinar produtos de design, os fará dentro de suas funções primordiais, mas que compreende que outros leitores podem analisar a partir de outras funções. Este mesmo ponto aparecerá ainda mais forte no posicionamento das abordagens das dimensões, afinal, um material, por exemplo, pode significar diferentes coisas para indivíduos diferentes. Tais diferenças, tanto no uso quanto na interpretação, estão diretamente ligadas ao contexto cultural.

4.2 OS OBJETOS DE DESIGN: ANÁLISE

Quando se afirma que signo é tudo aquilo que representa algo para alguém, dá-se grande importância a este alguém, afinal, seus valores políticos, econômicos, sociais, culturais afetam diretamente tal significância. Numa análise que visa a comparação de objetos, faz-se necessário, além de considerar a afirmação acima, definir quais e como serão analisados. Deverão ter semelhanças funcionais primordiais, no caso de objetos de design, assim como estarem sujeitados ao mesmo sistema de critérios.

Importante nesta análise é a determinação que os produtos deverão ser de períodos históricos diferentes, pois se trata de uma comparação evolutiva e de um mesmo cenário geopolítico. Antes de apresentá-los, serão definidos os critérios para análise dos produtos. Consideramos critérios como sendo determinados pontos indicadores de elementos no produto que podem sofrer processos de interpretações. Estes pontos estão relacionados à categorias do signo, apresentados na Figura 5 (p.28), e confirmam-se dentro da lógica da

primeiridade - critérios icônicos, secundidade – critérios indiciais e terceiridade – critérios simbólicos.

Várias são as possibilidades de escolha de produtos quando se aborda o design. Um dos objetos mais característicos desta área é a “cadeira”, que, seguindo a lógica da essência de Walter Gropius, é compreendida como uma das linguagens principais do design, a cadeira é um objeto anterior à própria profissão.

Tomaremos, para o referido estudo duas cadeiras em contextos definidos, uma do período da Revolução Industrial e outra da Escola Bauhaus. Buscaremos mostrar que o estilo desenvolvido na Escola Bauhaus tornou-se um paradigma estético contemporâneo do design. Pretendemos estabelecer um paralelo com estas outras cadeiras e outros ambientes, de forma ilustrativa, que podem constatar a tendência de cada época. O que pretendemos com isso é comparar não apenas objetos isolados, mas objetos que representam outros de seu tempo. Ou seja, remetendo às dez classes de signos apresentadas anteriormente, estaremos analisando duas cadeiras que estão situadas na classe: *legi-signo argumetal-simbólico*.

O compromisso desta abordagem não é um “dissecamento” semiótico dos objetos, muito menos um posicionamento crítico dos mesmos, mas apenas um olhar, apoiado pela semiótica, de objetos similares, numa evolução temporal, para que possamos relacionar com as informações já apresentadas sobre a Escola Bauhaus e dissertar sobre uma possível revolução estética ocorrida a partir da mesma.

A escolha e definição se fez a partir do meio onde os objetos são classificados, pelos sistemas de sinais que possuem e que possibilitam um raciocínio lógico de compreensão. O primeiro objeto escolhido foi a Cadeira de jantar da Maison Cilliet, de Hector Guimard, eternizado pelo projeto das entradas em *art nouveau* do Metrô de Paris (1903).



FIGURA 30 – Cadeira de jantar de Guimard.
FONTE: FIELL; FIELL, 2001, p. 74.

O reconhecimento de seu projetista, da significância de suas formas e materiais composicionais, e de sua relação direta com um movimento estético, faz com que seja compreendida como um objeto simbólico. A partir disso analisaremos esta cadeira a partir dos critérios estabelecidos: as curvas sinuosas deste objeto (Fig. 30) remetem de forma icônica à galhos de árvores, a observação cromática reforça este direcionamento, que contribui para a percepção direta do material – madeira e camurça. O desgaste dos materiais possibilita um olhar mais natural da cadeira como um todo. Assim como camurça do assento, a madeira maciça se impõe visualmente pelo desgaste. Ao analisar este objeto percebemos o estilo artesanal, sua estrutura aparenta o uso de engates ou pequenas peças de fixação, indicando um processo manufatureiro e do entalhe manual. Sua usabilidade, como assento, fica dividida com seu aspecto decorativo – compor o espaço em que irá se localizar, além de que as estruturas da base indicarem esforço de segurança e o uso de apoio aos pés enquanto sentado. Dadas suas iconicidades e indicialidades, a cadeira de Guinard simboliza o *Art Nouveau* e toda uma estética de valorização orgânica do estilo *floreale*, uma estética que une estrutura e composição visual, documentando um período em que o conservadorismo tentava se impor

pela imponência, contrastando com o surgimento do pensamento moderno. Objeto caro e definidor de classe, esta cadeira reflete a tendência estética do final do século XIX, salientando características como: processo artesanal e manufactureiro, alta pregnância, materiais naturais.



FIGURA 31 – Cadeiras do período da cadeira de Guinard
 FONTE: Imagens extraídas de FIELL; FIELL, 2001.

Os objetos que marcaram os últimos anos do século XIX, por mais que se mostravam dentro de um pensamento influenciador dos tempos que viriam, acompanhavam o discurso tradicional, em que a baixa pregnância estética determinava a altivez das classes que deles se utilizavam. Percebemos isto no interior de ambientes aristocráticos deste período, como mostra a próxima figura.



FIGURA 32 – A baixa pregnância dos ambientes aristocráticos do período de Guinard.
 FONTE: FAHR-BECKER, 2008, p. 10.

Dentro da linearidade histórica, a próxima cadeira é de Marcel Breuer, jovem mestre da Escola Bauhaus, que desenvolveu técnicas laboratoriais que resultaram em vários objetos do “estilo Bauhaus”, entre estes está a *Cadeira Wassily*, de 1926, desenvolvida em Dessau, o grande período da Escola.



FIGURA 33 – Cadeira *Modelo No. B3 Wassily*, Bauhaus Dessau, 1926.
FONTE: FIELL; FIELL, 2001, p. 25

O reconhecimento de seu projetista e da Escola que o mesmo pertenceu, da referência formal e materiais da composição deste objeto, faz, também, com que seja compreendida como um objeto simbólico. A partir disso, também analisaremos esta cadeira a partir dos critérios estabelecidos: de arestas claras, percebemos em primeiro momento, um cubo, ou melhor, a intersecção de dois cubos, que, pela percepção cromática, diferenciam-se por um ter as arestas prateadas e outro formado por planos de cor preta. Composição cromática que possibilita dialogar com o material metálico e um tecido. Sem desgastes nítidos o objeto contribui para um olhar mais técnico, indiciando o processo industrial de produção. Os engates da estrutura metálica permitem a visão do processo fabril, assim como as fixações das tiras de tecido na própria estrutura. O estilo da máquina se faz presente neste objeto. Sua usabilidade, como assento, ressalta no momento em que se nota a neutralidade formal do objeto, podendo este compor qualquer espaço sem influenciar no entorno. Sua estrutura de aço tubular indica resistência e leveza ao objeto, e suas tiras de tecido, que são de, contribuem para um confortabilidade mais flexível no momento do uso. O frio do metal e o calor do couro dão ao objeto um equilíbrio, que não fica somente na estrutura. Sua alta pregnância, seus

materiais e acabamentos industriais e sua neutralidade direcionam o objeto a qualquer classe, ao cotidiano. Tais características definem o que podemos compreender como estilo Bauhaus, em que realmente a forma segue a função, e esta função é em primeiro lugar a utilidade.

O que percebemos é que o desenvolvimento de objetos dentro desta estética já era buscado desde o século XIX, porém só nos laboratórios da Escola Bauhaus é que este estilo de produção se mostrou viável. A viabilidade de coerência com o mercado demorou um pouco para acontecer, tendo em vista que muitos dos conceitos desenvolvidos com a estética bauhausiana só se tornaram conhecidos no mercado após a Segunda Grande Guerra.



FIGURA 34 – Cadeiras do período da cadeira de Breuer
FONTE: Imagens extraídas de FIELL; FIELL, 2001.

Os objetos apresentados na figura anterior remetem-se ao período do entre guerras e mostram que a neutralidade dos objetos desenvolvidos na Bauhaus pode ser compreendida em ambientes internos de vários estilos, principalmente quando nos aproximamos do final do século XX. Afinal muitos projetistas, ao procurarem uma composição durável, que resista frente aos modismos, o farão dentro da estética bauhausiana. Na neutralidade, na linearização e geometrização formal, na paleta de cores e conceitos racionalistas tal estilo nunca mais deixou de ser produzido, muitas vezes não participando do modismo, das tendências que se efemerizam com o tempo, mas como um recurso seguro de se mostrar contemporâneo, inovador e moderno. O ambiente da próxima imagem é um projeto de Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, de 1928, em que podemos identificar “um estilo universal que transcendia as fronteiras nacionais – coisa que não se via na arte e na arquitetura ocidentais

desde a Idade Média”. O Estilo Internacional, como ficou conhecido, referia-se aos trabalhos de “arquitetos e *designers* do Movimento Moderno, que combinavam função e tecnologia com um vocabulário geométrico da forma para produzir uma estética moderna despojada” (FIELL; FIELL, 2001, p. 78).



FIGURA 35 – Sala de jantar exibida no *Salon des Artistes Décorateurs* em Paris, 1928.
FONTE: FIELL; FIELL, 2001, p. 78.

Dado o perfil internacionalizado dos membros (vide figura 28, p. 71), que mostra uma estudante japonesa na Escola) e os conceitos neutros da Bauhaus, foi possível uma assimilação rápida e tranqüila das linguagens por ela desenvolvidas, fundamentando não apenas o estilo internacional, mas influenciando conceitos dos interiores arquitetônicos da sociedade na segunda metade do século XX, fazendo-se presente na primeira década do século XXI.

Nos anos 20 e 30, o Estilo Internacional, na arquitetura e no *design* de interiores, foi caracterizado pelo formalismo geométrico, o uso de materiais industriais, como o aço e o vidro, e uma acentuada preferência pelo reboco branco. Mais tarde, alguns arquitetos e *designers* (...), procuraram humanizar o Estilo Internacional através da adoção de formas esculturais e do contraste de perfis geométricos e orgânicos (FIELL; FIELL, 2001, p. 79).

A partir da Escola Bauhaus e do desenvolvimento de produtos dentro do Estilo Internacional, o conceito de modernidade, na arquitetura e no design, apresentou uma linguagem com base na estética bauhausiana, tanto que, ainda na primeira década do século XXI, muitos ambientes se apropriam de objetos da Bauhaus para aferir em seus conceitos uma estética modernista¹³. A Residência unifamiliar em Nova Lima, MG (Brasil), de Humberto Hermeto, concluído em 2005, apresenta “uma sala-mirante de concreto e vidro” (MELENDEZ, 2008, p. 40), como mostra a figura a seguir, remissão clara à arquitetura estruturalista moderna referenciada pela citação coerente, na apropriação do conjunto de duas Cadeiras *Barcelona* – projetadas por Mies van der Rohe na Escola Bauhaus de Dessau (vide indicações por setas, na própria figura).



FIGURA 36 – O estilo bauhaus nos ambientes internos contemporâneos.
FONTE: MELENDEZ, 2008, p. 38 e 40.

Estas mesmas cadeiras foram utilizadas para compor o interior da nova sede do Frigorífico Friboi em São Paulo (vide o fundo da próxima figura). O projeto deste espaço corporativo colocou o escritório Edo Rocha como um dos finalistas do Prêmio Mercado Design Top XXI, instituído pela Revista ARC-Design¹⁴. “Leveza e modernidade definem os interiores da sede do Frigorífico Friboi. Todo o mobiliário foi desenhado pela Edo Rocha Espaços Corporativos exclusivamente para este projeto” (ARC-Design, nº 53, abr./mai. 2007,

¹³ A estética modernista está relacionada diretamente como o modernismo, mas não está distante, e nem pretende estar, da idéia de modernidade.

¹⁴ Este prêmio visou alargar a perspectiva do design pautando-se no slogan: “o projeto não é bom se não é vendável”. O projeto mencionado, além de fazer referência à Bauhaus, mostrou-se apetecível, confirmando que a linguagem estética bauhausiana ainda é interpretada como moderna pelo mercado.

p. 50). As cadeiras de van der Rohe compõem a ante-sala ao fundo do ambiente principal da imagem.



FIGURA 37 – Cadeiras Barcelona compõem espaço da sede do Frigorífico Friboi em São Paulo, Brasil.

FONTE: ARC-Design, nº 53, abr./mai. 2007, p. 50

A linguagem estética apresentada por estes ambientes só pôde ser possível a partir da industrialização, mais especificamente após os conceitos do neoplasticismo, mas só se tornaram símbolos de modernidade após sua padronização na Escola Bauhaus. A apropriação destes objetos, em conjunto com outros estilos, possibilita a visão de ambientes mais limpos (*clean*), racionais, funcionalistas e dão aos espaços e aos objetos o conceito de modernidade. Isso pode ser observado na publicidade da Empresa Forma¹⁵ – atuante no mercado brasileiro de móveis. Em uma de suas campanhas - na Revista ARC-Design – Revista bimestral de design, arquitetura, interiores, comportamento, da Quadrifólio Editora (nº 39, novembro/dezembro 2004), a imagem a seguir está acompanhada da frase: *Forma - Acima de todas as tendências em busca da eterna modernidade*, termo este reforçado pela apropriação

da *Chaise-longue Modelo No. B306* de Le Corbusier, Pierre Janneret e Charlotte Perriand, para Thonet, em 1928, durante o período da Bauhaus.



FIGURA 38 – Um objeto de bauhausianos (1928) como referência de modernidade na atualidade.
FONTE: ARC-Design, nº 39, nov./dez. 2004, p. 8-9.

O conceito modernista da linguagem estética, produzido na Bauhaus, fixou-se como uma das estratégias de projetistas, arquitetos e designers quando incitados a desenvolverem conceitos contemporâneos e duráveis em trabalhos para clientes corporativos, como empresas e organizações. A fuga dos modismos e dos conceitos efêmeros faz com que os responsáveis pelo projeto façam alusão à estética modernista e construam discursos contemporâneos com entonações bauhausianas.

¹⁵ Forma, Unidade de Mobiliário Corporativo e Móveis Residenciais da Giroflex S/A, que, na sua subdivisão Forma Home, expressa-se com toda força por meio do *design* dos ícones do modernismo e da vanguarda contemporânea dos estúdios americanos e europeus.

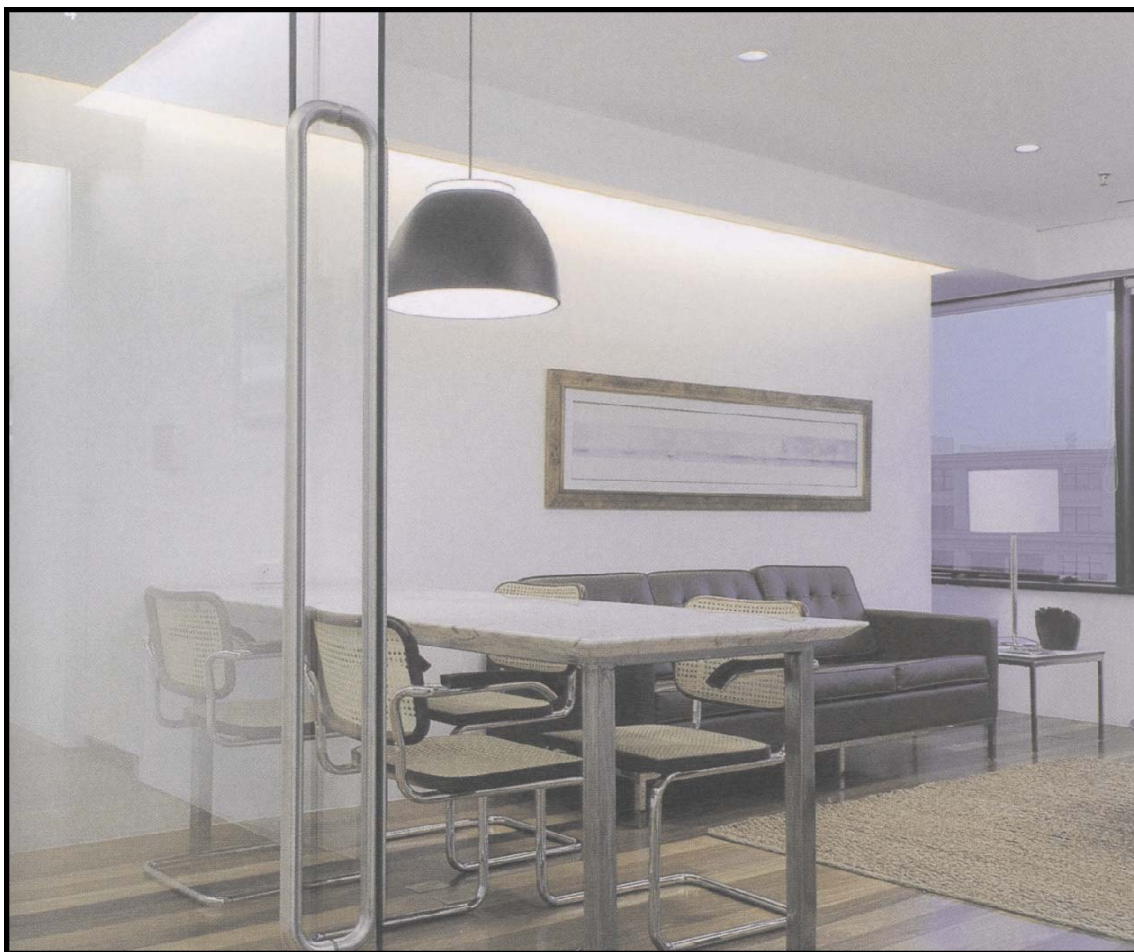


FIGURA 39 – Área de convivência que funciona como sala de estar e de refeições para as equipes da administradora de fundos Spinnaker Capital Group (Reinach Mendonça Arquitetos Associados – 2007)
FONTE: CORBIOLI, 2008, p. 95.

Sem apropriações diretas da Bauhaus, no ambiente da figura anterior percebemos a influência desta Escola na composição de forma clara e racional, além das quatro cadeiras que compõem a mesa de refeições referenciam ao aço tubular, a geometrização formal, a leveza e o conceito funcionalista do Estilo Internacional bauhausiano, em que a “forma segue a função”.

É necessário apontar que, a partir da Escola Bauhaus, esta linguagem estética passa a ser mais uma entre as possíveis, e que a apropriação do estilo, ou de objetos desta linguagem, é a prova do vanguardismo bauhausiano e da qualidade da estética por ela desenvolvida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em sua obra *A estrutura das revoluções científicas* (2001), Thomas Kuhn aponta a noção de que anomalias são percebidas, de que há um enfraquecimento do paradigma corrente, mas que é preciso outro paradigma que venha a preencher o espaço. Essas asserções contribuíram para que pudéssemos compreender a estruturação de um momento revolucionário da linguagem do design e consequentemente da estética moderna. Afinal, “os novos paradigmas nascem dos antigos, incorporam comumente grande parte do vocabulário e dos aparatos, tanto conceituais como de manipulação, que o paradigma tradicional já empregava” (KUHN, 2001, p. 189).

Esta relação com o antigo, este valor à tradição, explica a força de movimentos abordados nesta dissertação, como o *Arts and Crafts* que, liderados por conservadores como John Ruskin, influenciaram diretamente as noções e as modificações no trato com a sociedade em processo de industrialização. Em consequência disso, artistas e designers da época sofreram críticas severas por trabalharem com conceitos de acordo com o novo paradigma. Mesmo que advindas de diferentes áreas, tais críticas mostravam a visão que a maioria tinha era de que o velho mundo realmente estava velho e era preciso deixar nascer o novo. Análogo à lingüística, o design requisitou tal nascimento.

Percebemos que o *Art Nouveau* ou *Modern Style* e suas negações ao historicismo e à tradição mostrara o aparecimento do novo, assim como a visão racionalista e funcional dos conceitos da Escola de Chicago. As novas diretrizes de ensino em arquitetura da *École des Beaux-Arts* de Paris espelhavam ou caminhavam juntas com as posições e ações das *bellas artes* de Cézanne, van Gogh e Gauguin, entre outros. Esses diferentes posicionamentos mostravam que a nova interpretação da natureza estava se fixando de forma lenta, gradual. Como aponta Kuhn (2001, p. 191), “a transferência de adesão de um paradigma a outro é uma experiência de conversão que não pode ser forçada”, e na Bauhaus não foi.

Esta conversão de paradigmas na estética, em particular na virada do século XIX para o XX, pode ser entendida quando vemos que todos os movimentos citados anteriormente, de alguma forma, persuadiram a compreensão estética das linguagens das artes e, mais especificamente, do design, o que fortaleceu argumentos determinantes às mudanças em contextos propícios. Percebemos a relevância do contexto modernista das artes, da arquitetura

e do design e das relações das escolas lingüísticas: Círculo de Viena, Escola de Frankfurt e de Praga, que, de alguma forma, contribuíram para a consolidação da Escola Bauhaus e das bases da linguagem estética do design.

Neste cenário, um grupo começava a se formar no centro da *Werkbund*, arquitetos e consultores de estilo impunham regras/normas e questionavam o sistema de ensino vigente. Tais imposições e mudanças tinham a pretensão de convencer novos seguidores a aceitar seus argumentos, que já apontavam para a linearização e geometrização da forma, racionalização e neutralização dos conceitos estéticos em suas linguagens arquitetônicas e de design. Deste grupo, destacaram-se nomes como Henry van de Velde e Walter Gropius, que difundiram suas premissas. Os novos padrões não surgiam do ato de seguir cegamente seus valores, pois para um novo paradigma triunfar é preciso que ele conquiste alguns simpatizantes iniciais, que, acreditando nele, o desenvolvam até que seus argumentos possam ser produzidos, multiplicados e dinamizados (KUHN, 2001). E isso veio a ocorrer com a inauguração da Escola Bauhaus.

De alguma forma, o que se vinha persuadindo e argumentando desde a metade do século XIX ganhou crentes seguidores, que na Bauhaus, efetivaram o novo paradigma. “Provavelmente a alegação isolada mais comumente apresentada pelos defensores de um novo paradigma é a de que são capazes de resolver os problemas que conduziram o antigo paradigma a uma crise” (KUHN, 2001, p. 193). A Bauhaus respondeu coerentemente a determinados problemas anteriores.

A partir do mérito criativo de Gropius, esta Escola se mostrou como palco efetivo de revoluções na estética, não somente em seus produtos, mas principalmente no processo pedagógico de ensino. Uma ação de vários indivíduos (professores e alunos) promoveu a compreensão de que somente o método artístico não dava conta dos novos paradigmas produtivos da sociedade industrial e que o método industrial não passava de um mero apoio técnico. Desenvolveu-se, então, uma maneira de mediar estes dois processos já em formação – visando capacitar profissionais que assegurassem a produção e a difusão de objetos com alto valor artístico através do processo mecânico. Constatou-se que foi a partir da Bauhaus, que foi possível encontrar profissionais que dialogavam com as artes puras e aplicadas (percebemos com isso que o problema da divisão das artes e a baixa qualidade industrial, apresentado pelo *Arts and Crafts*, estava sendo resolvido). Os jovens mestres em Dessau confirmaram a qualidade dessa formação.

Inicialmente com uma proposta pedagógica centrada na dupla formação, em decorrência de mudanças no seu próprio paradigma educacional, a própria Escola tem seus ajustes internos. Os jovens mestres começaram a centralizar as aulas (que até então eram ministradas por dois professores diferentes) e conseguiam potencializar o discurso estético nas atividades projetuais. Houve uma mudança considerável em toda a estrutura pedagógica da Bauhaus, na qual uma crescente importância no direcionamento instrumentalista industrial reduzia a esfera artístico-individual, efetivando nos laboratórios ações reais,

no sentido de impedir que os princípios de uma arquitetura nova, funcional, permanecessem apenas como postulado teórico; esforços (...) tinham por objetivo transformar tais princípios em realidade, ainda que em modesta escala (WICK, 1989, p. 47).

Percebemos aqui a busca da resolução de um problema apresentado pelo novo paradigma, que é o do desenvolvimento de projetos viáveis e condizentes às necessidades das máquinas, tanto em sua produção quanto às necessidades de seus mercados. Dentro deste esforço laboratorial, a Bauhaus desenvolveu “uma ‘moderna’ estética do design”, resolvendo “questões inerentes às circunstâncias da cultura material posterior à Primeira Guerra. Muitas destas questões relacionavam-se aos processos subjacentes ao design” (CARMEL-ARTHUR, 2001, p. 17).

Por meio do acesso a novos padrões de produção, a novos métodos de projeto e de ações (assim como a novas teorias), a Bauhaus possibilitou aos que nela se envolviam um período de revolução, pois teve de reeducar seu próprio ambiente, devendo “aprender a ver uma nova forma (*Gestalt*)” (KUHN, 2001, p. 146) em situações com as quais já estava familiarizada.

A Bauhaus não era uma instituição com um programa definido, era uma idéia, e Gropius formulou essa idéia com extraordinária precisão... o fato de que ela era uma idéia, penso eu, é a causa da enorme influência que a Bauhaus exerceu em toda a escola progressiva do mundo inteiro. Não se consegue isso com organização, não se consegue isso com propaganda, só uma idéia se alastra dessa maneira... [S. Gieddion, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Nova York, 1948] (DE MASI, 1999, p. 257).

A percepção de que a Escola Bauhaus foi o palco de uma revolução da linguagem estética pode ser compreendida também pelo ensino metodológico de projeto, em que o projetar não foi uma ação simplista, mas uma série de ações ritmadas e estendidas ao fenômeno real. Nela o projeto deveria ser analisado em sua completude e continuidade da ação em grupo; o projetista (arquiteto ou designer) deveria compreender que sua ação não

refletiria e nem regeneraria a sociedade, mas seria um serviço que equilibrasse qualidade e quantidades, necessário à vida do ser humano e à cultura social (BENEVOLO, 1998). Somente após a Bauhaus é que estes pontos caracterizam a ação de um projetista, e isso trouxe consideráveis influências nos produtos deste profissional, principalmente na linguagem estética de suas ações.

São estas influências estéticas resultantes de um novo paradigma pedagógico e de uma nova postura do projetista que testemunham este momento revolucionário que se apresentou na Bauhaus. Afinal, além dos objetos desenvolvidos em seus laboratórios, principalmente no setor de mobiliário, as regras estéticas advindas dos movimentos modernos contemporâneos à Escola produziram uma nova forma de pensar a formalização dos objetos, fundamentando o paradigma funcionalista do Estilo Internacional, em que “a forma segue a função”. Dada a sua coerência formal e produtiva, tal estética efetivada na Bauhaus caracteriza a linguagem estética até os dias atuais. Designers, arquitetos e projetistas, quando almejam alcançar uma linguagem estética contemporânea, desde a metade do século XX, fazem-na dentro dos conceitos bauhausianos e, em alguns casos, reforçam estes com citações, ou seja, com apropriações da própria linguagem estética da Escola na composição de seus ambientes com cadeiras e objetos desenvolvidos entre os anos de 1919 e 1933, mais especificamente na Bauhaus. Este posicionamento só pôde ser alcançado na utilização dos critérios de análises semióticos, a na definição de objetos simbólicos. Portanto, a Bauhaus pode ser compreendida como uma instituição revolucionária, que foi capaz de auto avaliar-se e propor novos padrões estéticos que foram assimilados e incorporados na arquitetura, no design e na linguagem estética mundial.

REFERÊNCIAS

ARC-Design. São Paulo: Quadrifoglio Editora, 1997 – Bimestral.

ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e a Bauhaus. Lisboa: Presença, 1992. 96p. (Coleção Dimensões; v.14).

ASSOUN, Paul-Laurent. A escola de Frankfurt. São Paulo: Ática, 1991. 104p. (Série fundamentos, v.76).

BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. 3. ed. São Paulo: Perspectiva 1998. 813p.

BENSE, Max. Pequena estética. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. 237p. (Coleção debates; v.30).

BIZZOCCHI, Aldo. O fantástico mundo da linguagem. Ciência Hoje, v. 28, n. 164, p. 38-45, setembro de 2000.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BÜRDEK, Bernhard E. Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial. 2. ed. Naucalpan: G. Gili, 1999. 390 p. (GG diseño).

BÜRDEK, Bernhard E. Design: história, teoria e prática do design de produtos. São Paulo: E. Blucher, 2006. 496p.

BURKER, Peter; PORTER, Roy. Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem. São Paulo: Ed. da UNESP 1993. 465p.

CARMEL-ARTHUR, Judith. Bauhaus. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 80p.

CORBIOLI, Nanci. Interiores: Espaços Integrados e amplos suavizando rotina de trabalho – Reinach Mendonça Arquitetos Associados. Projetodesign, São Paulo, nº 339, p. 90-95, mai. 2008.

DE MASI, Domenico (Org.). A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1999. 419p.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 1997. 236 p.

DROSTE, Magdalena. Bauhaus, 1919-1933. Koln: Benedikt Taschen, c2006.

ECO, Umberto. História da Beleza. Rio de Janeiro: Record, 2004. 438p.

EVERS, Hans Gerhard. Do historicismo ao funcionalismo. [Lisboa]: Verbo, 1985. 278p.

- FAHR-BECKER, Gabriele. Wiener Werkstätte. Los Angeles: Benedikt Taschen, 2008.
- FIELD, Charlotte; FIELD, Peter. Design do século XX. Köln: Taschen, c2001.
- GOMBRICH, E. H. A história da arte. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, c1999. 688p.
- GOODMAN, Nelson. Modos de fazer mundos. Portugal: ASA, 1995. 207p.
- HESKETT, John. Desenho industrial. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997. 227p.
- HOBBSAWM, E. J. A era do capital: 1848-1875. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 459p.
- HOBBSAWM, E. J. A era dos impérios: 1875-1914. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 546p.
- HOBBSAWM, E. J. As origens da revolução industrial. São Paulo: Global, c1979. 125p.
- HOBBSAWM, E. J. Era dos extremos: o breve século XX: 1914 - 1991. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598p.
- KUHN, Thomas S. A estrutura das revoluções científicas. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 257p. (Debates; 115).
- LE RIDER, Jacques. A modernidade vienense e as crises de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. 505p.
- LIMA, Luiz Costa. O Estruturalismo de Lévi-Strauss. Petrópolis: Vozes, 1968. 222p.
- MELLENDEZ, Adilson. Casas brasileiras: Residência em Nova Lima, MG – Humberto Hermeto. *Projetodesign*, São Paulo, nº 337, p. 36-41, mar. 2008.
- MERQUIOR, José Guilherme. Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. 311p. (Biblioteca tempo universitário; v. 15).
- NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.
- PARSONS, Talcott. O sistema das sociedades modernas. São Paulo: Pioneira, 1974. 189p.
- PEIRCE, Charles S. Semiótica. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990. 337p. (Coleção estudos; v.46).
- PEVSNER, Nikolaus. Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 239p.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. Por uma lingüística crítica. *In: Revistas Línguas & Letras*. Universidade do Oeste do Paraná: Colegiado do Curso de Letras: Campus de Cascavel, 2007

(Dossiê: Refletindo sobre pesquisas em lingüística). Disponível em: www.unioeste.br/saber. Acesso em: maio de 2008.

RORTY, Richard. A filosofia e o espelho da natureza. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. Imagem: cognicao, semiotica, midia. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. 222p.

WICK, Rainer. Pedagogia da Bauhaus. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 464p. (Coleção A).

Este trabalho foi digitado conforme o Modelo:
“Dissertação”
do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da
Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL desenvolvido pelo Prof. Dr. Fábio Rauen.