

Magaly Marques Pulhez

Arquiteta e Urbanista, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo USP São Carlos, Av. Apody, 395, Pq. Itaipu, São Carlos, SP, CEP 13571-800, (16) 3398-7103 - (16) 8166-6464, magamarques@hotmail.co

Resumo

Partindo do debate sobre modernidade, cultura e economia na Alemanha do início do século XX, o texto enfoca a Deutsche Werkbund, Muthesius e seus partidários em suas abordagens sobre tipo e tipificação, indústria e serialização, e os conflitos próprios do sistema cultural capitalista em que estavam inseridos. Adiante, problematiza contrapontos e aproximações desta discussão com as formulações de Walter Gropius sobre a fabricação industrial de moradia para as massas e as experiências europeias no entreguerras, propondo reflexões sobre a empreitada habitacional brasileira, quando se vivenciou, nos anos 1960, uma política pública de peso, baseada em escala, racionalização e traços de industrialização.

Palavras-chave: tipo, indústria, produção habitacional.

A questão da indústria e seu desenvolvimento são parte constitutiva das tensões próprias do ensaio teleológico do projeto moderno, não há dúvida; suas proposições de diluição da arte no mundo da vida lidaram forçosamente com as transformações trazidas pelos avanços tecnológicos, seus desdobramentos históricos e culturais.

Mas, há que se atentar, tal como lembra Schwartz (1996), que, mais do que isso, as vanguardas modernas estavam às voltas com um debate que se ancorava, quer queira, quer não, na essência do próprio capitalismo, dando *nome e forma* aos novos signos de uma cultura em ascensão, que atingira de pronto toda a sociedade, em suas dimensões mais complexas.

Nesse sentido, as discussões mobilizadas em torno das condições de modernidade ora presentes solicitavam uma ideia ela mesma limitante e quiçá omissa em relação aos meios de produção com os quais se lidava – *“a instável, mas emocionante,*

noção de que a cultura capitalista não era fechada ou inevitável, mas sim um campo aberto cuja natureza ainda poderia ser alterada, moldada e negociada” (Schwartz, 1996, p.06)¹. E, apesar do cunho de esquerda que acompanhava boa parte dos artistas e arquitetos então envolvidos com essa problemática, haveríamos de encontrar, entre eles, esforços em termos teóricos e práticos de se fazer perceber que a arte, naquele momento, *“não demandava uma revolução, mas poderia andar de mãos dadas com os modos de produção tal como eles existiam, alcançando transcendência lado a lado com objetos que permaneceriam mercadorias capitalistas”* (p.01).

Não por acaso, portanto, ao observar as pretensões intelectuais da Deutsche Werkbund, na Alemanha dos anos 1910, e, logo mais, da própria Bauhaus, em relação ao difícil axioma cultura-sociedade-economia e o lugar que o artista deveria aí ocupar, encontramos de fato uma fonte importante de reflexão para as narrativas do movimento moderno

¹ Os excertos citados do texto de Frederic J. Schwartz são traduções minhas.

que o descreveram por esse ângulo crítico, sobretudo pelo caráter experimental que ali se defendeu, desdobrando-se em projetos que, tanto por isso, poderiam ser interpretados, no limite, como provisórios ou mesmo incompletos.

A aposta frustrada na emancipação pela técnica, a promessa mecanicista inconclusa, a idealização equivocada do desenvolvimento material da humanidade, ou como se queira: a essência das manifestações utópicas daquilo que se procurou praticar enquanto arte, arquitetura e urbanismo nas primeiras décadas do século XX, olhando para o passado e orientando um estágio de modernidade posterior do qual não se nega o estado de crise, só merece ser assim interpretada sob o crivo da história.

Abundam relatos sobre o modernismo tal como ele se desenvolveu em território alemão nos anos 1910-20 que reconhecem aí excessos tanto quanto omissões, em discurso e prática, para fazer valer a aposta na perspectiva redentora da técnica, que, como se sabe, não se superou em seus próprios desajustes – o principal deles, o divórcio da política? –, já que talvez não fosse mesmo possível lidar com desequilíbrios, contradições e atrasos típicos da reorganização capitalista do mercado mundial e do desenvolvimento produtivo (Tafuri, 1985) de forma contornável, encontrando uma zona de conforto capaz de acomodar consensualmente artistas, produtores e consumidores.

No entanto, sob rigor analítico, não parece razoável subestimar o fato de que a reconhecida ambição das teorias de arte, arquitetura e design aí formuladas faz jus à ousadia de enfrentar um mundo cujas incongruências esses artistas claramente reconheciam, imaginando, tanto por isso, como seria possível dar-lhe algum sentido naqueles novos tempos. Como lembra Schwartz (1996, p.08) em relação aos membros da Werkbund, burgueses que eram, *“eles estavam experimentando abertamente, tentando definir seu próprio mundo antes de apresentá-lo a outras classes como um coerente conjunto de representações, como um único mundo, o verdadeiro mundo, o mundo moderno”*.

Partindo de uma referência em especial – o debate acerca dos temas da modernidade, da cultura e da economia que movimentou a Alemanha nas primeiras

duas décadas do século XX –, além desta introdução, o texto que se segue conta com outras duas partes: a primeira delas, *Sobre arte, tipo e indústria*, enfoca claramente as abordagens propostas pela Deutsche Werkbund e especialmente Hermann Muthesius e seus partidários a respeito das noções de *tipo* e *tipificação* em sua relação com a indústria e a produção serializada, o alcance e a limitação das propostas e o desnudamento da questão de síntese que os atingia mais amplamente – a onipresença da economia capitalista e a inserção do artista num sistema cultural que a ela correspondia.

A segunda parte, *Sobre habitação, indústria e produção*, trata-se de uma tentativa de problematizar os contrapontos e as aproximações da discussão anterior com as formulações de Walter Gropius a respeito da fabricação industrial de moradia para as massas, os avanços realmente alcançados, os impasses inerentes, as experiências práticas realizadas em solo europeu, sobretudo no entreguerras – e, a partir daí, alguma deixa para reflexões futuras a respeito daquilo que se empreendeu no Brasil, no momento em que se propôs uma política habitacional de peso, já nos 1960, com base na produção em escala, racionalizada e com traços de alguma industrialização².

As costuras discursivas propostas permitem uma reflexão para análises ainda abertas, de fato inesgotáveis: estruturar-se como arcabouço teórico e analítico para maiores e futuros aprofundamentos em relação ao tema da habitação no Brasil, apenas introduzido neste artigo, com especial enfoque para a produção dos últimos cinquenta anos, muito explorada pela historiografia em relação a suas características como política pública, mas ainda um tanto carente de investigações que tratem mais especificamente de aspectos projetuais e de produção, donde as discussões sobre a indústria e a serialização assumem, acredito, papel de destaque.

Primeira parte - sobre arte, tipo e indústria

A Deutsche Werkbund (DWB), organização fundada em 1907, surgiu em meio a uma série de debates enérgicos sobre a crise de cultura desencadeada pela indústria e pela urbanização, com o propósito de, fundamentalmente, aperfeiçoar a formação

² Embora sejam feitas menções aos fundamentos plurais que ampliam a questão e a tornam inesgotável, seria importante ressaltar que a noção de “tipo” tratada no texto é específica, focalizada a partir de sua particular relação com a indústria, a partir do referencial oferecido pela Deutsche Werkbund.

artesanal e contribuir para a melhora da qualidade de bens manufaturados na Alemanha daquele início de século, através do encorajamento à cooperação entre produtores, comerciantes e profissionais da arte. Defendia-se um design baseado em novos princípios formais, que poderiam tanto expressar quanto levar em consideração condições modernas de produção e uso, e o envolvimento direto de artistas na produção de objetos da vida cotidiana, numa tentativa de interligar design e produção industrial para um mercado de massa (Schwartz, 1996).

A Werkbund, reunindo artistas com práticas na verdade bastante pluralistas e empresas interessadas em disputar a produção massiva de bens, tornou-se um dos mais preeminentes fóruns de então para que se colocasse em pauta o papel da arte (e dos artistas) na sociedade moderna, o que, evidentemente, encorajou polarizações teóricas que caracterizariam não apenas as divergências internas do próprio grupo, mas uma espécie de dialética insolúvel construída a partir do industrialismo, donde a oposição entre *unicidade* e *tipificação* parece jamais poder ser superada, na verdade reafirmando antagonismos possivelmente inerentes à própria modernidade.

No caso da DWB, por trás desta divisão estavam postas as tentativas do arquiteto e designer Hermann Muthesius de instituir uma política da organização, específica e única, que privilegiasse as relações com a indústria de larga escala, estabelecendo o desenvolvimento de produtos padronizados ou "*tipos*" que fossem (este era o argumento) mais eficientes para se produzir e que sintetizassem a intenção artística da era da máquina (Schwartz, 1996; Frampton, 1997).

A questão veio à tona no encontro anual da Werkbund, em julho de 1914, numa grande exposição nas margens do rio Reno em Colônia. Segundo Schwartz, "*Muthesius apresentou suas ideias a respeito de Typisierung³ na forma de dez teses e tentou colocá-las em votação, mas encontrou oposição violenta em uma facção liderada por Karl Ernst Osthaus e Henry van de Velde, que insistiam na primazia da criação artística individual*" (p. 10).

Antes de passar à discussão específica da ideia de *tipo* construída e defendida por Muthesius – que certamente protagoniza a reflexão que aqui

desenvolve, relacionada diretamente à questão da indústria e também a uma certa positividade da técnica –, seria importante brevemente registrar que, em arquitetura, o emprego desta espécie de categoria classificatória, que sistematiza e organiza diferentes aspectos projetuais e assim institui determinados códigos de mensuração e ordenamento, ganha densidade ainda no século XVIII, vinculada ao academicismo: o *tipo* entendido como instrumento de embasamento projetual, através do agrupamento de elementos arquitetônicos elaborado a partir de suas semelhanças de estruturação constitutiva, sobretudo em termos de composição, geometria e modulação.

Na escola francesa, Jean Nicolas Louis Durand, com seu *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, foi um dos expoentes dessa acepção da ideia dos *tipos arquitetônicos* considerados como parte constitutiva de um grande repertório de combinações, arranjos e agenciamentos, passíveis inclusive de catalogação, sem vínculo aparente com esta ou aquela ordem decorativa ou construtiva.

Ainda entre os acadêmicos, Quatremère De Quincy acrescentou complexidade ao debate, tratando o problema da imitação e da reprodução vulgar dos *tipos*, destacando a diferença que ele alegava existir entre *tipo*, como regra esquemática desvinculada de qualquer forma histórica, e *modelo*, como repetição precisa, em termos de execução prática da arquitetura⁴.

Esta não foi uma discussão menor entre arquitetos e artistas impactados pelas transformações em curso no século XIX, todos eles certamente interessados em equacionar a questão cultural latente – de Viollet-Le-Duc a Semper. O caráter atemporal e universal do *tipo*, despido de fatores históricos, mas aplicável como ideal estruturante em qualquer sociedade, parecia uma chave prática possível, ainda que passível de questionamentos, diante da necessidade de revisão crítica das artes em tempos de expansão industrial.

Ou seja, poderíamos supor que o *tipo*, como abstração teórica, entendido, pois, como unidade básica da linguagem arquitetônica, tratava-se de um conceito em construção quando Muthesius o abordou, e, de certa forma, já, desde muito, asseverava um

³ A palavra *Typisierung*, em alemão, não está traduzida no texto de Schwartz. Entendo que, nas concepções de H. Muthesius, se trate de "tipificação", ou seja, uma espécie de processo de formação do tipo, seu desenvolvimento e refinamento, tal como procurar tratar a seguir.

⁴ Em Tavares Filho (2005), encontramos um esforço de leitura da evolução dos conceitos de tipo e de tipologia. O autor recupera antecedentes históricos e noções contemporâneas, fundamentando, do ponto de vista teórico, alguns desdobramentos que legitimam e justificam a utilização destes termos em arquitetura, sobretudo nos processos de projeto. Ele lembra a releitura realizada pelos pós-modernos, a partir dos anos 1960, que resgatam a ideia de tipo para, em boa medida, negar a herança moderna que garantiria à obra uma excepcionalidade autoral – ainda que também os modernos tenham se voltado ao tipo para discutir a racionalização arquitetural, tanto em termos de projeção, quanto em termos de produção (recorde-se a própria experiência de Gropius e da Bauhaus, como tratarei a seguir). Além disso, Tavares Filho opta por focalizar algumas abordagens em especial, o que o permite a omissão de outras, como é o caso das reflexões de Le Corbusier acerca do que ele chama de objeto-tipo, a forma absoluta, livre dos "acidentes" da personalidade ou do tempo, "reconhecido conforme as funções, com rendimento máximo, com emprego mínimo de meios, mão-de-obra e matéria, palavras, formas, cores, sons". (Le Corbusier, 1994, p. 89).

problema fundamental: a instrumentalidade que aí poderia encontrar ressonância, provocando, segundo alguns, uma espécie de desfiguração da instância talentosa e individual do artista, que, operando de acordo com esquemas condicionantes, tenderia a desintegrar-se enquanto gênio criador, livre e espontâneo.

De todo modo, a noção de *tipo* em Muthesius parece extrapolar a ideia da essência universal, da deliberação canônica que, afinal, pode reduzir o trabalho artístico ao supérfluo. Tratava-se, mais do que isso, de concretizar as significâncias culturais do capitalismo moderno, enfrentando, nesse contexto, a *tipificação* (*Typisierung*) como “o caminho orgânico do desenvolvimento” (Frampton, 1997).

Suas concepções a esse respeito são construídas fundamentalmente a partir do design de objetos utilitários, imaginando os *tipos* em processo de desenvolvimento e refinamento para alcançar *formas-padrão* absolutamente adequadas em suas capacidades funcionais, com qualidades constantes, inclusive do ponto de vista estético, para a reprodução serializada, objetivando um mercado consumidor em formação, em toda a Europa.

Aqui, a discussão sobre o papel da indústria como vetor organizacional da sociedade encontraria lugar, segundo Schwartz, numa tentativa (para ele, de antemão condenada) de equacionar a relação espinhosa entre *forma* e *economia*, já que se entendia que essa era a solicitação aos artistas da época. Esse o canal, conscientemente percebido diante da realidade, para que a arte efetivamente se dissolvesse na vida – explorando a nova técnica em seus limites, tomando partido de seu caráter positivo, a-histórico, objetivo e despojado:

“[Os] membros da *Werkbund* não estavam confortáveis com a noção de ‘arte’: eles frequentemente a colocavam entre aspas, zombavam dela, e em geral reconheciam sua inadequação às preocupações que compartilhavam, preocupações estas que normalmente os levavam para longe do espaço do salão, da galeria, ou do museu. Eles buscaram trocar o tradicional acesso do artista a estes lugares pelo local de trabalho e pelo mercado. E fazendo assim, eles tornaram-se cientes de que não estavam lidando apenas com ‘indústria’ ou produção, mas com forças que levavam seus produtos a pontos muito distantes

de suas origens e a domínios onde a produção não era mais um fato óbvio, visível, urgente. Eles estavam cientes de que estavam produzindo para uma economia capitalista, que seus produtos eram o resultado da divisão do trabalho, que eles seriam vistos apenas depois de terem passado pelo sistema de distribuição e troca de mercadorias e por sujeitos cujo entendimento era determinado pelo simples fato de que eram consumidores.” (Schwartz, 1996, p.07; grifos no original).

No entanto, alcançar a qualidade impecável dos produtos cotidianos – que ademais seriam poucos, despidos de resíduos históricos e de carga semântica diminuta, contribuindo inclusive para a formação estética e cultural do consumidor final – implicava em riscos que, conforme analisa Schwartz, talvez tenham sido, ainda assim, mal calculados pelo grupo de Muthesius na DWB. É claro que se tratava de uma aposta: contar com um pesado investimento do capital em preceitos estéticos e funcionais, num contexto em que a indústria ela mesma, grande e eficiente, assumiria um papel reformador da cultura, tendo como veículo o próprio *tipo*, a mercadoria, que carregaria consigo a *marca registrada da empresa*:

“A maneira como os conceitos de *tipo* e *marca* se sobrepõem sugere a crença de que, traçando seu caminho reto e estreito através da economia, a nova mercadoria com a *marca* de seu criador iria realizar o trabalho de *higiene cultural* que a *facção* de Muthesius na *Werkbund* havia sugerido. Eles pareciam acreditar que a *marca* poderia funcionar como um *tipo* e representaria uma espécie de *estilo aceitável para o grande capital, cujo apoio eles foram solicitar para mudar a face do mercado*” (Schwartz, 1996, p.140).

Partindo de tais questões, mais do que tão somente ressaltar a argumentação do grupo opositor a Muthesius – que, de acordo com Schwartz, vem sendo comumente abordada de forma simplista pela historiografia como “uma tentativa da *retaguarda* de reviver uma *estética artesanal* em oposição às demandas feitas aos artistas pelo mercado capitalista” (p.11) –, o autor inglês pretende alertar para as limitações inerentes à própria ideia do *Typisierung* tal como a formulara seus partidários. Chamando a atenção para as ácidas observações feitas à época pelo economista Karl

Bücher a respeito do *Typisierung*, Schwartz ressalta seus dizeres:

“Um mundo completamente especializado, tipificado, normalizado, seria um mundo petrificado, em que se teria de aceitar produtos idênticos e fazê-lo sem a estimulante condução para o progresso. Ele pressupõe que os consumidores não podem transcender o dado. Estamos longe o suficiente ao longo da nossa evolução industrial para trazê-la a um fim, fixando indefinidamente formas, dimensões e tipos de mercadorias?” (K. Bücher, citado em Schwartz, 1996, p.145)

Ou seja, fica claro que não se tratava apenas de reivindicar o estatuto autoral da obra, sua originalidade e o reconhecimento do artista e, ainda, se seria possível equacioná-los num cenário de produção em massa, serializada. Tratava-se, mais além, de discutir também o papel da *norma* e sua recepção num mundo contagiado pelo poder da tecnologia maquinista.

Por outro lado, esta talvez fosse uma forma de enfrentar pela via cultural um problema de base econômica, suprimindo *“uma avaliação realista da produção e distribuição de mercadorias em grande escala”* (Schwartz, 1996, p. 11). O desconcerto talvez estivesse mais próximo, intrínseco à própria lógica imaginada para o funcionamento do *Typisierung*; e o mesmo Bücher formulara a questão em sua dimensão crucial:

“Não apenas [Karl Bücher] questionava se os resultados que poderíamos esperar desta estandardização seriam inteiramente positivos, mas também se poderíamos esperar seriamente que a indústria voluntariamente se submeteria a tais planos de estandardização” (Schwartz, 1996, p.145).

Segunda parte - sobre habitação, indústria e produção

O texto *“A indústria de casas pré-fabricadas”*, de Walter Gropius, publicado originalmente ainda nos anos 1920, é de extrema clareza em relação à sua posição frente ao processo de industrialização em que estava metido como artista – e prontamente anuncia sua aproximação ao mesmo problema com o qual estiveram às voltas seus companheiros da Werkbund⁵:

“A nova meta seria a produção em larga escala de casas de moradia, que seriam fabricadas, não mais no canteiro de obras, mas dentro de fábricas especiais em partes isoladas passíveis de montagem. As vantagens desse tipo de produção seriam tanto maiores quanto mais possibilidades houvesse de montar as partes individuais pré-fabricadas no próprio canteiro de obra, por meio de processos de construção a seco, como se fossem peças de uma máquina. [...] Semelhante processo de construção industrial só é cogitável em larga base financeira. O pequeno empreiteiro, o engenheiro ou arquiteto nunca estarão em condições, individualmente de pô-lo em prática. Uma iniciativa conjunta, para tal fim, de todos os ramos compreendidos, já deu bons resultados econômicos também em outros campos. A compreensão de muitos chefes de firmas construtoras teria, pois, de preceder a formação de organismos de consumidores e a organização vertical de empresas com poder financeiro suficiente para assegurar a realização dos processos de produção em larga escala. As vantagens econômicas desta forma de construir seriam então enormes, sem dúvida”. (Gropius, 1994, pp.191-192; grifos no original)

Não há dúvidas de que Gropius dialogava abertamente com a cultura capitalista e a ela entrelaçava os propósitos de sua arquitetura, ecoando nitidamente o debate sobre a modernidade que animava os anos 1920 na Alemanha. Schwartz chega mesmo a relacionar o racionalismo gropiusiano às teorias do marxista Georg Lukács, na medida em que ambos trabalham uma dialética difícil e *“parecem convergir num problema central, fundamental: a relação entre a economia moderna e a vida da mente, entre mercadoria e cultura”* – ainda que o filósofo tenha dissertado sobre a produção de mercadorias em massa para estudar *alienação* e não *transcendência* (Schwartz, 1996, p.05).

Ao tratar especificamente da problemática da habitação mínima para grandes populações, urgente e fundamental ainda hoje, Gropius ensaia, com consciência e concretude, um caminho para uma espécie de *“modernidade tecnológica”* (Schwartz, 1996), avançando em terreno cultural e econômico, reconhecendo a dureza do confronto proposto – ele entende, por um lado, a necessidade social de aceitação do *standard*, do *padrão*, do *tipo*, e os defende sob argumentos semelhantes àqueles de Muthesius em relação ao design; por outro,

⁵ Gropius, que trabalhara com Peter Behrens logo após ter-se formado arquiteto, passou a fazer parte do quadro da Deutsche Werkbund em 1911 (conforme Berdini, 1986).

⁶ Paulo Bruna, em obra recente, dedica uma passagem importante à centralidade que a questão da habitação mínima, produzida em série, ocupou nos debates acerca do “Neues Bauen”, sobretudo no imediato pós-Primeira Guerra, na Europa. O autor elenca uma série de aspectos envolvidos com esta problemática, em países como a Holanda, a Alemanha, a Áustria e a Inglaterra, e ressalta a circulação de ideias e os traços comuns que os conectava a todos, muito embora divergissem em alguns aspectos. Ele se esforça em destacar o papel da imprensa, também ativa no debate, o papel do Estado como patrocinador de experimentos de construção habitacional em massa, o papel das publicações especializadas, das exposições e dos congressos (como é o caso, evidentemente, do 2º CIAM, em 1929) na divulgação e na publicação de tais experiências e ideias (Bruna, 2010). Do ponto de vista historiográfico, em meio a esta movimentação de amplas proporções, certamente alguns arquitetos foram abordados e lembrados com maior ênfase, em detrimento de outros – é o caso de Gropius e Corbusier (este, com suas evidentes particularidades em relação à questão), não resta dúvida. De todo modo, aqui, permito-me focalizar Gropius, sobretudo por sua ligação com a Werkbund e com a Bauhaus, por sua atividade de educador e pela riqueza dos escritos que legou às gerações seguintes, síntese também de sua busca obstinada pelo sentido prático de nossa profissão na sociedade industrial.

⁷ Para situar o modo como a questão da industrialização da construção vinha sendo tratada na Alemanha dos anos 1920-30, vale a pena registrar que, conforme Bruna (2010, p.72), “boa parte dos fundos para a construção do Weissenhofsiedlung [...] vieram de uma nova organização federal, criada pelo Ministério do Trabalho [alemão], cujo objetivo era financiar experimentos em métodos econômicos para a construção em massa de habitação. Foram financiados, entre 1927 e 1931, uma série de projetos experimentais, dentre os quais uma parte do ... continua próxima página

ao confiar ao liberalismo de mercado um papel de destaque no processo de transformação da produção habitacional, ele expõe-se aos mesmos questionamentos que Bücher assinalara em relação aos interesses aí envolvidos e, certamente, não os ignora, já que também conclama o Estado a assumir-se responsável pela tarefa.

No que diz respeito à padronização, Gropius chega a lançar mão do termo “habitação típica” (Gropius, 1994, p.189) e constrói uma abordagem coerente em relação ao que ele chama de “expressão formal coletiva”, recuperando a ideia do *tipo* (ou do *standard*, como ele prefere) como fator unificante, atemporal – o desejo de reproduzir uma boa forma *standard* seria, segundo ele, uma função da sociedade humana e mesmo o homem pré-industrial aceitara naturalmente a repetição do *standard* como resultado de uma fusão do melhor, alcançado com a colaboração de muitos indivíduos envolvidos na solução de um problema. O *standard* não estaria, pois, relacionado a um recurso de produção específico – “*sejam ferramentas ou máquinas*”. Ele enfatiza que as *formas-padrão* da arquitetura de gerações passadas sintetizam e fazem concordar “*técnica e fantasia*”, e seria importante fazer reanimar outra vez esse mesmo espírito – “*mas não em suas formas superadas – para que nosso atual ambiente pudesse ser remoldado com o novo meio de produção, a máquina*” (p.119).

No entanto, no caso do desenvolvimento habitacional, afirmando sua preocupação com “*o perigo da uniformidade total, nos termos da casa suburbana inglesa*” (p.193), o arquiteto alegava que não se deveria permitir que a padronização e a pré-fabricação fossem responsáveis pela produção de casas estereotipadas. E, ao vislumbrar a armadilha, ele mesmo apresenta a saída:

“[A organização industrial] *deve ter como alvo produzir não casas inteiras, em primeiro lugar, mas componentes padronizados, fabricados em série, de modo, porém, que permita montar diferentes tipos de casas, assim como na construção de máquinas certas partes normadas [sic] encontram aplicação internacional em diferentes máquinas*” (Gropius, 1994, p.193).

“[...] *a competição natural, no mercado livre, cuidará para que as partes de construção pré-fabricadas apresentem uma multiformidade tão individual*

quanto os artigos de consumo produzidos pela máquina, que hoje dominam o mercado” (Gropius, 1994, p.119).

Gropius talvez tenha sido o arquiteto que mais se comprometeu e deu visibilidade, dentre seus contemporâneos, à problemática da pré-fabricação e da industrialização de componentes da edificação habitacional. Ainda que outros expoentes da época, como o próprio Corbusier, também tenham dedicado reflexões ao tema das casas em série⁶, o alemão foi um tanto além, estudando de forma mais aprofundada e pragmática os processos produtivos, arriscando-se, inclusive, em uma série de experiências práticas, sobretudo já nos tempos em que integrava a Bauhaus, admitidas pela historiografia como de fundamental relevância para a narrativa da arquitetura moderna, como o *Törten Siedlung* (Dessau, 1926-1928), as duas casas pré-fabricadas na *Weissenhofsiedlung* (Stuttgart, 1927) e as casas pré-fabricadas com revestimento de cobre (Berlim, 1931).

Tal como conta Bruna (2010), na esteira das discussões sobre a tipificação da produção industrial despontada e encabeçada por Muthesius na Werkbund, como se viu aqui, a possibilidade de padronizar componentes destinados à produção em série e as condições econômicas vantajosas que daí advinham passaram, aos poucos, a atrair a indústria da construção na Alemanha – resultado disso, ressalta Bruna, seriam, por exemplo, os grandiosos conjuntos habitacionais construídos por Ernest May em Frankfurt, no entreguerras, ou mesmo o bairro experimental *Weissenhofsiedlung*, inaugurado também nesse mesmo período, em julho de 1927, na cidade de Stuttgart, para a exposição internacional da Werkbund, anunciando concretamente aquela que seria a chamada “nova habitação”, da qual eram partidários e projetistas diversos arquitetos, ligados ou não à Werkbund – Mies van der Rohe na direção, seguido de Gropius, Behrens, Poelzig, Taut, Hilberseimer, Corbusier, J.J.P. Oud, dentre outros⁷.

Ali, Gropius realizara duas casas unifamiliares totalmente pré-fabricadas, através de um sistema de montagem a seco para uma estrutura composta por um esqueleto em aço e painéis divisórios de cortiça, revestidos com placas de cimento amianto (Berdini, 1986, p.81). Mais tarde, com a experiência das casas desenvolvidas para a empresa Hirsch Kupfer und

continuação da nota 7... conjunto de Praunheim [de Ernest May, em Frankfurt]. Além disso, [a organização] também publicava e distribuía extensos relatórios de todos esses projetos, bem como extratos de escritos de W. Gropius, Mies van der Rohe e outros, relativos ao significado social e cultural da nova habitação”.

Messingwerke, de Berlim, que ademais apresentava a possibilidade de futuras expansões conforme a necessidade do morador, o arquiteto ensaiou novas formas de pré-fabricação, esclarecendo aquilo que lhe parecia vantajoso nesse tipo de construção:

“Eliminação da umidade no processo de construção; leveza das distintas partes a construir; independência das condições atmosféricas ou das estações, dado o caráter da montagem; redução dos custos de manutenção graças à alta qualidade dos materiais que, ao serem produzidos dum modo standard, apresentam também vantagens de tipo econômico; possibilidade de fixar um preço não susceptível de incremento; rapidez na entrega” (Berdini, 1986, p. 128).

Novamente no texto *“A indústria de casas pré-fabricadas”*, Gropius ocupa-se de fartas descrições sobre aspectos técnicos e construtivos que estariam implicados na pré-fabricação, detalhando alguns deles e prescrevendo uma espécie de *normativa genérica* que pudesse ser seguida para que o aprimoramento da industrialização das partes alcançasse algum êxito. Os benefícios que ele esperava extrair dela eram de fato inúmeros e ele acrescenta outros em relação àqueles listados no excerto acima – exatidão de medidas, encaixe perfeito das partes no canteiro de obras, aceleração da montagem, rebaixamento dos custos de mão-de-obra (que não necessitaria qualquer especialização ou qualificação), suspensão de atrasos e consequente perda de tempo e dinheiro (Gropius, 1994).

O problema estético que envolve esta forma de concepção e produção da casa, por outro lado, não merece destaque neste mesmo texto – ao contrário: Gropius o aborda já ao final e não dedica mais que um parágrafo a ele, ainda assim, reafirmando o comprometimento com o caráter harmonioso das novas casas e bairros residenciais que surgirão do artefato industrial, mais uma vez citando o antiexemplo das casas inglesas de subúrbio. E, de forma quase inesperada, anuncia:

“A ‘beleza’ será garantida por materiais bem trabalhados e uma edificação clara e simples [...]. Em que medida há de surgir de tais elementos de construção, desta ‘grande caixa de montagem’, um espaço bem plasmado na obra arquitetônica, dependerá então do talento criador do arquiteto construtor. De qualquer maneira, a padronização

das componentes não estabelece limites à criação individual, que todos nós almejamos, e a repetição das partes individuais e dos materiais idênticos em diferentes corpos de construção não dará uma sensação de ordem e calma, tal como a uniformidade de nossas roupas. Precisamente como neste caso, a peculiaridade do indivíduo e da nação guarda suficiente possibilidade de produzir seus efeitos, mas tem o caráter de nossa época” (Gropius, 1994, p.196; grifos no original; negritos meus).

A reafirmação do gênio autoral do arquiteto faz claramente ecoar os debates de trincheira de anos antes, na Werkbund, de forma, no entanto, ainda mais dramática e contraditória, como se se cavasse espaço num mundo inteiramente mecanizado para uma expressão que já não sabe bem qual sentido pode continuar a ter diante do poder da indústria e dos novos hábitos que ela imputa à sociedade.

Por outro lado, somente a defesa incontestada da adoção de novos padrões de comportamento social poderia justificar a aceitação da “nova arquitetura”:

“A maioria dos cidadãos dos povos civilizados têm necessidades análogas no que tange às necessidades de vida e morada. Daí não se entender por que as casas de moradia que construímos não podem apresentar um caráter igualmente homogêneo, como as nossas roupas, sapatos, malas e automóveis” (Gropius, 1994, p.193).

O emprego dos *tipos*, como condição do corolário moderno, aparece, mais uma vez, como uma prática enredada numa espécie de labirinto do qual não se vê saída. E, não à toa os adeptos do pós-modernismo vão tomá-la como alvo para mirar algumas de suas críticas mais desafiadoras, ainda que vários deles também a defendam, embora sob outra lógica⁸. Montaner (1999) é um dos autores que, agenciando referências as mais diversas (algumas soando inclusive um tanto deslocadas), citam o movimento moderno como tomado de uma visão positivista do homem, que seria encarado, do ponto de vista projetual, como puro, perfeito, genérico e total, contrapondo-o à ideia do homem comum, concreto e imperfeito, tradicionalmente, diversamente e contextualmente inserido no mundo.

No entanto, às avaliações de corte culturalista preconizadas por grande parte desta historiografia

⁸A respeito do emprego de tipologias como metodologia de projeto, Alan Colquhoun (2006), em ensaio publicado originalmente em 1967, argumenta, opondo-se ao que ele chama de “determinismo biotécnico” do movimento moderno, sobre a necessidade de que se utilize o recurso de “modelos tipológicos” que orientem o ato de projetar, porque eles guardam camadas de significação cultural que podem e devem ser recuperadas. Essa teorização foi utilizada também por outros ícones pós-modernos, como Aldo Rossi e Leon Krier.

de combate aos modernos, fortalecida a partir dos anos 1960, parece escapar a questão da *produção* propriamente dita, de fundamental relevância para que se possa perceber a complexidade desta discussão em suas dimensões mais amplas. Se, como quer Schwartz (1996), os membros da Bauhaus, e especialmente Gropius, de certa forma reduziram sua teoria à *tecnologização* da modernidade e do capitalismo, tanto ignorando o sistema político quanto aceitando e se adaptando aos “*imperativos econômicos definidos em termos de técnica de produção*” (p.02), por outro lado, há que se reconhecer que a reflexão que naquele momento se construiu a esse respeito de fato parece não ter deixado muitos herdeiros a sua altura.

A baliza da norma universal, sem dúvida, merece atentas ressalvas, como o quiseram e o fizeram os pós-estruturalistas, numa tentativa de aprofundar criticamente a leitura do mundo contemporâneo. Por outro lado, para a arquitetura, o vácuo de reflexões densas a respeito dos meios de produção – não em oposição, mas de forma complementar ao debate cultural – não permitiu avanços mais do que tímidos em relação, por exemplo, à própria industrialização da construção, em escala e com qualidade, tal como a vislumbrou Gropius e os seus.

Veja-se o caso brasileiro: em termos de atendimento habitacional para as massas, quando se ensaiou uma política de porte, com o Banco Nacional de Habitação, passamos a conviver com mares de conjuntos habitacionais, de longe e apenas inspirados em linguagem moderna, despidos de qualidade projetual, espalhados nas periferias de solo barato, facilmente identificados por um padrão construtivo que passa a ser característico da promoção estatal a partir de então – e aqui localizamos o fenômeno que nos particulariza: *a série sem a indústria*. A repetição de uma forma que em nada se assemelha ao *tipo* muthesiano, invertida em sua lógica de uma mercadoria que, em tese, primordialmente deveria apresentar qualidade (*tipo mais adequado para a função específica do objeto*).

Em termos práticos, o que se verifica em relação à produção do BNH (e ainda nos dias de hoje) é, basicamente, a reprodução de tecnologias construtivas tradicionais e manufatureiras, de todo condizentes com a baixa composição orgânica de capital na construção civil: desde os sistemas de

cavação de estacas ou perfuração do solo para execução de fundações, passando pela elevação de alvenarias, execução de formas e armaduras, até a aplicação de revestimentos e pinturas, todo o processo construtivo completa-se por uma lógica fundamentalmente artesanal, embora possa ser sim altamente racionalizado⁹. Se a indústria de componentes não cresceu na escala imaginada por Gropius e não rendeu os progressos almejados, em termos econômicos, sociais e mesmo culturais, o Brasil seria um bom exemplo para entender seus porquês, tal como tentou fazer Sérgio Ferro, iluminado pela doutrina marxista, na virada dos anos 1960-70.

Quanto à tipificação, como já dito, parece certo que aquilo que no Brasil se pôs em curso guardou enormes distâncias em relação às ideias originais de Muthesius e Gropius: ainda que Carlos Comas, analisando a fórmula que permitira decalcar conjuntos habitacionais repetidamente ruins país afora, refira-se a eles como “*tipo arquitetônico*”, como o tipo “*conjunto habitacional BNH*” (Comas, 1986, p.127), remetendo-se, logicamente, à insistente padronização arquitetônica e urbanística adotada, soaria impróprio estabelecer relações diretas entre as concepções desenvolvidas pelos alemães e o projeto da casa popular no Brasil (o que o autor não faz, diga-se). Mesmo tratá-las em termos de deturpação, obliquidade, enviesamento, talvez seja ainda insuficiente para estabelecer uma leitura correta daquilo que caracteriza a habitação em massa no Brasil, porque uma questão em especial, que faço repetir, permaneceria aberta, carente mesmo de investigação: *como entender, em suas dimensões não apenas econômicas, mas também culturais, o ‘tipo’ e a série sem a presença da indústria*.

Os caminhos de reflexão a esse respeito podem ser inúmeros, mas me parece certo que um dos pontos de partida está nos sentidos que as vanguardas alemãs atribuíram às questões da *técnica* e da *racionalidade produtiva* – a meu juízo, temas relativamente pouco explorados pela historiografia da arquitetura moderna brasileira, mais afeita a tratar de liciosidades formais, desvios positivos, anti-racionalismo e genialidade, atributos que, em tese, nos caracterizariam –, e por isso o esforço de aqui focalizá-los e tomá-los como fundamentais para seguir estudando as complexidades que fortemente caracterizam a produção habitacional no Brasil.

⁹Veja-se o trabalho de Shimbo (2010), a respeito dos canteiros manufatureiros das construtoras que hoje produzem, com largos incentivos de programas como o Minha Casa Minha Vida, do governo federal, conjuntos habitacionais para as classes baixa e média-baixa, altamente racionalizados e controlados para garantir rentabilidade.

Referências bibliográficas

- COLQUHOUN, A. "Tipologia e metodologia de projeto". In NESBITT, K. (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, Capítulo 5, pp. 274-283.
- COMAS, C. E. D. "O espaço da arbitrariedade: considerações sobre o conjunto habitacional BNH e o projeto da cidade brasileira". *Revista Projeto*, n° 91, set. de 1986, p. 127-130.
- BERDINI, P. *Walter Gropius*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- BRUNA, P. *Os primeiros arquitetos modernos: habitação social no Brasil 1930-1950*. São Paulo: Edusp, 2010.
- FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GROPIUS, W. *Bauhaus: nova arquitetura*. 4a. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 5a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- MONTANER, J. M. *Después de Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 4ª. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- SCHWARTZ, F. J. *The Werkbund: design theory and mass culture before the First World War*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- SHIMBO, L. Z. *Habitação social, habitação de mercado: a confluência entre Estado, empresas construtoras e capital financeiro*. Tese de Doutorado, EESC-USP. São Carlos, 2010.
- TAFURI, M. *Projecto e utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença (Coleção Dimensões), 1985.
- TAVARES FILHO, A. C. *Reflexões sobre a noção de tipo morfológico e o programa arquitetônico: os casos das Escolas Municipais Estados Unidos e República Argentina*. Dissertação de Mestrado. FAU-UFRJ. Rio de Janeiro, 2005.