

# CONTEXTO HISTÓRICO DO SURGIMENTO DA BAUHAUS

---

Daniel dos Santos Robledo<sup>1</sup>

ROBLEDO, D. S. Contexto histórico do surgimento da Bauhaus. *Revista Educação Gráfica*, Bauru, n.7, p.57-67, 2003.

## Resumo

Grandes discussões foram travadas acerca dos fundamentos e funções da arte com o advento da Revolução Industrial a partir do século XVIII.

O principal tema dessas discussões era a produção industrial dos bens de consumo, que com a invenção das máquinas, escapou das mãos do artesão que se vira obrigado a migrar para as opressoras condições de trabalho das fábricas. Objetos extremamente mal resolvidos em relação à forma e função foram produzidos nessa fase inicial da industrialização. Houve ainda desregrado crescimento das cidades que se tornaram extremamente insalubres.

Correntes antagônicas discorriam seus argumentos contra ou a favor da máquina. Dentre os que tinham as opiniões mais relevantes com relação ao destino do artesanato destacou-se o inglês William

---

<sup>1</sup> Daniel dos Santos Robledo – graduando do curso de Desenho Industrial, habilitação em Programação Visual – Unesp – Campus de Bauru.  
Rua Cristiano Pagani, 10-49, BL 02, AP 74, Jardim Auri Verde  
CEP – 17047-144 Bauru-SP

Morris. Ele desejava a ressurreição das condições de produção medievais, e proclamava que somente a produção manual seria capaz de honrar o trabalho humano. Queria que todas as classes sociais tivessem acesso a objetos produzidos dessa maneira e, no entanto, ao rejeitar qualquer inovação nos métodos de produção, resultava que seu trabalho era caro.

Entre as diversas alternativas para a solução desse impasse destacam-se as formulações alemãs, sendo que uma das mais frutíferas foi a Bauhaus.

**Palavras-chave:** Arquitetura, Desenho Industrial, Modernismo.

### **Abstract**

Great discussions happened concerning the foundations and functions of art with the birth of the Industrial Revolution on century XVIII.

The main theme of those discussions was the industrial production of the consumption goods, once with the invention of the machines, was no longer on artisan's hands that were forced to migrate to oppression conditions of the work on factories. Extremely badly resolved objects in relation to the form and function were produced in that initial phase of the industrialization. There was still a disordered growth of the cities that became extremely unhealthy.

Antagonistic currents discoursed their arguments against or in favor of the machine. Among those that had the most relevant opinions regarding the destiny of the craft stands out one English called William Morris. He wanted the resurrection of medieval production conditions, and he proclaimed that only manual production would be capable to honor the human work.

He wanted that all social classes had access to those objects; however, rejecting any innovation in the production methods, it has resulted in expensive works.

Among several alternatives for the solution of that impasse stand out the German formulations, and one of the most fruitful was Bauhaus.

**Keywords:** Architecture, Industrial Design, Modernism.

Com o advento da Revolução Industrial no século XVIII, surgiram transformações sem precedentes em vários segmentos da vida humana. A evolução dos processos industriais era bastante rápida e quase todos os objetos de uso cotidiano passaram a ser fabricados com o auxílio de máquinas levantando questões quanto ao futuro do artesanato. O crescimento da atividade industrial era inexorável exigindo um número cada vez maior de trabalhadores em suas fileiras.

Essa forte mecanização gerou reestruturações sociais bastante profundas, onde várias camadas da população foram absorvidas para o trabalho na indústria, resultando em uma produção de bens mais rápida e barata.

Grande parcela da população rural migrava para as cidades, porém, as condições de trabalho das fábricas eram opressoras e insalubres. As cidades e o número de seus habitantes aumentavam a uma velocidade espantosa de uma forma tal que a malha urbana passou a apresentar problemas extremos de ordem estrutural. Trabalhava-se entre doze e catorze horas por dia em máquinas pouco ergonômicas em troca de poucos salários. Os locais de produção eram escuros e as diminutas janelas

permaneciam fechadas. Os acidentes de trabalho eram comuns, especialmente porque havia grande número de crianças empregadas.

Todos esses acontecimentos ocorreram primeiramente na Inglaterra e posteriormente, mas com semelhantes conseqüências, nos demais países europeus, sendo alguns mais atingidos que outros.

Uma vez que era o berço da industrialização em curso, a Inglaterra tornou-se líder das potências industriais no século XIX, e com as numerosas iniciativas dos produtores e comerciantes tornava-se cada vez mais rica. Tal supremacia foi constatada na Grande Exposição de 1851, organizada pelo príncipe Alberto em Londres, cuja finalidade era exibir a produção de nações de todo o mundo. O local da exposição era uma grande novidade para a época, projetado por Joseph Paxton, o Palácio de Cristal destacou-se pela sua estrutura em ferro e vidro que utilizava elementos pré-fabricados. Nesse sentido ele é a pedra de toque dos meados do século XIX, pertencendo à sua época, mas apontando em direção ao século XX<sup>2</sup>. Essa exposição era realmente espantosa no que diz respeito ao número de peças apresentadas, porém a maioria delas era muito mal concebida encerrando problemas extremos de forma e função.

Por esses motivos foi na Inglaterra que surgiram as primeiras e mais acaloradas discussões acerca das vantagens e desvantagens da mecanização. Entre os primeiros a criticarem as péssimas condições instituídas através da máquina, destaca-se o escritor e crítico John Ruskin. Para ele os modos de trabalho vigentes na Idade Média eram os

ideais, pois preconizavam a técnica pura, sem afetações, semelhante aos rituais religiosos, de acordo com o que faziam os antigos artistas-artesãos, de forma humilde e cuidadosa.

William Morris, seu aluno e amigo, transferiu suas idéias para a prática. Herdou de Ruskin uma grande aversão pela civilização moderna e por toda a sua produção.

Morris havia se dedicado a vários ramos das artes, tendo participado também do círculo dos pré-rafaelitas. Foi um dos primeiros artistas a perceberem que os fundamentos sociais da arte estavam em constante decadência desde o Renascimento e a industrialização. Acreditava que para poder pintar quadros de paisagem sublime precisava viver em um ambiente de igual característica, assim, abandonou a pintura passando a se dedicar ao artesanato, considerado por ele a atividade artística por excelência. Para Morris todas as tapeçarias, papéis de parede, canecas, copos, pratos, colheres e móveis necessitavam ser reinventados, e se não era possível encontrar na indústria o ambiente propício para tal reformulação, então que os artesãos a fizessem. Com esse espírito, ele e sua esposa mandaram construir uma casa, a Red House, em Bexleyheath, cujo responsável pelo projeto, o arquiteto inglês Philip Webb, utilizou formas simples da Idade Média tardia ao construí-la em 1859. A mesma foi mobiliada com cadeiras e mesas produzidas por Morris e amigos, de acordo com os padrões de produção medievais.

Philip Webb e os pintores Ford Madox Brown, Rossetti e Burne-Jones fundaram, juntamente com Morris uma firma, tencionando colocar em prática os pensamentos e posições de Ruskin e Morris.

---

<sup>2</sup> PEVSNER, N. 2001. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, p. 11.



A admiração desses artistas pela Idade Média os instigava a produzirem móveis e tapeçarias de modo totalmente artesanal<sup>3</sup>.

Morris destacava que os artistas de então estavam demasiado afastados dos acontecimentos da vida, remetendo seus pensamentos às idílicas paisagens da Grécia e Roma antigas enquanto grandes revoluções ocorriam ao seu redor. O artista estava afastado da vida cotidiana, assim “isolou-se deliberadamente da vida da sua época, fechando-se no interior de seu círculo sagrado e dedicando-se à criação da arte pela arte e da arte pelo artista. Paralelamente a isto, o público deixou de compreender a sua maneira pessoal e aparentemente invulgar de se exprimir”<sup>4</sup>. Para ele o artista tinha um importante papel social, especialmente nesse momento crucial em que sua função estava sendo engolfada pelas grandes indústrias. Por isso defendia uma arte para todos, criando objetos capazes de gerar prazer tanto para o produtor quanto para o usuário, o que só seria possível pelo artesanato. Combatia a perda da sensação de espiritualidade nos trabalhos, gerada pela mecanização que sistematizou a técnica, o que retirava todo o prazer da produção.

Para consolidar suas idéias fundou oficinas que funcionavam sob esses preceitos, as quais acabariam por constituir o Movimento Artes e Ofícios, contribuindo para uma renovação das artes artesanais, se opondo completamente à produção industrial. A influência desse movimento foi imensa tanto na Inglaterra quanto fora dela, encontrando adeptos de várias nacionalidades.

Apesar de toda a nobreza de sua concepção social da arte, havia uma grande contradição na doutrina de Morris. Ao defender os modos de produção medievais, não permitindo em suas oficinas qualquer tipo de inovação pós-renascentista, resultava na elevação dos preços de seu trabalho, o qual só poderia ser consumido por uma classe mais abastada, afastando-o de seu ideal de levar a arte para todos.

Dentre os colaboradores mais destacados de Morris, estão Charles Robert Ashbee, Arthur Heygate Mackmurdo e Walter Crane, os dois últimos estão entre os precursores do *Art Nouveau*. Ashbee, arquiteto e designer inglês, expunha regularmente seus trabalhos nas mostras do Artes e Ofícios e da Secessão de Viena. Mackmurdo foi o fundador da Century Guild, o primeiro grupo de artistas a adotar as doutrinas de Morris, foi autor de famosos papéis de parede e de destacada obra arquitetônica. Walter Crane foi grande decorador e entusiasta do Movimento Artes e Ofícios, “conhecedor de todas as técnicas de decoração, mas especialmente de ilustrações gráficas, nas quais via um poderoso fator de educação por meio da arte (foi um verdadeiro pioneiro de editoração popular, de alta qualidade e baixo preço)”<sup>5</sup>.

Nesse momento, na França, os impressionistas ocupavam o foco da cena, preocupados com o problema, cada vez mais grave, da relação arte-sociedade, demonstrando o caráter insubstituível da visão artística em qualquer sistema de conhecimento ou pensamento, buscando postular e analisar a estrutura da pintura, do

---

<sup>3</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>4</sup> PEVSNER, N. 1995. *Os pioneiros do desenho moderno*. São Paulo: Martins Fontes, p.4.

<sup>5</sup> ARGAN, G.C. 2001. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 182.

mesmo modo que os engenheiros se redefiniam na busca da especificidade estrutural da arquitetura. Os pré-rafaelitas e morrisianos buscavam a derrocada da especificidade das artes, a experiência estética deveria estar na práxis da produção econômica e da vida, individuando um estilo artístico de modo a torná-lo estilo de vida. Em razão das ações de Morris surge o *modern style*, que se difundirá rapidamente na Europa e nos Estados Unidos, nos diversos níveis sociais: com o nome de *Art Nouvelle* na França; *Jugendstil*, na Europa central e *Liberty* na Itália<sup>6</sup>.

O *Art Nouveau* assemelhava-se à doutrina de Morris em alguns aspectos, como na recusa à utilização crescente da máquina, e seus adeptos defendiam a idéia de que o artista e o arquiteto também deveriam ser artesãos. Porém nunca se identificou com a vontade de requalificar o trabalho dos operários, sendo uma arte de elite. Foi um movimento de curta duração, mas de grande abrangência, influenciando no urbanismo, construção civil, objetos de uso doméstico, vestuário, ornamentos pessoais, artes figurativas e decorativas. Teve seus primórdios na pintura de Edward Burne-Jones, Aubrey Beardsley e Jan Toorop. Mais tarde, encontrou terreno fértil na produção arquitetônica, sobretudo pelas mãos dos belgas Victor Horta e Henry van de Velde. Nos Estados Unidos houve manifestações do *Art Nouveau*, especialmente na produção Louis Sullivan.

O *Art Nouveau* possui algumas características constantes, como: os motivos naturalistas, baseados em animais e plantas; grande influência da arte oriental, sobretudo

a japonesa; sua morfologia, desenvolvida a partir de curvas ondulantes, fluentes, atreladas umas às outras; recusa ao uso de formas simétricas e forte tendência de utilizar formas esfumadas e delgadas munidas de leveza e elasticidade.

Com o passar dos anos e a descoberta de novos métodos, seus elementos ornamentais vão se desatrelando da superfície passando a constituir o próprio objeto, deixando de ser algo sobreposto ao instalar-se no plano estrutural.

No final do século XIX, a Alemanha está em franca ascensão industrial, e passa a suceder a Inglaterra nesse setor. O *Jugendstil* demonstra uma estrutura menos rebuscada e ornamentada que a dos demais países europeus, anunciando a futura tendência racionalista da arquitetura alemã, a qual preconizava as formas puras da construção, encontrando em sua suposta nudez, uma beleza funcional, totalmente independente de qualquer decoração ou influência estilística anterior.

Importantes inovações na área da construção civil colaboraram para essa veneração do funcionalismo, entre as mais importantes destaca-se a descoberta dos modos de produção industrial do ferro, passando este de material meramente auxiliar a estrutural na arquitetura.

“O emprego do ferro na arquitetura começa na França de 1780 com Soufflot e Victor Louis, voltados especialmente para a construção de teatros à prova de fogo e, na Inglaterra de 1790, com industriais que, agindo como seus próprios designers, tencionavam construir fábricas também à prova de fogo”<sup>7</sup>. Paulatinamente o ferro e o

<sup>6</sup> Ibidem, mesma página.

<sup>7</sup> PEVSNER, N. 2001. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, p. 11-12.



aço começam a substituir a madeira e a pedra nas estruturas de sustentação dos edifícios, mostrando-se ainda muito vantajosos em estruturas pré-fabricadas ou quando utilizados nas construções de estufas, estações ferroviárias e pontes. A Torre Eiffel em Paris, de autoria de Gustave Eiffel é um significativo exemplo de outras possíveis aplicações. Além disso, alarga-se o uso do cimento e concreto armado nas construções, abrindo novas possibilidades para os materiais agregados, como o vidro, por exemplo.

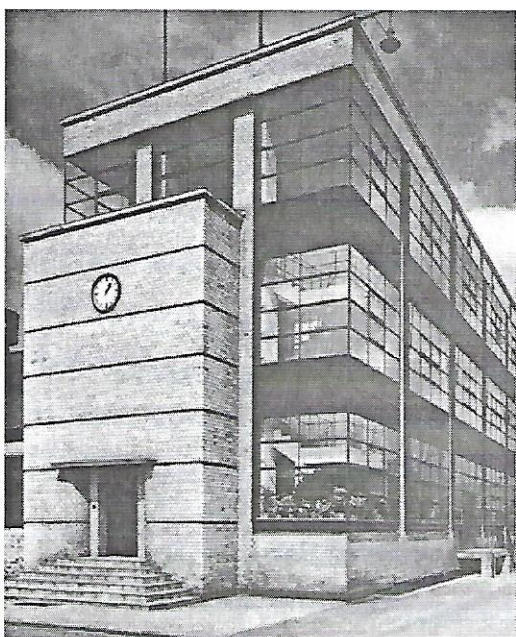


FIGURA 1 – Walter Gropius e Adolf Meyer:  
Fábrica Fagus, começada em 1911.  
DROSTE, M. 2001. *Bauhaus Archiv*. Berlim:  
Taschen, p. 8.

Morris e o Movimento Artes e Ofícios, com suas acaloradas e prósperas discussões sobre os fundamentos e funções da arte e

sua nova configuração na era industrial; o *Art Nouveau*, contrário a qualquer cópia de formas do passado lançando-se a novas descobertas, novas formas e novos materiais e por último as novas tecnologias na indústria da construção, foram ingredientes importantes para o nascimento do Movimento Moderno.

“Sob o termo genérico Modernismo resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira década do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista e econômico-tecnológico, da civilização industrial”<sup>8</sup>. Havia forte busca por uma funcionalidade decorativa e a aspiração a um estilo internacional. Os modernistas preconizavam a nova forma acima de tudo, esforçando-se no sentido de se libertarem do peso da tradição.

Antes mesmo do surgimento, no interior do Modernismo, das vanguardas artísticas, não mais preocupadas apenas em atualizar ou adequar, mas sim em reestruturar totalmente as modalidades e finalidades da arte, o movimento já vinha sendo rechaçado por forças conservadoras. A arquitetura modernista, advinda do racionalismo alemão, caracterizado por uma franqueza estrutural que repudiava qualquer tipo de ornamentação ou influência de estilos passados, era mal vista por grande parcela da sociedade, interessada por edifícios projetados sob influência dos estilos antigos, com suas reencarnações nada originais, como o Gótico tardio.

Porém, com o fim da Primeira Guerra Mundial, há uma mudança nesse cenário. Nos anos imediatamente posteriores à guerra, recorreu-se à invenção e à criação como

<sup>8</sup> ARGAN, G.C. 2001. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 185.

antídotos à depressão geral, e o campo foi aberto à experimentação formal mais audaz, procurando aproveitar todas as novas sugestões que haviam surgido no Modernismo.

A guerra fez surgir uma nova situação social. As classes operárias, conscientes de terem contribuído e sofrido muito com o esforço bélico, começam a adquirir grande força política. A população estava extremamente descontente e prejudicada pelas péssimas condições urbanísticas das grandes cidades industriais, ficando relegada aos subúrbios que além de precários ficavam a grandes distâncias dos postos de trabalho.

“O que antes parecia ser uma questão basicamente quantitativa (o rápido crescimento demográfico) revela-se uma questão qualitativa e estrutural; já os primeiros urbanistas reconhecem que a cidade pré-industrial não é capaz de se adequar às exigências de uma sociedade industrial”<sup>9</sup>. A classe proletária é agora, o componente mais forte da máquina urbana, já não podendo mais ser vista como antes, sua força já não permanece tão escusa. Observa-se que a cidade-fábrica é insalubre, importuna no sentido fisiológico e psicológico, é um ambiente opressor. A guerra acelerou ainda mais o desenvolvimento da indústria, mas não melhorou as condições de produção dos que nela trabalham.

“Esse conjunto de fatores modifica radicalmente a figura profissional do arquiteto: antes de ser um construtor, deve ser um urbanista, projetar o espaço urbano. Imediatamente se determina uma nítida distinção entre os inúmeros oportunistas que se põem a serviço da especulação imobiliária e ajudam a piorar as condições

da cidade, e os poucos conscientes de sua função, sua responsabilidade, sua dignidade de profissionais ou técnicos, que tentam opor projetos de utilização racional à exploração descontrolada dos terrenos. Já não se trata da velha distinção entre empíricos e teóricos, entre artistas e engenheiros, e sim de uma distinção de ordem moral, segundo a qual os arquitetos que se colocam concretamente o problema funcional da cidade são os únicos a empreender uma livre pesquisa e a alcançar resultados esteticamente válidos”<sup>10</sup>.

Os oportunistas a serviço do capital imobiliário visam uma maior exploração do solo urbano, opondo-se assim, aos novos métodos de projeto, às novas tecnologias e às novas formas arquitetônicas. Sua oposição não é ligada, como no passado, a um apego às tradições, mas sim à exploração especulativa indiscriminada, em detrimento do dever de utilizar funcionalmente o solo e o aparato urbano. O classicismo adotado como arquitetura oficial do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha não possui fundamento na arquitetura clássica, aparentando, pelo contrário, uma total ignorância da mesma. A luta pela arquitetura moderna foi, portanto, uma luta política, inserida no conflito ideológico entre forças progressistas e reacionárias<sup>11</sup>.

Apenas a partir do começo do século XX é possível notar um desprendimento mais efetivo do academicismo. Arquitetos como Joseph Maria Olbrich, Henry van de Velde e Peter Behrens, que quando jovens estiveram em contato com a Secessão, desempenham um papel fundamental rumo ao racionalismo arquitetônico.

Olbrich renuncia a qualquer tipologia

<sup>9</sup> Ibidem, mesma página.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 264.

<sup>11</sup> Ibidem, mesma página.



tradicional, utilizando elementos dotados de uma liberdade de traçado e cromatismo próprios da pintura secessionista, principalmente de Gustav Klimt. Van de Velde, arquiteto belga estabelecido na Alemanha a partir 1899, deu enormes contribuições ao *Art Nouveau*, admirando principalmente as capacidades abstrativas do estilo, negando-se a um *Art Nouveau* naturalista, baseado na forma imitativa de animais e plantas. Foi ainda diretor da Escola de Artes Aplicadas e da Academia de Arte de Weimar, que viriam a se fundir e constituir a Bauhaus. Peter Behrens, foi um artista versátil tendo trabalhado em vários ramos das artes, também era alemão e iniciou sua carreira dentro do *Jugendstil*, abandonando mais tarde as premissas desse estilo ao se tornar um cubista racionalista. Sua construção da fábrica AEG de Berlim aponta para as futuras tendências da arquitetura alemã.

No âmbito dessas discussões e correntes da arquitetura moderna, distinguem-se diversas formulações problemáticas e orientações. Dentre elas, uma das mais frutíferas, foi a Bauhaus, com seu racionalismo metodológico-didático.



FIGURA 2 – Walter Gropius: *Bauhaus em Dessau*, 1925. DROSTE, M. 2001. *Bauhaus Archiv*. Berlim: Taschen, p. 2.

Fundada na Alemanha, em 1919, a Staatliches Bauhaus Weimar, conhecida mais tarde apenas como Bauhaus, termo que combina o verbo alemão *bauen* (construir) com o substantivo *haus* (casa), foi uma escola de arquitetura, pintura e desenho sem precedentes, foi a primeira escola democrática da história. Surgiu da união das escolas de artes e artes aplicadas dirigidas por van de Velde em Weimar quando este sugeriu Walter Gropius para sucedê-lo.

Sua estrutura administrativa era extremamente dinâmica, sua força estava no ensino e não na burocracia tradicionalmente a ele atribuída. Essa pequena escola, não possuía as tradições e privilégios típicos das velhas instituições. A informação circulava sem empecilhos. A burocracia era praticamente inexistente e as responsabilidades eram descentralizadas. A estreita relação entre os estudantes e professores e o clima de universalidade militante também estimulavam a produtividade da Bauhaus.

Seu fundador, Walter Gropius, estudou arquitetura em Munique e Berlim, entrando em 1907 para o estúdio de Peter Behrens. Gropius ficou famoso quando, aos 28 anos de idade, projetou em colaboração com Adolf Meyer a fábrica Fagus, de vidro e aço, considerada bastante avançada para seu tempo.

Ele encabeçava o racionalismo alemão e participou da crise da utopia expressionista. Era um grande artista e animador cultural, dono de uma visão bem determinada e revolucionária, firme defensor de uma idéia, de um método, desenvolvido por ele próprio. Atrela sua metodologia didática às suas concepções socialistas, o que por vezes assustou autoridades locais. Ao dirigir a Bauhaus conseguiu provar a possibilidade de se estabelecer relações nunca antes pensadas entre as artes e a indústria. Pretendia, tal como Morris, retirar o artista



de sua posição alheia à política, colocando-o junto à realidade cotidiana. Convoca, na qualidade de professores, alguns dos mais destacados artistas europeus da época, acreditando que a forte experiência e individualidade de cada um forneceria salutar contribuição na propagação da mensagem da Bauhaus. Ele acreditava, assim como os construtivistas russos, na função social e didática do artista. "A equipe da Bauhaus contou com as seguintes personalidades: o arquiteto e designer húngaro Marcel Breuer; Ludwig Mies van der Rohe, arquiteto alemão e ex-aluno de Peter Behrens, que anteriormente trabalhara num relutante estilo neoclássico do século XIX; o arquiteto suíço Hannes Meyer, que assumiu

a diretoria da Bauhaus quando Gropius se afastou em 1928; László Moholy-Nagy, que fora estudante de direito em Budapeste e que se tornou um educador e construtivista dos mais controvertidos; Johannes Itten, designer suíço chamado de "pedagogo místico", adepto da filosofia e da religião orientais; Paul Klee, ex-membro do grupo expressionista alemão *Der Blaue Reiter*, em Munique, e notório adepto de princípios de composição harmoniosa; Wassily Kandinsky, pintor russo que também participara do *Blaue Reiter*, e que defendia a improvisação criativa e a arte "sem conteúdo". Ele renunciou a uma cátedra na famosa Escola Vkhutemus, em Moscou, para integrar-se à Bauhaus em 1922"<sup>12</sup>.

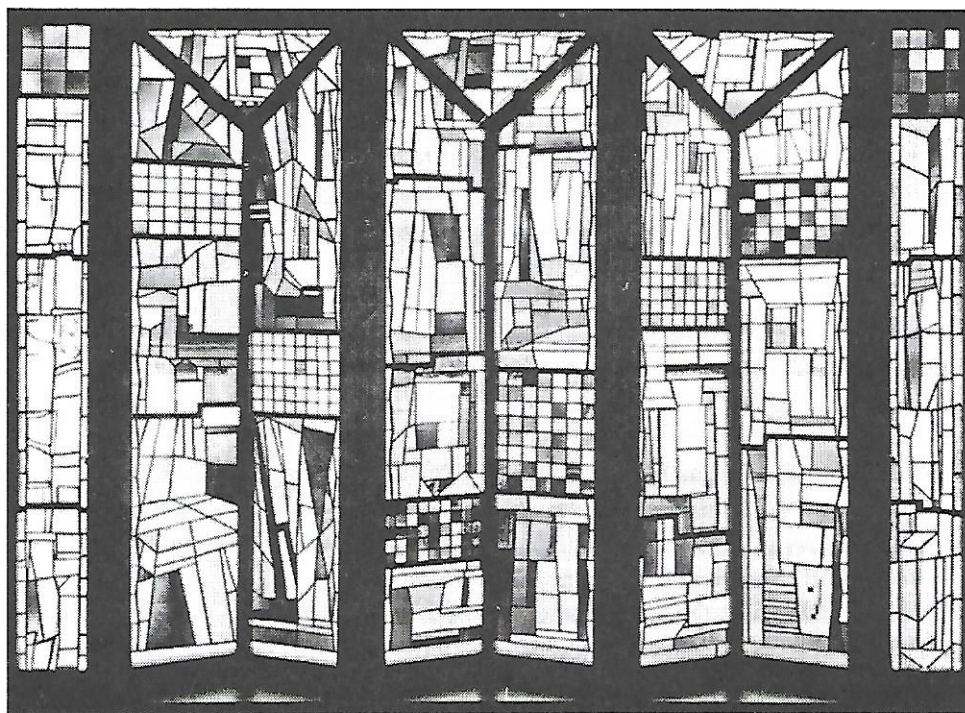


FIGURA 3 – Josef Albers: Vitral colorido para a caixa da escada, 1922.  
DROSTE, M. 2001. *Bauhaus Archiv*. Berlim: Taschen, p. 47.

<sup>12</sup> CARMEL-ARTHUR, J. 2001. *Bauhaus*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 10-11.

Devido a esses fatores a Bauhaus não se isolou no campo da arte e da teoria, mas agiu também no campo da cultura material. Alterou concretamente a realidade moderna, pois não se limitou a estudá-la e compreendê-la, preocupando-se com as correntes da época de modo mais abrangente e produzindo uma série de inovações, as quais eram testadas na própria indústria, uma vez que Gropius não só enviava alunos às fábricas, como também trazia os industriais para conhecer os avanços da Bauhaus. Tudo isso reforçou sua influência, fazendo com que sua importância se tornasse atemporal.

Os métodos pedagógicos da Bauhaus, bem como seu currículo, que desenvolvido a princípio por Gropius, já considerando sugestões anteriores de van de Velde, e ainda aprimorado por outros artistas que foram professores na instituição, influenciou os currículos de várias outras escolas de artes, arquitetura e desenho industrial.

Em 1925, acusada de socialismo, a Bauhaus é transferida para Dessau, onde a municipalidade parece ser mais acolhedora, e estabelece-se em uma nova sede, dividida em três corpos, sendo um deles o alojamento dos estudantes. Projetada por Gropius, ela constitui uma das grandes obras-primas do funcionalismo arquitetônico europeu.

Em 1928, Gropius demite-se oficialmente como diretor, e Hannes Meyer é designado seu sucessor. Meyer adota uma posição mais ativa e imediatista se o criador quisesse desempenhar um papel social eficaz, devia unir-se ao proletariado na luta pela transformação da sociedade. Isso implica que se passe a dar ênfase ao projeto de produtos de nível médio destinados às classes mais desfavorecidas. Aproximou a escola da indústria de modo bastante efetivo, salientando o papel da tecnologia e dos materiais em detrimento da estética. Suas ações alteraram em alguns aspectos o currículo

da escola e serviram para estimular alguns alunos e professores apesar disso, aqueles que consideravam a Bauhaus um centro de arte julgaram tal mudança prejudicial. Por esse motivo Hannes Meyer foi demitido de suas funções em 1930, para ser substituído por Ludwig Mies van der Rohe, frente a uma recusa de Gropius em reassumir o cargo.

Van der Rohe, ao contrário de Gropius, não se atrela a grandes problemas sociais e não tem grandes interesses urbanistas. Há ainda uma terceira mudança de sede em 1932, quando o governo local sente-se incomodado com a escola forçando van de Rohe a transferi-la para Berlim. Extremamente funcionalista Mies permanece por pouco tempo na direção da escola já que, em 1933, ela é finalmente fechada não resistindo à perseguição nazista, existente desde sua inauguração devido ao seu posicionamento político e à natureza engajada e vanguardista de suas ações.

Após catorze anos de existência próspera, no sentido dialético, a Bauhaus finalmente tomba acossada pelos nazistas e é extremamente notório o contraste entre o arrojo de suas idéias e a precariedade de seu destino. Com o fechamento da escola, a maioria de seus professores perdeu a vocação revolucionária. Van der Rohe emigrou imediatamente para os Estados Unidos, enquanto os demais membros da Bauhaus, em sua maioria, passaram uma temporada, não muito notória, na Inglaterra, partindo em seguida para os Estados Unidos onde era possível experimentar sem o obstáculo representado pela tradição européia, alguns ainda permanecendo, de maneira bastante escusa, na Alemanha nazista.

## Bibliografia

ARGAN, G.C. 2001. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras.



CARMEL-ARTHUR, J. 2001. **Bauhaus**. São Paulo: Cosac & Naify.

DROSTE, M. 2001. **Bauhaus Archiv**. Berlim: Taschen.

GOMBRICH, E.H. 1999. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.

GROPIUS, W. 1974. **Bauhaus: Nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva. (Debates).

KANDINSKY, W. 1996. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes.

KLEE, P. 2001. **Sobre a Arte Moderna e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

PEVSNER, N. 1995. **Os pioneiros do desenho moderno**. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. 2001. **Origens da arquitetura moderna e do design**. São Paulo: Martins Fontes

PROENÇA, G. 1999. **História da Arte**. São Paulo: Ática.

