



Universidade do Minho
Escola de Arquitetura, Arte e Design

Carlos Roberto da Silva

Mnemósine: as bases da construção de um novo discurso na obra de Mies van der Rohe

Mnemósine: as bases da construção de um novo discurso na obra de Mies Van der Rohe

Carlos Roberto da Silva

UMinho | 2024

janeiro de 2024



Universidade do Minho

Escola de Arquitetura, Arte e Design

Carlos Roberto da Silva

**Mnemósine: as bases da construção de um
novo discurso na obra de Mies van der
Rohe**

Dissertação de Mestrado
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao
Grau de Mestre em Arquitetura
Área da Cultura Arquitetónica

Trabalho efetuado sob a orientação do
**Professor Doutor Eduardo Jorge Cabral Santos
Fernandes**

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeite as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada. Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositórioUM da Universidade do Minho.



Atribuição-NãoComercial
CC BY-NC

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

AGRADECIMENTOS

Expresso o meu agradecimento a todos aqueles que, de forma direta ou indireta, me convidaram a refletir, ver de modo diferente e, acima de tudo, a aprender.

Ao professor Eduardo Fernandes pela sua dedicação e acompanhamento, não só ao longo do desenvolvimento deste trabalho, como em todo o meu percurso académico.

Agradeço aos meus pais e à Bárbara pelo apoio constante, pelo carinho e por serem o suporte essencial, sem o qual a conclusão deste percurso não seria possível.

Ao professor Nuno Sampaio por toda sua disponibilidade e apoio prestado ao longo do curso.

Aos meus colegas pela disponibilidade e companheirismo ao longo do curso.

Agradeço a todos, e faço minhas as palavras de Henry David Thoreau: *“A felicidade só é real quando compartilhada”*.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Mnemósine: as Bases da construção de um novo discurso na obra de Mies van der Rohe

RESUMO

Esta dissertação centra-se na análise das influências que moldaram a vida e a obra do arquiteto alemão Mies van der Rohe. O valor da sua arquitetura é inegável, por se tratar de uma das personagens mais icónicas do século passado. O seu maior contributo para o desenvolvimento do campo da disciplina reside, sobretudo, numa mudança de discurso que o transportou de uma prática considerada tradicionalista para uma de vanguarda, que está na base do desenvolvimento da arquitetura moderna.

O estudo busca compreender os fatores que contribuíram para essa mudança e destaca a importância da Mnemósine, inspiração que vai além da mimese, na construção de uma nova identidade arquitetónica, como reflexo de um conjunto de influências, na sua criação artística. A evolução da prática de Mies foi uma resposta radical ao contexto histórico, político e cultural das décadas de 20 e 30 do século passado. A partir deste ponto, as suas influências iniciais deram lugar a uma assimilação gradual dos ideais vanguardistas que emergiam um pouco por toda a Europa, conduzindo a uma mudança significativa no seu discurso e na sua prática. Essa transformação é interpretada como uma resposta às mudanças sociais, tecnológicas e filosóficas da época, refletindo a busca por uma expressão que capturasse a essência do novo tempo.

Mnemosyne: the basis for the construction of a new discourse in the work of Mies van der Rohe

ABSTRACT

The research focuses on analyzing the influences that shaped the life and work of the German architect Mies van der Rohe. The value of his architecture is undeniable, as he is one of the most iconic figures of the last century. His real contribution to the development of the discipline lies above all in a change of discourse that moved him from a practice considered traditionalist to one of the avant-garde, which is at the basis of the development of modern architecture.

The study seeks to understand the factors that contributed to this change and highlights the importance of Mnemósine, an inspiration that goes beyond mimesis, in the construction of a new architectural identity, illustrating the relevance of influences in artistic creation. The evolution of Mies' practice was a profound response to the historical, political and cultural context of the 20s and 30s. From this point on, his initial traditionalist influences gave way to a gradual assimilation of the avant-garde ideals that were emerging all over Europe, bringing about a significant change in his discourse and practice. This transformation is interpreted as a response to the social, technological and philosophical changes of the time, reflecting the search for an expression that captured the essence of the new era.

ÍNDICE

15 **Introdução**

Capítulo 1. O Impulso Tradicionalista 1905-1921

22 Juventude em Aachen 1886-1905

37 Ideais Estéticos e a Transformação da Arquitetura na Europa do Século XIX

50 Entre Questionamentos e Influências de Bruno Paul

57 Da Casa Riehl ao Übermensch

70 O impacto de Behrens e a Herança Eclética de Schinkel

Capítulo 2. Mies van der Rohe na Viragem de uma Época

87 Hellerau Como Ponto de Encontro

97 Contexto Europeu e Alemão Pós-Primeira Guerra Mundial

107 Entre a Crise do Pós-Guerra e a Vanguarda

123 Transcendência da Forma

136 Conceção Urbana de Weissenhof

145 O Pavilhão, Entre o Sagrado e a Modernidade

157 Influência de Romano Guardini na Casa Tugendhat

166 **Conclusão**

174 **Índice de imagens**

185 **Bibliografia**

INTRODUÇÃO



Imagem 1: Giorgio De Chirico, *"Gli archeologi"*, 1927.

A relação intrínseca entre a Mnemósine e a arquitetura é um tema que despertou o meu interesse, motivando a realização desta dissertação. A atividade criativa de um arquiteto é essencial para a construção da sua prática, estabelecendo um elo entre as suas inspirações e as suas obras. A capacidade do arquiteto para expressar as suas influências por meio dessas criações, de forma consciente ou não, possibilita a construção de narrativas pessoais que transcendem o simples ato de projetar. Essas narrativas podem ser compartilhadas e reinterpretadas servindo de inspiração para que outros possam construir as suas próprias narrativas.

Reconhecer o impacto das influências na construção da obra de um arquiteto, é algo que implica entender a sua evolução ao longo do tempo. A capacidade de uma obra permanecer viva na memória, mantendo a sua relevância ao longo das gerações, é um testemunho da maestria do arquiteto em capturar o espírito da sua época e de comunicar algo universal. Estudar a relação entre Mnemósine, a deusa da memória, e a arquitetura oferece uma oportunidade de compreender de forma mais profunda a natureza do processo de criação de um arquiteto. A memória que não serve apenas como a fonte primordial das influências que moldam o seu trabalho, desempenha um papel essencial na formação das narrativas que enriquecem e dão significado às suas criações. A capacidade de recordar e reinterpretar influências, ao longo do tempo, permite que estas sejam entendidas como testemunhos da sua evolução cultural e estilística.

Portanto, ao estudar essa relação entre Mnemósine e a arquitetura, pretendo fazer uma análise mais profunda das complexidades subjacentes ao processo criativo de um arquiteto, procurando perceber como a memória, as influências e a criatividade se entrelaçam na formação de obras que não só refletem uma época específica, mas também transcendem o tempo, deixando um legado duradouro para as gerações futuras.

A investigação incidirá sobre o estudo das influências que marcaram e moldaram a vida e obra do arquiteto alemão Mies Van der Rohe. A sua carreira enquanto arquiteto foi determinada por múltiplas influências que se manifestaram desde cedo nas suas obras. Interessa, para o estudo ao qual essa investigação se destina, confrontar as obras iniciais do arquiteto correspondentes a uma prática mais tradicional, com a sua

produção posterior de carácter modernista. Importa então, estudar os fatores que contribuíram para essa mudança de discurso nas obras do arquiteto na transição de uma arquitetura, considerada por muitos como conservadora, para a construção de um discurso vanguardista do campo da disciplina.

A relevância do tema, reside no contributo que a Mnemósine, a deusa da Memória na mitologia grega, tem para a construção de uma identidade arquitetónica que vai para além das obras de Mies Van der Rohe. Isto é, diferente da Mimese, que implica uma cópia de modelos do passado numa tentativa de resolver problemas do presente, a Mnemósine é uma fonte de inspiração que os arquitetos tanto necessitam no seu processo de criação. Não é por acaso que Picasso afirmava que quando *“trabalhava no seu ateliê, estavam ali com ele todos os grandes mestres do passado, incluindo Rembrandt”*.¹

A Mnemósine desempenha um papel diferente da Mimese. O significado da palavra tem raízes na mitologia grega: filha de Urano e Gaia, passa nove noites com Zeus, e dá à luz as nove musas, que servem como fonte de inspiração para os Poetas: Calíope (Poesia Épica), Clio (História), Erato (Poesia Romântica), Euterpe (Música), Melpômene, (Tragédia), Polímnia (Hinos), Terpsícore (Danças), Tália (Comédia) e Urânia (Astronomia).² Ao contrário da imitação direta da natureza na arte clássica, a Mnemósine surge assim como uma fonte de inspiração, capaz de transcender a simples replicação do passado. Essa atitude oposta à Mimese sugere que a Mnemósine, quando associada a arquitetura, se destaca como fonte de inspiração que os arquitetos tanto necessitam no seu processo de criação. Com ela não nos limitamos a reproduzir o passado, mas podemos revitalizá-lo: permite que os arquitetos se inspirem, inovem e transcendam as barreiras temporais nas suas obras.

Dito isto, a importância do tema reside no contributo que a Mnemósine teve na construção da obra de Mies, que hoje nos serve como referência. Desse ponto de vista, interessa afirmar que o resultado da sua obra só foi atingido por não se tratar de uma cópia de modelos do passado. Este é um ensinamento que a sua obra nos deixa e que vale a pena ser estudado; não apenas para entender o contributo que as influências

¹ BAEZA, 2013 (p.48).

² LAMAS, 1991 (p.313-347).

tiveram na mudança de todo um discurso arquitetônico, mas também para compreender todo um processo vasto e complexo por trás das suas obras mais emblemáticas, que romperam e revolucionaram os cânones da arquitetura moderna do século passado. Possivelmente, essa forma de olhar para a arquitetura torna Mies Van der Rohe num dos primeiros arquitetos a entender o poder da Mnemósine, numa forma indubitável de compreender a arquitetura como uma mixagem de diversos fatores.

Durante as décadas de 20 e 30 do século XX, observa-se uma transformação notável na abordagem de Mies van der Rohe, caracterizada por uma transição clara entre o carácter tradicional presente nas suas obras iniciais e a natureza vanguardista que as seguintes assumiram. Essa evolução da sua linguagem reflete mais do que as mudanças estilísticas da época; representa uma resposta profunda ao contexto histórico e cultural do período entre guerras, pautado por instabilidades políticas, culturais, económicas e sociais. Numa análise mais ampla, as suas obras, alinham-se com o “espírito da época”, expressando uma resposta às complexidades e desafios enfrentados durante e após a Primeira Guerra Mundial. Este foi um período de transformações significativas, onde as consequências da guerra e a procura por uma nova identidade cultural moldaram as visões da vanguarda arquitetónica.

A transição de Mies para uma abordagem mais vanguardista pode ser interpretada como uma resposta às mudanças radicais na sociedade e na tecnologia, bem como às questões emergentes sobre a natureza humana e a procura por uma linguagem arquitetónica que capturasse a essência desse novo período histórico. Os anos foram marcados por uma incessante procura de novas formas de expressão, refletindo um desejo de rutura com o passado e uma ansiedade em relação ao futuro.

Na fase inicial da sua carreira, Mies van der Rohe foi marcado pelas influências de renomados arquitetos como Karl Friedrich Schinkel, Bruno Paul e Peter Behrens que desempenharam um papel significativo na formação da sua prática. O período seguinte da sua obra, pelo contrário, é pautado pelo um ritmo acelerado das vanguardas que aparecem por toda a Europa. A obra de Mies, acompanha de forma gradual o aparecimento dessas novas vanguardas que, de certo modo, vão moldando o seu percurso. É nesse ponto mais específico da carreira do arquiteto que começamos a notar uma mudança do seu discurso e da sua prática. Influenciado por vanguardas

artísticas e filosóficas, começa a incorporar as características destes movimentos nas suas obras que, conseqüentemente, resultaram na construção de um novo discurso.

Esta dissertação adota a portuguesa NP 405. Todas as citações oriundas de idiomas estrangeiros foram traduzidas para português. Além disso, para manter a integridade do texto, as citações foram reproduzidas na língua original, em nota de rodapé. As notas de rodapé contêm também algumas indicações específicas, como *“Tradução de C.S”* (Carlos Silva) para sinalizar as traduções realizadas, e *“No original”* para indicar quando a citação é apresentada na língua original.

O IMPULSO TRADICIONALISTA 1905-1921

JUVENTUDE EM AACHEN 1886-1905

Pouco se sabe sobre as duas primeiras décadas da vida de Mies Van der Rohe na sua cidade natal de Aachen, no noroeste da Alemanha, devido à uma falta de registos sobre a sua juventude. Não há cartas nem diários escritos por ele, familiares ou amigos que tenham chegado até à atualidade e relatem com rigor os primeiros anos da vida do arquiteto. Em certa medida, é possível falar de uma resistência do próprio Mies em relatar o período inicial da sua vida em Aachen. Segundo Franz Schulze (1927-2021),³ numa entrevista realizada ao seu neto Dirk Lohan, em 1968 (um ano antes da morte de Mies), o arquiteto falava com alguma volubilidade, denotando uma certa falta de consistência no seu discurso, acentuando ainda mais todo o misticismo envolto da sua vida pessoal nesse período.⁴

Maria Ludwig Michael Mies, o quinto filho do casal Amalie Rohe (1843-1928) e Michael Mies (1851-1927),⁵ nasceu em 27 de março de 1886 em *Steinkaulstrasse 29*, em Aachen, na região da Renânia,⁶ onde viveu até aos 19 anos sem nunca ter conhecido outro lugar para além da sua cidade natal e de alguns quilómetros para lá das fronteiras entre a Alemanha, Países Baixos e Bélgica. Era descendente de uma família de segunda geração de mestres pedreiros de valores tradicionais, cujo orgulho no trabalho nunca implicou a vontade de expandir o negócio para além do comércio da região; desta circunstância resultou uma falta de abertura da família para com o mundo exterior que, de certo modo, predestinou a que a juventude de Mies fosse passada ali, não por vontade própria, mas por escolha das pessoas que o rodeavam.⁷

A cidade de Aachen, situada na fronteira entre Alemanha, Países Baixos e Bélgica, foi outrora a capital do Sacro Império Romano de Carlos Magno, desempenhando o papel de centro da cultura ocidental durante a idade média e assumindo o título de primeiro estado unificado no norte da Europa no século XIII.⁸ Um pouco da herança cultural

³ Escritor e crítico de arte norte americano, conhecido por seus livros e ensaios sobre a história da arte moderna e contemporânea.

⁴ SCHULZE, 1985 (p.5).

⁵ MERTINS, 2014 (p.14).

⁶ Renânia é uma região localizada no oeste da Alemanha, nas fronteiras com a França, Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo e às margens do rio Reno. A região tem uma longa história e foi disputada por várias potências ao longo dos séculos, incluindo o Império Romano, a França e a Prússia. FORD, 2008 (p.8).

⁷ SCHULZE, 1985 (p.3).

⁸ SCHULZE, 1985 (p.5).

deixada pelo rei carolíngio chegou até Mies, através da *Cathedral School*⁹ (fundada no século XIII pelo monarca, no ano de 787); com a tenra idade de 10 anos, o jovem Ludwig Mies é enviado pelo seu pai Michael para ser instruído nesta escola onde permaneceu até ao ano de 1899.¹⁰ Mas a herança de Carlos Magno na cidade situada no noroeste do território alemão vai para além da instituição educacional fundada no século IX. Mies evoca nas suas memórias de infância a capela que conheceu em criança, anexada à Catedral de Aachen, onde o arquiteto e a sua família iam com regularidade assistir às celebrações.

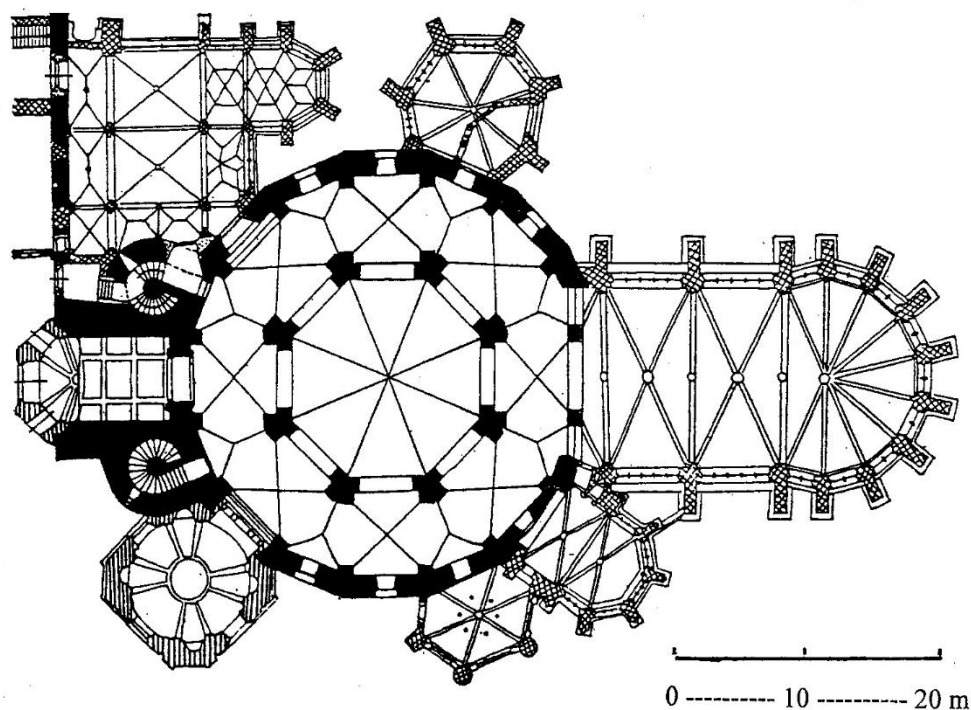


Imagem 2: Capela palatina de Carlos Magno, em Aachen. Século VIII.

⁹ As Cathedral School's foram estabelecidas originalmente na Idade Média como meio de treinamento do clero e educação de rapazes. Essas escolas eram tipicamente localizadas perto ou dentro de uma catedral, e eram frequentemente administradas pelo clero da catedral. O plano de estudo destas instituições normalmente incluía educação religiosa, gramática e literatura em latim, retórica e matemática. O foco era preparar os alunos para a vida na igreja, ou a serviço do monarca. Com o tempo, as Cathedral School's evoluíram para instituições educacionais mais gerais, enquanto outras permaneceram focadas na educação religiosa. MAGALHÃES, 2015 (p.238).

¹⁰ SCHULZE, 1985 (p.13).

Mies tinha grande admiração por essa construção carolíngia construída por volta do ano 800, que se ergue na parte mais antiga da cidade, no meio de um labirinto de ruas estreitas e casas medievais. A sua admiração por essa construção passava pelo interior do octógono, *“coroado por uma abóbada claustral de oito partes”*¹¹ que produzem um efeito surpreendente de verticalidade na capela que pretendia ser uma nova imagem da Jerusalém celestial.¹² Os oito pilares que circundam o espaço central e suportam a majestosa cúpula octogonal, *“à volta do qual foi construída uma galeria de dezasseis cantos com tribunas”*,¹³ criam o espaço interior da capela palatina que, juntamente com as colunas colocadas estrategicamente nas aberturas das arcadas, conferem ao espaço central um sentido de amplitude que certamente causou uma grande impressão no jovem Ludwig Mies: *“Podia-se apreender tudo o que se via. Todo o espaço era uma unidade, tudo era vivo, com as vistas e sons da cerimónia, até mesmo os cheiros dela”*.¹⁴ A escala, os materiais nobres e a clareza construtiva daquele espaço irrompiam sobre ele num silêncio arrebatador, tal como afirmou por diversas ocasiões no final da sua vida.¹⁵ Talvez seja por isso, que autores como Schulze e Detlef Mertins (1954-2011)¹⁶ abordem este tema chamando atenção para o impacto que esta obra teve na vida de Mies, tanto numa fase mais inicial, quanto numa mais avançada.

Mas, as memórias de infância de Mies, não recaem apenas sobre esta capela. Mies relembra também com especial afeto as ruas e casas, maioritariamente de tijolo, interligadas com as tradições construtivas dos Países Baixos e da Bélgica, quando afirma: *“A maioria é simples, mas muito clara... não pertencem a nenhuma época... permanecem lá há mil anos e continuam impressionantes... Todos os grandes estilos passam, mas elas permanecem... Elas são realmente construídas”*.¹⁷ Este é um sentimento que Mies leva consigo por toda a extensão da sua carreira, alicerçado em

¹¹ TOMAN, 2000 (p.32).

¹² DOBSON, 2017 (p.132).

¹³ TOMAN, 2000 (p.32).

¹⁴ Tradução de C.S. No original: *“One could apprehend everything that went on. The whole space was a unity, everywhere alive with the sights and sounds of the ceremony, even the smells of it”*. SCHULZE, 1985 (p.3,5).

¹⁵ SCHULZE, 1985 (p.5).

¹⁶ Arquiteto e crítico de arquitetura alemão, conhecido por suas contribuições ao campo da teoria arquitetônica e seus estudos sobre a arquitetura moderna e contemporânea.

¹⁷ Tradução de C.S. No original: *“Mostly simple, but very clear... did not belong to any epoch... had been there for a thousand years and were still impressive... All the great styles passes, but [they remained] ... They were really built”*. SCHULZE, 1985 (p.6).

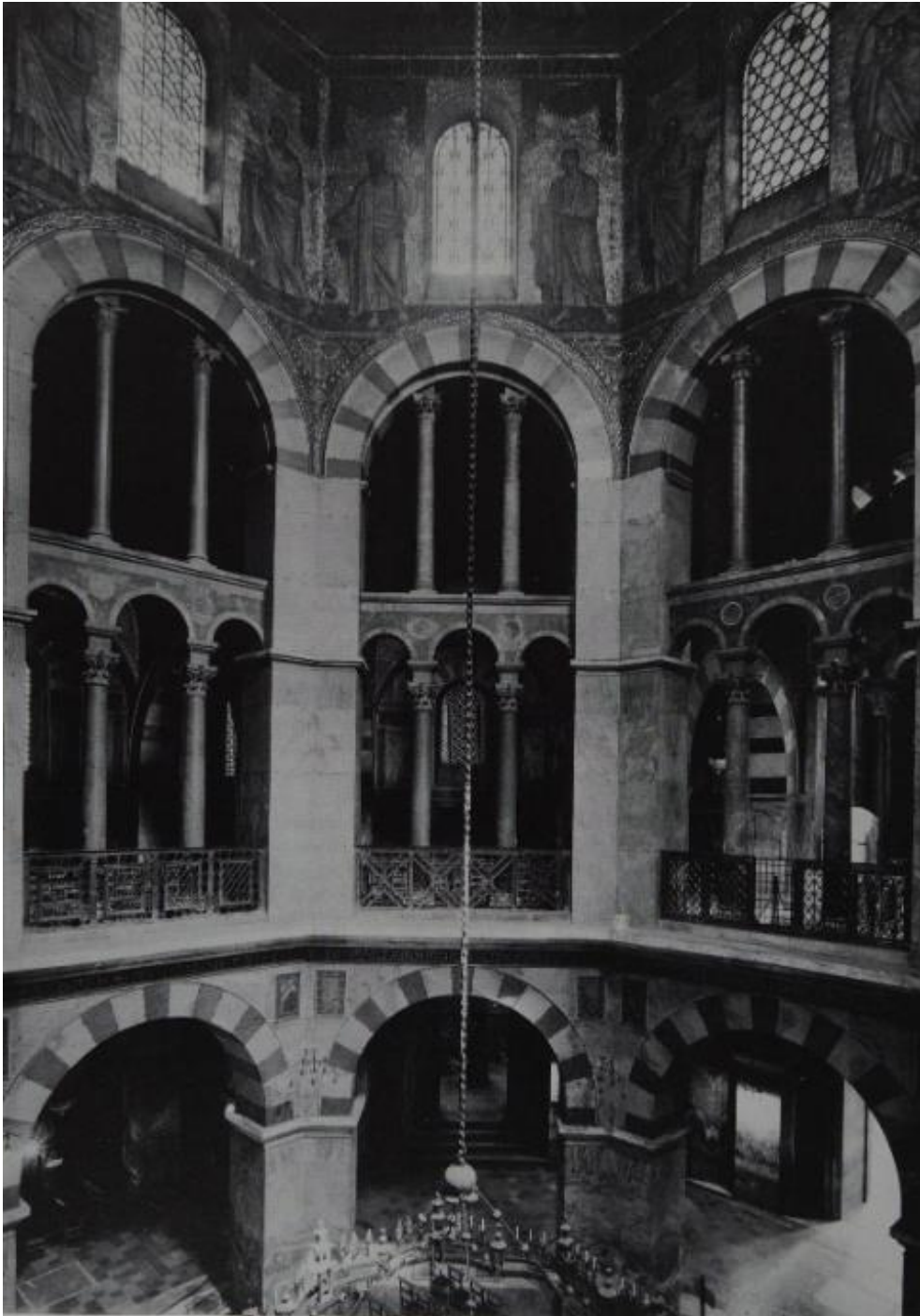


Imagem 3: Cúpula Octogonal da Capela do antigo Palácio de Carlos Magno, hoje pertencente à Catedral de Aachen.

ideais de clareza e racionalização na construção de edifícios que se estendem para lá do estilo, numa negação do efêmero.

Após ter concluído a sua formação na *Cathedral School*, onde estudou catolicismo e latim, Mies dá sequência à sua formação na *Spenrathschule*, uma escola de comércio, na qual permaneceu por mais 2 anos na companhia de seu irmão Ewald, procedendo ao estudo de varias disciplinas: Química, Física, Álgebra, Geometria Trigonometria, História, Economia, Geografia, Alemão, Inglês, Desenho e Desenho Técnico. Mies relembra este tempo como fundamental para o desenvolvimento da sua capacidade de desenho.

Esse legado do desenho apreendido na Escola de Comércio acompanhou-o por toda a sua vida. Ele entendia o desenho como uma ferramenta capaz de criar estruturas funcionais e esteticamente agradáveis ao mesmo tempo, capaz eliminar tudo o que não fosse essencial, deixando apenas as formas mais simples e limpas. O desenho era a chave essencial para a criação das suas estruturas arquitetônicas; é nesse sentido, que Mies relembra, numa outra passagem, a *Spenrathschule* como distinta da *Aachen Hochschule*, fundada em 1870, a mais prestigiada escola de arquitetura no noroeste da Alemanha, na qual Mies certamente teria estudado caso a sua família tivesse condições financeiras para o enviar.¹⁸ Enquanto a escola de comércio oferecia uma formação prática, baseada na experiência, a *Hochschule* era fundamentada sobre um currículo teórico.

*“Eles (na escola de comércio) eram impecáveis em relação aos seus hábitos de trabalho. Eu preferi ter lidado com eles do que com alguém da Hochschule. Lá podiam desenhar habilmente uma estrutura de telhado, por exemplo, que era perfeita em detalhes. Era o que tu precisarias de fazer num trabalho, e era isso o que se aprendia, com elevado grau de mestria”.*¹⁹

Mies já tinha 82 anos quando faz esta afirmação, o que permite explicar a sua atitude

¹⁸ SCHULZE, 1985 (p.8).

¹⁹ Tradução de C.S. No original: “They were flawless in their work habits. I would rather have dealt with them than with anyone from the Hochschule. They could draw expertly - a roof frame for example, that was perfect in detail. What you needed on a job, that is what they learned to do, masterfully”. SCHULZE, 1985 (p.14).

crítica face ao ensino das Belas-Artes ao longo de toda a sua carreira, tal como a sua afinidade com a educação arquitetónica assente na verdade construtiva. É possível afirmar que se ele tivesse tido outro tipo de formação talvez o seu discurso fosse oposto. Ele carregou consigo por toda a vida o legado aprendido na escola de comércio nesta fase inicial, mas esta aprendizagem só se revelaria com mais evidência numa fase mais avançada da mesma.²⁰

O arquiteto concluiu a sua formação aos 15 anos de idade, num período em que ele e a sua família mudaram de casa inúmeras vezes, mas mantendo-se sempre na mesma vizinhança. Mies viu certamente serem restauradas, nos anos 90 do século XIX, as fachadas da *Oppenhoffallee* – na principal avenida de Aachen – segundo os cânones do *estilo Wilhelmine*²¹ que são o exemplar mais completo e representativo do novo estilo arquitetónico imperialista alemão.²²



Imagem 4: Oppenhoffallee, em Aachen, por volta do ano de 1910.

²⁰ SCHULZE, 1985 (p.14).

²¹ Wilhelm I (ou Guilherme I), foi o Rei da Prússia de 1861 a 1888 e o primeiro Imperador da Alemanha de 1871-88. Foi um dos líderes mais importantes da Europa durante a segunda metade do século XIX. Ele foi fundamental para a unificação da Alemanha, liderando a Prússia em várias guerras, incluindo a Guerra Franco-Prussiana. Após a vitória da Prússia nesta guerra, ele tornou-se o primeiro Imperador da Alemanha, unindo diversos estados alemães sob uma única bandeira. CARVALHO, 2014 (p.19).

²² SCHULZE, 1985 (p.7-8).

Mies nasce num período em que começava a emergir um pouco por todo território alemão um sentido de identidade nacional provocado pela vitória dos estados germânicos, liderados pela Prússia contra a França na guerra Franco-Prussiana (1870-1871); esta vitória levou a criação de um novo estado alemão unificado, segundo os ideais de Otto von Bismarck.²³ Foi certamente, no meio de todo este novo cenário de unificação política dos anos 70, 80 e 90 do século XIX, período de grande desenvolvimento industrial germânico, que Mies viu emergir na Alemanha uma arquitetura que pretendia refletir precisamente esse desejo nacionalista, assim como de poder e grandeza do Império. O novo estilo *Wilhelmine* era caracterizado pela mistura de elementos neobarrocos, neorrenascentistas e neogóticos, bem como pela utilização de ornamentos exuberantes e materiais nobres (como pedras, tijolos e cerâmica); constituía, portanto, um reflexo da autoestima nacional e das esperanças burguesas que cresciam no último quarto do século.²⁴

Nesse sentido, a cidade de Aachen representava o cenário ideal para o desenvolvimento e propagação do novo estilo alemão, devido ao rápido crescimento económico e populacional verificado entre 1825 e 1905. Se em 1825 a cidade contava com uma população de 35,428 habitantes, em 1905 esse número passaria a ser de 151,971 habitantes, representando um crescimento populacional de 400 por cento. Mas, enquanto a cidade continuava a gozar do comércio proveniente do turismo, atraído pelas fontes naturais de águas termais que vinham desde o tempo dos romanos, a indústria local, tradicionalmente têxtil, desenvolvia-se a todo o vapor. Simultaneamente ao desenvolvimento da indústria moderna têxtil e da unificação dos estados alemães, foram exploradas as vastas minas de carvão da região que, em 1890, contavam com a maior e mais bem equipada siderúrgica alemã, a *Rothe Erde*, que empregava cerca de 5000 trabalhadores.²⁵

Este período de desenvolvimento e prosperidade de Aachen refletiu-se na atividade comercial da família do arquiteto alemão, que na década de 80 expandiu o seu negócio para além dos monumentos mortuários. Nesse momento, o principal foco de comércio da pequena empresa de mármore residia, sobretudo, na lapidação de pedras para

²³ WAWRO, 2003 (p.16-41).

²⁴ SCHULZE 1985, (p.7).

²⁵ SCHULZE 1985, (p.8).

lareiras. A atividade era prospera o suficiente para que Michael Mies (pai de Mies Van der Rohe) e o seu irmão Carl, que assumiram o controle da empresa familiar após a morte do seu avô Jakob em 1888, dividissem esforços. Enquanto Michael dirigia a oficina, Carl coordenava as vendas. Contudo, em 1893, o principal foco da empresa volta-se outra vez para as lápides, em consequência do declínio da utilização das lareiras, substituídas pelos novos fogões de ferro a carvão.²⁶

Carl morre no início dos anos 90, período em que Michael fixa uma nova filial da sua empresa em associação com o seu filho mais velho, Ewald. Com a abertura de dois novos cemitérios no lado oeste da cidade, no ano de 1901, a família e o estúdio mudam para *Vaalsestrasse*, conhecida também como a estrada para a Holanda.²⁷ A respeito desta mudança, Mies descreve o seu contributo no novo atelier da família:

“LOHAN: Quando era muito jovem, era obrigado a ajudar no atelier da família?”

*MIES: Fi-lo por diversão. E sempre quando tínhamos férias. Lembro-me especialmente que no Dia de Todas as Almas, quando tanta gente queria novos monumentos para as sepulturas, toda a nossa família participava. Eu fiz o desenho das letras nas pedras, meu irmão fez o entalhe, e as minhas irmãs deram os toques finais nelas, a folha de ouro e tudo isso. Acho que não acrescentamos muito ao processo, mas provavelmente foi um pouco melhor”.*²⁸

²⁶ SCHULZE, 1985 (p.12).

²⁷ SCHULZE, 1985 (p.12).

²⁸ Tradução de C.S. No original: *“LHOAN: When you were very young, were you obliged to help in the family atelier? MIES: I did it for fun of it. And always when we had vacations. I especially remember that on All Souls Day, when so many people wanted new monuments for the graves, our whole family pitched in. I did the lettering on the stones, my brother did the carving, and my sisters put the finishing touches on them, the gold leaf, and all that. I don't think we added very much to the process, but it probably was a little better for it”.* SCHULZE & WINDHORST, 1985 (p.12).



Imagem 5: Pais de Mies Van de Rohe. Amalie Rohe e Michael Mies, em 1921.

Mies conciliou desde sempre os estudos com trabalhos práticos, na pequena empresa de mármore da sua família ou como aprendiz em estaleiros de obras locais. Com o seu pai adquiriu desde cedo o conhecimento dos materiais e, por consequência, o gosto pelo trabalho com a pedra, que lhe conferiu uma capacidade distinta que muitos arquitetos de formação clássica não possuem. Sendo um arquiteto autodidata, desenvolveu um conhecimento profundo das possibilidades e limitações da construção em alvenaria que não são aprendidas nas escolas de arquitetura.²⁹ Nos estaleiros descobriu tudo sobre o processo de construção, desde a fundação ao levantamento das paredes em alvenaria.

*“Alguém cavou a Fundação e preencheu-a de argamassa, espalhou a cal e deixou-a escorrer por aí. Depois vieram os tijolos. Foi aí que começamos. Não tínhamos concreto, pelo menos não para as fundações dessas casas, que eram de tijolo, primeiro colocados a seco, sem ligante, depois cobertos com argamassa”.*³⁰

Apesar da curiosidade pelo trabalho e da aprendizagem, Mies ainda não tinha recebido um único dia de pagamento pelos seus esforços. É então, com 15 anos, que ele decide ganhar mais independência financeira. Num primeiro momento, tenta ser incluído na folha salarial da obra em que estava a trabalhar como aprendiz, mas sem sucesso *“Claro que o chefe disse que não. Ele tinha-me há um ano por nada: porque é que ele me haveria de dar dinheiro agora?”*³¹

Mas, para a sua fortuna, um amigo, com quem tinha estudado na escola de comércio, conhecia Max Fischer que dirigia uma fábrica de estuque e necessitava de um desenhador. Mies, para além da experiência em desenhar letras nas inscrições das lápides na oficina da sua família, era detentor de uma crença muito grande nas suas capacidades de desenho, adquiridas na escola. Foi com base nessa crença e na vontade de autonomia financeira que ele decidiu candidatar-se à vaga. Conseguiu o emprego, mas numa primeira fase inicia trabalhos no escritório e não na oficina. Após

²⁹ JOHNSON, 1947 (p.9).

³⁰ Tradução de C.S. No original: *“Someone dug the Foundation and laid the mortar bed, slaked the lime and let it run down there. Then came the bricks. That’s where we started. We didn’t have concrete, at least not for these house foundations, which were made of brick, first laid dry, with no binder, then covered with mortar”.* SCHULZE, 1985 (p.14).

³¹ Tradução de C.S. No original: *“Of course the boss said no. He had had me for a year for nothing: why should he give me money now?”* SCHULZE, 1985 (p.15).

meio ano de serviço, com o destacamento do desenhador chefe para o exército, Mies, é promovido para o departamento de desenho.

*“se eu achava que sabia desenhar antes, eu realmente aprendi agora. Tínhamos enormes pranchetas que iam do chão ao teto e ficavam verticalmente contra a parede. Você não podia se apoiar sobre ou contra elas; tinha de se manter direito em frente delas e desenhar não apenas movendo a mão, mas balançando todo o braço. Fizemos desenhos que ocupavam um quarto da parede de uma sala, que poderíamos enviar para os modelistas. Fiz isso todos os dias por dois anos. Mesmo agora eu consigo desenhar cartuchos de olhos fechados”.*³²

No entanto, após dois anos em que afirma ter trabalhado os estilos mais modernos e todos os ornamentos concebíveis, a sua experiência na oficina chega ao fim. Após uma discussão com o seu chefe, que o repreendeu de forma grosseira por um erro de desenho, o jovem Ludwig, mentalmente esgotado na sua relação com o homem e com o trabalho, arruma as suas coisas e abandona o local de vez.³³

É no seguimento desse episódio da sua vida que o jovem Ludwig trabalha como aprendiz de dois arquitetos, entre 1901 e 1905. Do primeiro arquiteto com quem trabalhou apenas se sabe o nome: Goebbels; o segundo era Albert Schneider, um arquiteto com um escritório movimentado e cheio de trabalhos na cidade de Aachen. Essa nova fase da sua vida representa o início da carreira de arquiteto de Maria Ludwig Michael Mies, como ainda se chamava na época. Foi também durante esta fase que teve a oportunidade de trabalhar no projeto da Loja de Departamentos Tietz, projetada pelo arquiteto Albert Schneider; Mies participou na resolução do desenho da fachada do edifício, que representou o ponto de partida de um percurso que ficaria para sempre marcado na história da arquitetura.³⁴

³² Tradução de C.S. No original: *“If I thought I knew to draw before, I really learned now. We had huge drawings boards that went from floor to ceiling and stood vertically against the wall. You couldn't lean on or against them; you had to stand squarely in front of them and draw not just by turning your hand but by swinging your whole arm. We made drawings the size of an entire quarter of a room ceiling, which we could then send on to the model makers. I did this every day for two years. Even now I can draw cartouches with my eyes closed”.* MERTINS, 2014 (p.15).

³³ SCHULZE, 1985 (p.15).

³⁴ SCHULZE, 1985 (p.17).

As evidências construídas desse período de aprendizagem sob a alçada de Schneider ficaram perdidas na história com a demolição do edifício Tietz (encomendado no ano de 1906, pelo comerciante Leonhard Tietz e demolido no ano de 1965), mas podemos ver a sua imagem através das fotos da época e dos desenhos ornamentais que compõe a fachada principal do edifício. A magnífica fachada ornamentada da loja de departamentos, numa mescla entre o estilo neobarroco que reflete a arquitetura imperialista da época e a Arte Nova, ilustrava de forma sucinta o ambiente arquitetônico em que Mies estava inserido durante esse período de aprendizagem. A fachada principal em pedra estaria a ser projetada por Schneider, mas este não a conseguia resolver; o jovem Mies desenhou o complexo projeto em poucos dias. Coroado por dois frontões escalonados, o alçado da loja de departamentos ficava de frente para a fachada gótica, historicista e ricamente ornamentada da camara municipal de Aachen.³⁵

Foi no atelier dirigido por Schneider que Mies se tornou mais exposto à prática da arquitetura, percebendo o valor da sua formação. Simultaneamente, a atração pela metrópole começava a fazer-se sentir.³⁶

"No dia no qual me foi designada uma mesa de desenho no atelier do arquiteto Schneider, eu estava a limpá-la quando encontrei uma cópia de Die Zukunft (O Futuro), uma revista publicada por Maximilian Harden, mais um ensaio sobre uma das teorias de Laplace. Eu li ambos e ambos ultrapassavam a minha compreensão. Mas não pude deixar de me interessar. Então, depois disso, todas as semanas, eu pegava na revista Die Zukunft e lia-a com toda a atenção possível. Foi quando comecei a prestar atenção às coisas espirituais. À filosofia. E à cultura".³⁷

Talvez tenha sido através da leitura regular da revista que Mies tenha começado a tomar consciência das oportunidades e desafios da modernidade, levantando questões para

³⁵ LOHMANN, 2019 (p.12).

³⁶ MERTINS, 2014 (p.15).

³⁷ Tradução de C.S. No original: "On the day I was assigned to a drawing table at Schneider's, I was cleaning it out when I came across a copy of Die Zukunft [The Future], a journal published by Maximilian Harden, plus an essay on one of Laplace's theories. I read both of them and both of them went quite over my head. But I couldn't help being interested. So every week thereafter, I got hold of Die Zukunft and read it as carefully as I could. That's when I started paying attention to spiritual things. Philosophy. And culture". SCHULZE, 1985 (p.18).

as quais as respostas ainda não estavam formuladas.³⁸ Podemos assim falar do início de um caminho que despertou o interesse de alguns berlinenses que ficaram impressionados com as suas habilidades e o encorajaram a mudar para a capital e maximizar todo seu potencial.

Foi incentivado por Dülow, um arquiteto que trabalhava com ele no mesmo estúdio, a ir para Berlim, onde de facto muitas coisas estavam a acontecer. Mies decide enviar alguns dos desenhos para a Câmara Municipal de Rixdorf e para um grande gabinete de arquitetura da capital alemã, Reinhardt e Süssenguth. As candidaturas a estas duas vagas não requeriam diplomas nem recomendações, apenas o envio dos desenhos. O jovem Ludwig foi bem-sucedido em ambas, tendo aceiteado a proposta de Rixdorf:

*“Aceitei Rixdorf; tenho lá um bom amigo que está encarregue do projeto. O nome dele é Martens, um bom homem, do Báltico, arquiteto metuculoso... mas acima de tudo, um artista”.*³⁹

A sua partida para Berlim marcaria um novo passo fundamental para a construção do seu discurso arquitetónico, representando também uma renúncia ao negócio da família e uma busca pelo conhecimento, associado a uma vontade de construir, que emergia dentro de si. Apesar das limitações da sua educação, o seu conhecimento prático, adquirido pelo trabalho na pedra aprendido na oficina do seu pai e nos estaleiros de obra onde foi aprendiz, aliam-se à sua capacidade de desenho, dotando-o de um saber que muitos arquitetos formados não detinham. Parte para Berlim no ano de 1905, com a idade de 19 anos, em busca de novas oportunidades para expressar todo o seu valor.

³⁸ A revista semanal publicada no final do século XIX e início do século XX na Alemanha, era conhecida por suas opiniões progressistas e inovadoras sobre política, arte, literatura e tecnologia. A Die Zukunft foi fundada em 1892, durante todo este período de intensa transformação política e cultural vivido pela Alemanha. ARMBRECHT, 1999 (p.19). Maximilian Harden, o editor da Die Zukunft, foi talvez o mais conhecido dos jornalistas alemão, num período em que o país enfrentava uma segunda Revolução Industrial, um grande crescimento urbano e novas formas de arte e cultura que estavam surgindo. A revista foi uma das primeiras a captar essas mudanças que estavam ocorrendo na sociedade alemã e a se posicionar como uma voz de vanguarda que apontava para o futuro. ARMBRECHT, 1999 (p.61).

³⁹ Tradução de C.S. No original: *“Take Rixdorf; I have a good friend who is in charge of the project there. His name is Martens, a fine man, from the Baltic, painstaking architect ... above all, an artist”*. SCHULZE, 1985 (p.18).



Imagem 6: Desenho da fachada principal da *Loja de departamentos Tietz*, em Aachen.



Imagem 7: Loja de departamentos Tietz em Aachen. Projeto do arquiteto Albert Schneider, no qual Mies participou na resolução do desenho da fachada.

IDEAIS ESTÉTICOS E A TRANSFORMAÇÃO DA ARQUITETURA NA EUROPA DO SÉCULO XIX

Os primeiros anos da vida de Mies Van der Rohe foram vividos numa época marcada na história pelas Revoluções Liberais (Liberalismo) que surgiram, não só no território alemão, mas um pouco por toda a Europa no século XIX. Apoiadas pela classe burguesa que ostentava o poder económico, estas revoluções defendiam a liberdade do indivíduo e a igualdade perante a lei. Para além disso, foram inspiradas por ideais que defendiam a razão, igualdade e a fraternidade. Os ideais liberais aliavam-se ao sentimento nacionalista que imperava numa Europa Pós-Napoleónica. O período que se seguiu à queda de Napoleão Bonaparte em 1815 marcou o início das mudanças políticas, económicas e sociais em todo o continente europeu.⁴⁰

Entre 1814 e 1815, as principais potências europeias, como a França, Inglaterra, Rússia, Áustria e Prússia, reuniram-se no Congresso de Viena, com o intuito de restaurar a ordem política e social e estabelecer um novo equilíbrio de poder. O liberalismo económico e o sentimento nacionalista impulsionavam quer os movimentos políticos desagregadores, como o caso de separação da Bélgica dos Países Baixos, quer a unificação territorial, que ocorreu na Itália e na Alemanha, ou ainda movimentos de revolta popular que tiveram como consequência, em França (1848), a queda da monarquia constitucional e a criação da Segunda República.⁴¹

Esta mudança de tendência liberal, rompendo com os valores absolutistas, relacionava-se com a cultura do Iluminismo no século XVIII. No contexto artístico-literário o pensamento iluminista rejeitava a natureza como a ordem reveladora e imutável da criação, aceitando-a apenas como o ambiente da existência humana; rejeitou-a também como modelo universal ou fonte de todo o saber, defendendo que deveria ser entendida apenas como um estímulo, a que cada um reage de modo diferente, ou como objeto de pesquisa cognitiva.⁴²

A reformulação do pensamento iluminista influenciou a criação dos conceitos de clássico e romântico. O clássico priorizava a razão, a objetividade e a perfeição estética,

⁴⁰ DE LA VARGA, 2020 (p.12).

⁴¹ DE LA VARGA, 2020 (p.12-14).

⁴² ARGAN, 1988 (p.12).

em contrapartida, o romântico surge como uma reação a esses valores, dando ênfase à emoção, à subjetividade e à imaginação.⁴³ Enquanto o clássico se liga à arte do mundo antigo (greco-romano) e ao renascimento humanista dos séculos XV e XVI, o conceito de romântico associa-se ao Românico e ao Gótico. Estas são duas concepções distintas do conceito de arte que começava a ser teorizado na segunda metade do século XVIII e que perdurou até à primeira metade do século seguinte. A distinção entre estes períodos históricos implicava *“transpô-los da ordem dos factos para a ordem das ideias ou modelos”*.⁴⁴ Ou seja, teorizar sobre a arte; os pensadores iluministas pretendiam criar modelos ou conceitos que pudessem explicar a arte, em vez de simplesmente descrevê-la como um facto da realidade. Uma das consequências de todo esse processo de teorização foi a criação da estética.⁴⁵

Na visão romântica, a criação da estética como uma disciplina da filosofia redefiniu o papel da arte, que passou a ser compreendida como uma forma de expressão autónoma, ou seja, como uma forma de produzir beleza, emoção e prazer. Anteriormente a arte desempenhava uma função moral didática, isto é, era utilizada como veículo de propagação de valores religiosos, políticos e sociais; além disso, era vista como uma forma de transcender o mundo material e alcançar o mundo divino. A partir do século XVIII, a atividade do artista passou a ser vista como uma atividade criativa e independente; desassociou-se do pensamento clássico de arte como mimese, ou seja, a arte deixou de ser vista como uma mera imitação da realidade, e passa a ser entendida como uma forma de expressão que é valiosa em si mesma e que não precisa de justificativas externas para existir.⁴⁶

É perante essa reformulação de pensamento em torno da concepção da arte pela arte, que se coloca o problema da sua articulação com os valores culturais e sociais da época. Os artistas românticos, ao afirmarem a emancipação da arte e assumirem que esta é uma experiência primária, tornaram-se alvo de críticas por parte dos neoclássicos

⁴³ ARGAN, 1988 (p.12).

⁴⁴ ARGAN, 1988 (p.11).

⁴⁵ *“A estética é uma filosofia da arte, o estudo, sob um ponto de vista teórico, de uma atividade da mente: a estética, de facto, se situa entre a lógica, ou filosofia do conhecimento, e a moral, ou filosofia da ação. É também, notoriamente, a ciência do “belo”, mas o belo é o resultado de uma escolha, e a escolha é um ato crítico ou racional, cujo ponto de chegada é o conceito”*. ARGAN, 1988 (p.21-22).

⁴⁶ ARGAN, 1988 (p.11).

que acreditavam que a arte deveria estar vinculada a um propósito social e servir uma finalidade externa; o neoclassicismo implicava também que a arte deveria seguir certas



Imagem 8: “O Juramento dos Horácios” (1784), Jacques-Louis David. Pintura neoclássica inspirada na moral da Roma republicana, sem fazer uma referência direta à arte romana daquela época, a não ser pela imaginação.



Imagem 9: “A liberdade guiando o povo” (1830-1831), Eugène Delacroix. Pintura do Romântico em homenagem aos revolucionários franceses, que defendiam a liberdade do povo.

regras clássicas e ser entendida como uma forma de imitação da natureza. No entanto, a posição dos artistas românticos não significava necessariamente que a arte estivesse desvinculada da realidade histórica e cultural em que era produzida. Ao afirmar a sua autonomia e assumir a total responsabilidade pela sua ação, o artista romântico não se isolava da realidade na qual estava inserido, mas pelo contrário, reconhece a sua própria época.⁴⁷

No contexto alemão, a renovação sociocultural dos séculos XVIII e XIX definiu-se como essencial no processo de reformulação do pensamento sobre a arte. Os intelectuais alemães distinguiram-se dos pensadores franceses e ingleses ao atribuírem uma importância diferente à *“representação social e de ideal de Homem que está imerso na cultura”*.⁴⁸ Enquanto os franceses e ingleses usavam a civilização para abranger a cultura como um todo (política, economia, religião, tecnologia, moral e costumes sociais), os pensadores alemães acreditavam que o desenvolvimento cultural passava pelo entendimento da literatura, filosofia e arte como atividades intelectuais que estavam acima das ideologias políticas, económicas e sociais.⁴⁹

No contexto da arte, o pensador Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), em 1735, fundamentou a filosofia do belo na arte levada a cabo por pensadores que discursaram sobre as normas e diretrizes que definiram os seus conceitos e parâmetros.⁵⁰ Immanuel Kant (1724-1804) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) foram os que mais contribuíram para o desenvolvimento do conceito. Kant defendia a subjetividade do belo: a beleza não é um dado objetivo, presente nos próprios objetos, por isso, nenhum modelo ou norma pode ser utilizado para determinar previamente o que é belo e o que não é. Hegel, por outro lado, defendia a objetividade da beleza, afirmando a possibilidade do seu reconhecimento racional através da história.⁵¹

A definição do conceito de belo está também associado à criação da estética como disciplina autónoma, que influenciou a arte como um todo. A discussão sobre a definição da beleza manifestou-se no campo da arquitetura através do pluralismo de estilos que marcou a prática arquitetónica, ao longo do século XIX. O pluralismo de

⁴⁷ ARGAN, 1988 (p.12).

⁴⁸ FERREIRA, 2005 (p.114)

⁴⁹ MERTINS, 2014 (p.16).

⁵⁰ ARGAN, 1988 (p.21).

⁵¹ SENA, 2019 (p.2-4).

formas e modelos implicava uma mudança em relação à hierarquização das tipologias arquitetônicas, mais precisamente, propunha que *“a mesma atenção estética arquitetônica que era dedicada a uma igreja poderia ser concedida a um celeiro”*.⁵²

A renúncia das estruturas hierárquicas rígidas na arquitetura, em favor de abordagens mais ecléticas e diversificadas é, resultado da combinação entre a história da arquitetura e a evolução político-social da época. Esta combinação desempenhou um papel importante na construção do ecletismo não só da arte, como também da arquitetura. Nesse período, os arquitetos iniciaram uma busca em prol de uma maior liberdade criativa e expressiva, questionando os valores que regiam a arquitetura até então. Os arquitetos inspiravam-se nos estilos antigos, reinterpretando-os e combinando-os. Tudo isto, resultou numa diversidade estilística da arquitetura, que misturava elementos egípcios, clássicos, góticos, renascentistas, entre outros. O ecletismo perdurou até à segunda metade do século XIX, tendo o seu declínio com o aparecimento das vanguardas artísticas.⁵³

O termo vanguarda, proveniente do francês *avant-garde*, tem a sua etimologia no vocabulário militar que nomeia a linha de frente de um exército.⁵⁴ Foi associado à Arte, na França do século XIX, por Henri de Saint-Simon (1760-1825), para enfatizar o papel emancipatório que a arte poderia desempenhar em relação à sociedade como um todo.⁵⁵ As teorias de Saint-Simon referem-se a uma série de práticas artísticas, dentro das quais se inclui o Realismo, que surge como uma crítica ao Romantismo. O movimento Realista propôs uma caracterização objetiva e crítica da realidade, relatando a vida cotidiana e as condições sociais da época, em oposição ao imaginário romântico que buscava a exaltação da imaginação, o enaltecimento do indivíduo como ser extraordinário e a busca pelo insólito.⁵⁶

Mas o termo (vanguarda) ganha maior importância no léxico artístico com o *“movimento impressionista”*, que *“rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna”*.⁵⁷ As grandes mudanças que o

⁵² Tradução de C.S. No original: *“Un granero podía ser obsequiado con tanta atención estética arquitetónica como una iglesia.”* TOMAN, 2006 (p.158).

⁵³ TOMAN, 2006 (p.157-158).

⁵⁴ WOOD, 1999 (p.7).

⁵⁵ WOOD, 1999 (p.24).

⁵⁶ JAGUARIBE, 2009 (p.227).

⁵⁷ ARGAN, 1988 (p.75).

impressionismo possibilitou nas décadas de 60 e 70, representaram um longo processo de rutura com os cânones clássicos que regiam todas as formas de artes até ao último quarto do século XIX. O impressionismo pode ser considerado como a pré-história imediata das vanguardas históricas.⁵⁸

No que concerne à arquitetura, desde o século XVIII que na Alemanha começavam a ser publicadas as primeiras revistas especializadas, retirando a disciplina do domínio da exclusividade aristocrática e tornando-a pública, isto é, de interesse geral e acessível a todos os cidadãos. As publicações sobre arquitetura, que começaram a surgir no ano de 1789, não tinham como destinatários apenas os especialistas, destinavam-se a todos os interessados em obter conhecimento sobre as possibilidades e avanços da disciplina.⁵⁹

A atividade editorial despertou o interesse dos arquitetos, que começaram a expor as suas obras em publicações de interesse geral. Estas publicações foram úteis para difundir o próprio trabalho dos arquitetos por outras regiões; serviam também como uma coletânea de trabalhos que poderiam ser apresentados mais facilmente a um possível cliente. No entanto, esta atividade editorial só alcançou o seu ponto mais alto com a publicação da *Sammlung architektonischer Entwürfe* (Coleção de Desenhos Arquitetónicos), editada por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) entre os anos de 1819 e 1840,⁶⁰ que reúne em vários volumes os desenhos e projetos levados a cabo pelo arquiteto berlinense.

Schinkel foi uma figura de referência para o desenvolvimento do ecletismo arquitetónico alemão no século XIX. É legítimo afirmar que os seus projetos continham princípios, “*neoclássicos e românticos*”,⁶¹ o seu trabalho incorporava elementos da arquitetura grega e dos palácios renascentistas italianos e, por vezes, influências góticas.⁶²

⁵⁸ VILLAR, 2005 (p.27-29).

⁵⁹ TOMAN, 2006 (p.152).

⁶⁰ TOMAN, 2006 (p.153).

⁶¹ ARGAN, 1988 (p.23).

⁶² JOHNSON, 1947 (p.14)

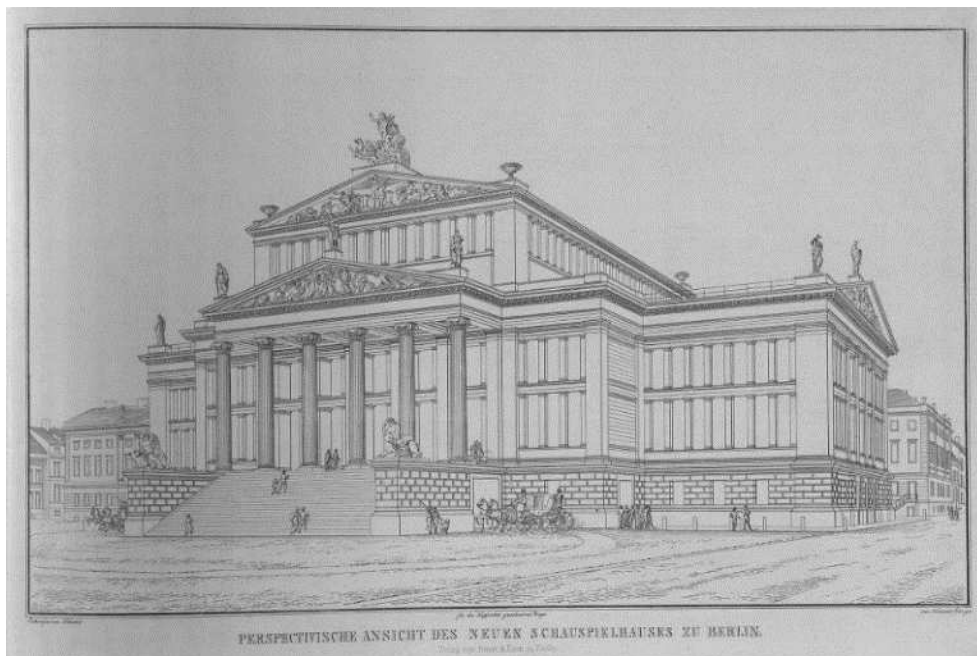


Imagem 10: Projeto de Schinkel para a construção da *Neuen Schauspielhauses* em Berlim. Desenho de influência clássica grega publicado na *Sammlung architektonischer Entwürfe*.

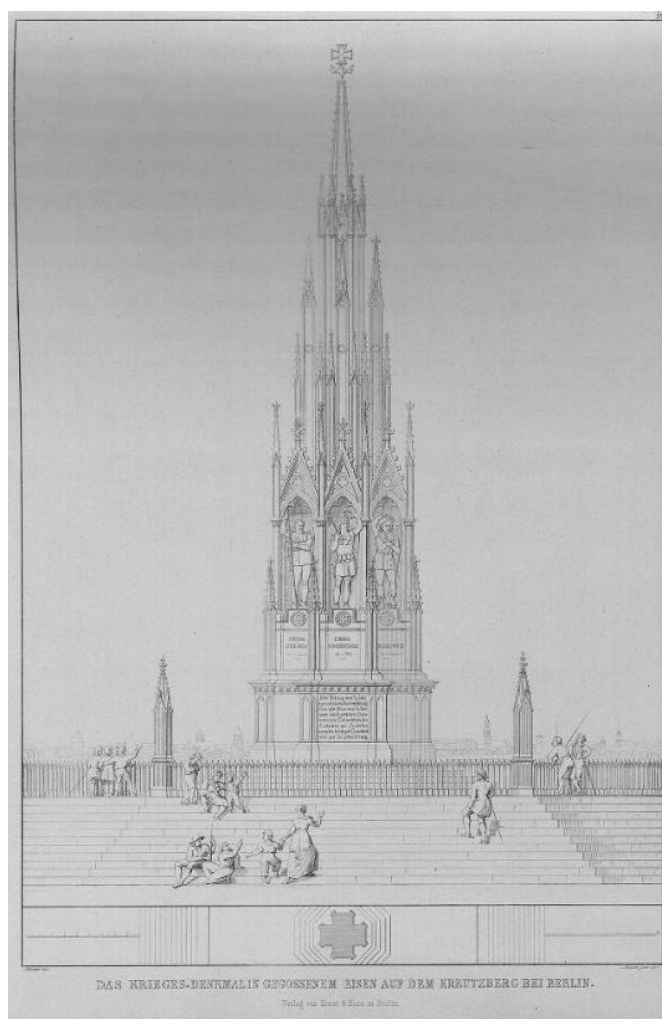


Imagem 11: Desenho de Schinkel para a construção do memorial de guerra em ferro fundido, em Kreuzberg, arredores de Berlim. Desenho de influência Gótica publicado na *Sammlung architektonischer Entwürfe*.

A sua obra foi um reflexo do excepcional período cultural vivido na cultura germânica após as guerras napoleónicas e a unificação do território alemão. Foi também um modelo dos ideais iluministas da sua época, ao exprimir valores que apresentavam uma nova interpretação da noção de beleza na arquitetura, através do revivalismo da cultura clássica e medieval.⁶³ A prática arquitetónica de Schinkel indagava sobre os conceitos e formas do ecletismo em prol de uma harmonia universal. De forma sucinta, o pluralismo de estilos na obra de Schinkel demonstrava a sua abordagem eclética e a valorização da tradição arquitetónica, enquanto procurava uma síntese harmoniosa entre diferentes épocas e estilos.⁶⁴

A obra do arquiteto berlinense deixou um legado duradouro na cultura arquitetónica alemã do século XIX. A herança cultural de Schinkel viria influenciar, de modo definitivo, a criação arquitetónica de Mies, que detinha uma grande admiração pela sua obra, identificando-o como um dos seus grandes mestres. O contacto do ainda jovem Mies com a obra do mestre alemão do século XIX dá-se numa fase inicial da sua aprendizagem, durante um período de aquisição de conhecimento e amadurecimento tanto pessoal, como profissional.⁶⁵

Mies estava consciente do contexto cultural e social europeu da sua época. A consciência das condições do mundo moderno foi algo que começou a ser adquirido através das suas leituras sobre os vários polos de conhecimento.⁶⁶

"Eu estava interessado em saber o que é arquitetura. Eu perguntei a alguém: "O que é arquitetura?" Mas ele não me respondeu. Ele disse: "Esqueça isso. Apenas trabalhe. Você descobrirá por si mesmo mais tarde." Eu disse: "Essa é uma boa resposta para a minha pergunta". Mas eu queria saber mais. Eu queria descobrir. Essa era a razão pela qual eu lia, sabe. Por nada mais, eu queria descobrir coisas. Eu queria ser claro. O que estava acontecendo. Qual é o nosso tempo e do que trata tudo isso. Caso contrário, eu não sabia se seríamos capazes de

⁶³ PEDONE, 2005 (p.129).

⁶⁴ SCHULZE, 1985 (p.33).

⁶⁵ RILEY, et al, 2001 (p.16).

⁶⁶ MERTINS, 2014 (p.15).

*fazer algo razoável. Dessa forma, eu li muito. Comprei estes livros de todas as áreas, paguei por eles e li-os”.*⁶⁷

A interrogação rigorosa sobre *“o que é a arquitetura?”* denota uma busca incessante por respostas e uma atitude crítica em relação aos princípios arquitetônicos até então estabelecidos. Sobre isto é importante referir que a arquitetura deu uma resposta menos pronta e mais lenta do que a pintura e a literatura às questões do seu tempo. Sendo a arquitetura uma forma de arte que envolve questões técnicas e práticas que afetam a liberdade criativa dos arquitetos, torna-se mais difícil a adaptação aos novos valores artísticos da época. Essa hesitação da arquitetura em relação ao seu tempo refletiu-se na obra de Ludwig Mies entre os anos de 1905 e 1921.⁶⁸

Fruto das limitações técnicas e práticas, no início do século XX *“a arquitetura tinha um caráter austero, monumental e representativo”*,⁶⁹ que não coincidia com os ideais de vanguarda propostos pelo Expressionismo, Fauvismo, Futurismo e Cubismo, que exploravam novas formas de expressão e representação. As ideias vanguardistas do Fauvismo e do Cubismo, encontram maior eco nas outras formas de arte, como a pintura, a escultura e a literatura. Dentre estes, para o desenvolvimento do campo da arquitetura, o Expressionismo e o Futurismo foram os que tiveram maior impacto.

O Futurismo nasce na Itália no início do século XX, fruto dos avanços e das inovações que eclodiam de forma exponencial na modernidade (o avião, o automóvel, o cinema, e o rádio), e *“cuja tarefa histórica foi justamente a de preencher a lacuna romântica e de inserir a arte moderna italiana numa situação cultural europeia”*.⁷⁰ Em 1909 o poeta e escritor Filippo Marinetti (1876-1944) propõe, no Manifesto Futurista, uma renovação contínua de todos os aspectos da experiência humana, ao se opor ao conformismo das tradições. Por estas razões, o movimento futurista caracterizou-se pelas suas ideias radicais, ao ponto de incentivar a violência e a destruição, afirmando que *“nenhuma*

⁶⁷ Tradução de C.S. No original: *“I was interested in what is architecture. I asked somebody, ‘What is architecture?’ But he didn’t answer me. He said, ‘Just forget it. Just work. You will find that out by yourself later.’ I said, ‘That’s a fine answer to my question.’ But I wanted to know more. I wanted to find out. That was the reason I read, you know. For nothing else, I wanted to find out things. I wanted to be clear. What was going on. What is our time and what is it all about. Otherwise, I didn’t know we would be able to do something reasonable. In this way, I read a lot. I bought all these books and paid for them. I read them in all the fields”*. MERTINS, 2014 (p.15).

⁶⁸ SCHULZE, 1985 (p.20).

⁶⁹ ARGAN, 1988 (p.172).

⁷⁰ ARGAN, 1988 (p.155).

obra que não tenha um carácter agressivo pode ser uma obra-prima".⁷¹ Na arquitetura, os desenhos imaginários de Antonio Sant'Elia (1888-1916) foram um reflexo das motivações dinâmicas dos avanços industriais e do aparecimento de novas tecnologias e materiais, de acordo com o que o autor afirmava: *"arquitetura não pode estar sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser tão nova como o nosso estado de espírito o é"*.⁷²

Com um carácter menos anárquico, a arquitetura expressionista desenvolveu-se, sobretudo, após a Primeira Guerra Mundial, numa Alemanha democrática e revolucionária que passava por um processo de reconstrução. Se por um lado as forças democráticas pregavam ideais de paz e cooperação internacional, por outro, as forças reacionárias pregavam o seu oposto, alimentados por um sentimento de vingança. Os arquitetos abraçaram as causas revolucionárias, com o intuito de promover a renovação cultural e artística do território devastado pelas consequências da guerra. Este cenário contribuiu para a formação do *Novembergruppe*, em 1919, que Mies viria a presidir entre os anos de 1923 e 1925.⁷³ O grupo propunha uma rutura com as tradições do passado em prol de uma visão mais progressista e moderna, servindo de antídoto à depressão geral da sociedade alemã daquela época. A experiência do movimento Expressionista *"realizada por alguns dos maiores arquitetos modernos, nos anos imediatamente seguintes à guerra, na Alemanha, teve notável importância para o desenvolvimento posterior da arquitetura"*.⁷⁴

⁷¹ Tradução de C.S. No original: *"Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro"*. MARINETTI, 1909 (p.3).

⁷² Tradução de C.S. No original: *"[...] architecture cannot be subject to any law of historical continuity. It must be as new as our state of mind is new [...]"*. BANHAM, 1960 (p.128).

⁷³ RILEY, et al, 2001 (p.110).

⁷⁴ ARGAN, 1988 (p.247).

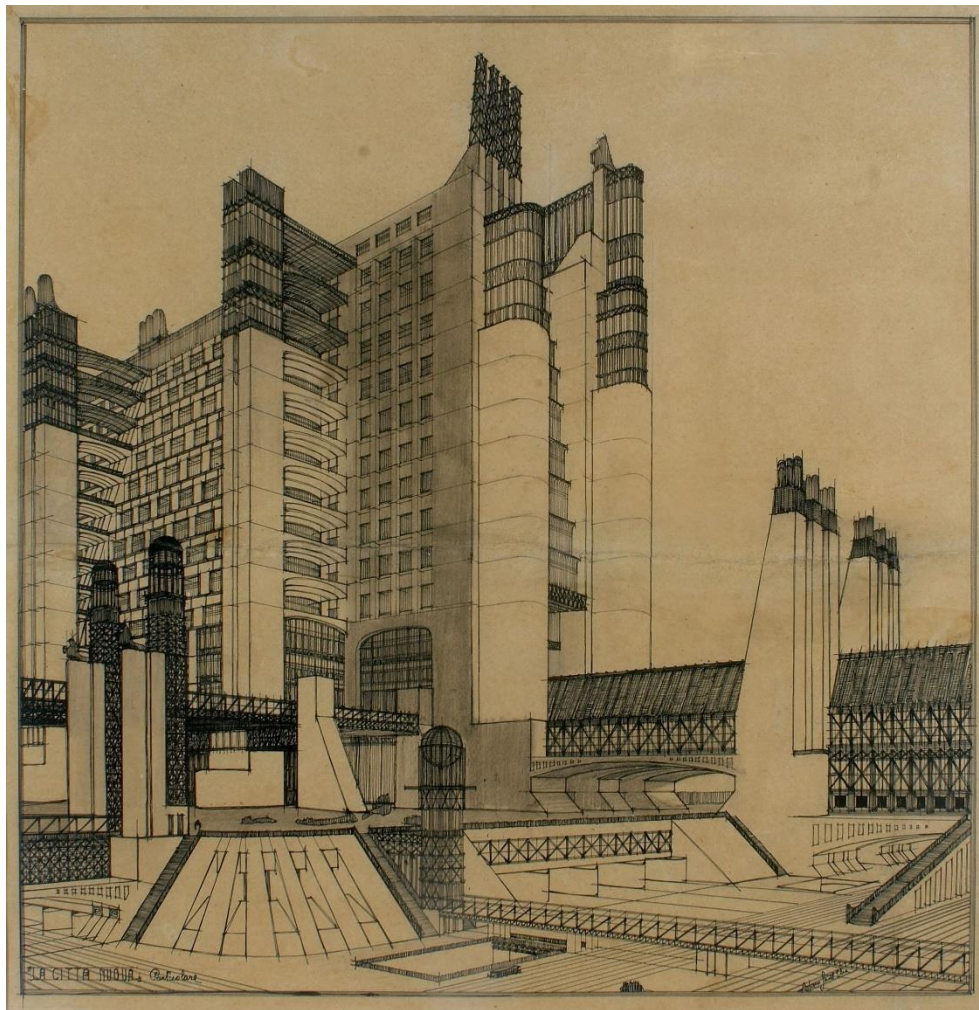


Imagem 12: *A Cidade Nova*, visão Futurista da cidade idealizada por Antonio Sant'Elia.

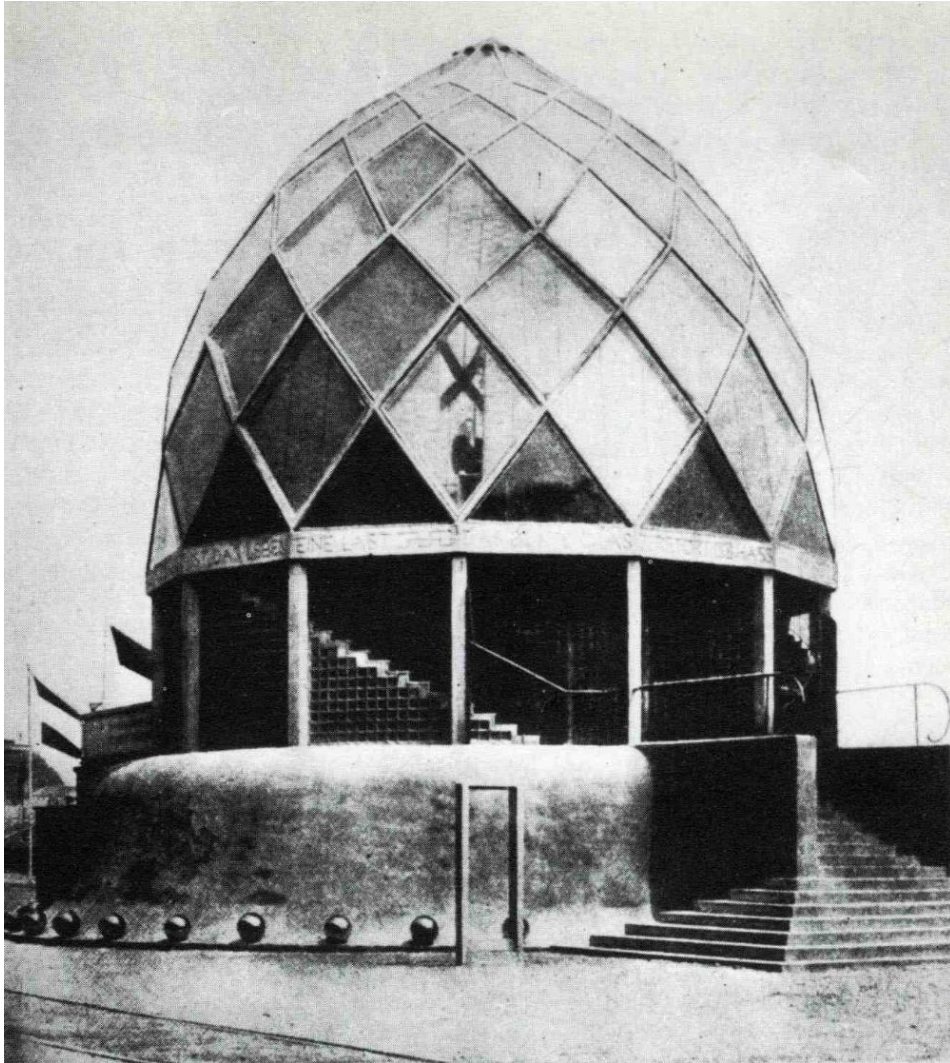


Imagem 13: *Pavilhão de Vidro* (1914), Bruno Taut.

ENTRE QUESTIONAMENTOS E INFLUÊNCIAS DE BRUNO PAUL

É nesse contexto que a hesitação da arquitetura em relação ao seu tempo se reflete numa fase prematura da obra de Mies, que ainda estava a desenvolver a sua voz enquanto arquiteto. Num tempo em que a busca por conhecimento se revelou essencial para o desenvolvimento da sua prática enquanto arquiteto, o questionamento rigoroso, crítico e reflexivo sobre a arquitetura conduziu a que as suas construções não fossem utopias abstratas ou imagens de uma salvação idealizada, mas sim o resultado de uma busca ativa e constante por meio de questionamentos e investigação.⁷⁵ Mies começou a nutrir o gosto pela leitura e pelos vários polos do conhecimento, enquanto aprendiz no estúdio de Schneider, dando início a um processo de enriquecimento interno e formação pessoal fundamental, num período marcado pelo entusiasmo da renovação político-cultural que oferecia novas oportunidades para aqueles que abraçassem os novos desafios da modernidade, que surgiram não só na Alemanha, como em toda a Europa.⁷⁶

Foi no meio desse cenário que Mies desembarcou em Berlim no ano de 1905, para trabalhar, numa primeira fase, na construção da nova Câmara Municipal de Rixdorf, uma pequena e independente área metropolitana da capital alemã. Mies ficou encarregue do detalhamento de um painel neogótico, em madeira, material que até aquele dia não sabia manusear. Sobre este facto, relembra que *“durante todo o tempo que eu já tinha passado com pedra, tijolo, argamassa e todos esses materiais, eu nunca tinha aprendido a manusear madeira, nem na escola, nem em casa, nem durante o meu ano de aprendiz em Aachen”*.⁷⁷

O trabalho em Rixdorf viria a ser interrompido no mesmo ano da sua chegada, devido à ordem que tinha recebido para se apresentar no exército imperial alemão. Contudo, uma infeção pulmonar grave levou a que o jovem arquiteto fosse dispensado do serviço militar; regressa a Berlim, já em finais de 1905, para trabalhar no estúdio de Bruno Paul (1874-1968), uma das personalidades mais influentes da arquitetura alemã daquela época. A sua prática, para além da arquitetura, era também direcionada para

⁷⁵ SAFRAN, 2000 (p.12).

⁷⁶ MERTINS, 2014 (p.16).

⁷⁷ Tradução de C.S. No original: *“for all the time I had already spent with stone and brick and mortar and all such, I had never properly learned to handle wood, neither in school nor at home nor during my apprentice year in Aachen”*. SCHULZE, 1985 (p.20).

as artes aplicadas, numa combinação que o tornou no “*principal designer de móveis e armários da Alemanha*.”⁷⁸ Bruno Paul, é também considerado o primeiro grande mestre de Mies, cuja influência desempenhou um papel fundamental para o desenvolvimento da sua obra.⁷⁹

Paul obteve reconhecimento internacional na Feira Mundial de St.Louis, em 1904, e na Terceira Exposição de Artes Industriais e Aplicadas Alemãs, em Dresden, no ano de 1906. Em 1907 foi um dos doze fundadores da Deutscher Werkbund (associação de artistas, designers e fabricantes alemães), que desempenhou um papel de grande importância para o desenvolvimento das vanguardas alemãs no século XX. Embora Mies só se tenha associado à Werkbund após à Primeira Guerra Mundial, ele assimilou desde cedo as suas ideias, fruto da influência de Paul.⁸⁰



Imagem 14: Bruno Paul, Estudo para os edifícios governamentais em Bayreuth, Alemanha, exibido na Feira Mundial de St. Louis, em 1904.

⁷⁸ Tradução de C.S. No original: “[...] *the leading furniture and cabinet designer of Germany*”. JOHNSON, 1947 (p.10).

⁷⁹ SCHULZE, 1985 (p.21).

⁸⁰ MERTINS, 2014 (p.17).



Imagem 15: Escritório projetado por Bruno Paul, exibido na Terceira Exposição de Artes Industriais e Aplicadas Alemãs em Dresden, 1906.

Bruno Paul, de 1894 a 1907, exprimiu de forma ousada os sentimentos contra a sociedade alemã da época, nos desenhos publicados na revista *Simplicissimus*. A revista foi uma das publicações mais importantes do país, apresentando ilustrações satíricas, críticas sociais e políticas. Numa primeira fase da sua carreira, foi defensor do *Jugendstil*⁸¹ como forma de libertar a arte dos valores imperialistas, que ainda vigoravam no meio artístico-cultural alemão. Mas com o avanço das vanguardas alemãs do século XX, a “*geometria substituiu a curva suave e orgânica do Jugendstil*”.⁸² Isto é, muitos artistas ficaram insatisfeitos com a ênfase na individualidade do estilo ornamentado que, apesar de tudo, ainda dependia muito da produção artesanal que apenas a elite poderia pagar. Em vez disso, à medida que a sociedade alemã se industrializava e a produção em massa se tornava cada vez mais importante, Paul começou a interessar-se por uma forma de arte mais funcional e racionalizada, que explorasse os modos de produção industrial.⁸³



Imagem 16: “A mulher diante da roda, atrás da roda e sobre a roda”, Ilustração de Bruno Paul para uma das edições da Revista *Simplicissimus*.

⁸¹ Vertente alemã da Art Nouveau que se desenvolveu sobretudo na Bélgica e França. O *jugendstil* é reconhecido pelo seu estilo ornamental e curvilíneo com inspiração na natureza e na forma humana. A contraparte alemã explorava as implicações da industrialização para o design, aceitando-a como forma de continuidade entre a produção artesanal e industrial. Este posicionamento do *jugendstil* face à industrialização, é oposto ao posicionamento da vertente inglesa, Arts and Crafts, que rejeitava a produção industrial. MERTINS, 2014 (p.17).

⁸² Tradução de C.S. No original: “*Geometry replaced the soft, organic curve of Jugendstil [...]*”. SCHULZE, 1985 (p.22).

⁸³ MERTINS, 2014 (p.17).

Mies inicia trabalhos com Bruno Paul nesta fase, em que a arte e a arquitetura alemã visavam estabelecer relações mais próximas com o artesanato e a indústria. Procurava-se uma nova abordagem estética, ainda de forma protomoderna, que valorizasse a funcionalidade, simplicidade e objetividade na arquitetura e no design; as construções modernas começavam a surgir, *“como uma reação ao ecletismo do século XIX, como resultado da técnica industrial e como princípio de economia e conveniência”*.⁸⁴

Com Bruno Paul, Mies teve a oportunidade de retomar o trabalho com a madeira explorando todas as potencialidades e usos do material. Mas, acima de tudo, começou a desenvolver o gosto pelas novas possibilidades e avanços técnicos que a industrialização oferecia para o desenvolvimento do campo da arquitetura. Mais tarde, num texto publicado na revista G, em 1924, Mies, começa por afirmar que os *“nossos métodos de construção devem ser industrializados”*,⁸⁵ considerando a questão da industrialização como chave para a resolução dos problemas sociais, económicos, técnicos e artísticos da sua época. Ainda nesse mesmo texto, argumenta que *“a natureza do processo construtivo não mudará enquanto usarmos os mesmos materiais de construção que exigem trabalho manual”*.⁸⁶ Portanto, a primeira preocupação dos arquitetos deveria ser encontrar um novo material de construção que pudesse ser produzido e trabalhado industrialmente.

Apesar dos resultados dessa busca por uma nova estética construtiva, baseada na funcionalidade e na produção em série apenas se terem revelado numa fase mais madura da obra de Mies, é possível identificar aí as influências de Bruno Paul, que começaram a ser interiorizadas mesmo antes do seu primeiro projeto, em 1907. Paul foi um dos fundadores da *Deutscher Werkbund*, que tentava incorporar os avanços industriais de modo mais funcional na sua relação entre a arte e a própria indústria, a fim de responder às necessidades da vida moderna; ao contrário dos futuristas, que acreditavam que a arte deveria se inspirar nas novas tecnologias e na indústria para criar uma nova estética.⁸⁷

⁸⁴ CAMARGO, 2000 (p.23).

⁸⁵ Tradução de C.S. No original: *“Nuestros métodos de construcción deben industrializarse”*. MARIÓN, et al, 2005, (p.28).

⁸⁶ Tradução de C.S. No original: *“La naturaleza del proceso constructivo no cambiará mientras vayamos empleando los mismos materiales de construcción, porque requieren trabajo manual”*. MARIÓN, et al, 2005 (p.29).

⁸⁷ BANHAM, 1960 (p.68).

Mas, como os futuristas, os líderes do pensamento arquitetónico alemão expressavam o seu descontentamento com a aplicação da arte nas estruturas arquitetónicas. No entanto, havia uma diferença nas suas abordagens. Os Futuristas pretendiam criar uma estética a partir da maquinaria, ou seja, desejavam destacar a beleza intrínseca dos elementos mecânicos, pois viam a máquina como um objeto de fascínio e inspiração estética. Por outro lado, os arquitetos alemães aspiravam introduzir valores estéticos nas estruturas e na produção mecânica como um todo. Em vez de ver a beleza nas características intrínsecas das máquinas, procuravam trazer elementos estéticos adicionais para a produção mecânica. Com a intenção de tornar a produção mecânica mais apreciável visualmente.⁸⁸

A preocupação dos arquitetos da *Werkbund* em conciliar os avanços tecnológicos com os valores estéticos e artísticos, tornou-se no ponto-chave da reflexão que transformaria as práticas arquitetónicas do jovem Mies. A interação entre a arquitetura, a produção industrial e os novos materiais foi algo que marcou de forma definitiva não só a sua prática, mas também o seu discurso. No texto já citado de 1924, Mies, considera “*a industrialização dos métodos de construção a questão chave dos nossos dias para arquitetos e construtores*”.⁸⁹ Num outro texto contemporâneo a este último, afirma que “*a arquitetura é a vontade de uma época traduzida em espaço. Basta que esta simples verdade não seja reconhecida, para que a nova arquitetura seja insegura e vacilante. Para que se torne num caos de forças sem direção*”.⁹⁰

A renúncia do formalismo clássico dos métodos construtivos e estilísticos da arquitetura em prol dos avanços técnicos e industriais, que está implícito na afirmação atrás citada, representa o progresso vanguardista da arquitetura no século XX; apresenta-se, ainda, como manifestação da autoconsciência do sujeito que se desvincula do passado. É uma manifestação do conceito de *zeitgeist* (espírito do tempo). Este conceito reconhece que as sociedades não são estáticas, mas evoluem ao longo do tempo, refletindo as preocupações, interesses e perspetivas da sua época. A arquitetura só estará de acordo com o espírito do seu tempo, olhando apenas para o futuro progressista e virando

⁸⁸ BANHAM, 1960 (p.68).

⁸⁹ Tradução de C.S. No original: “*Considero la industrialización de los métodos de construcción la cuestión clave de nuestros días para arquitectos y constructores*”. MARIÓN, et al, 2005 (p.28).

⁹⁰ Tradução de C.S. No original: “*La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio. Hasta que esta simple verdad no sea reconocida, la nueva arquitectura será insegura y vacilante. Hasta entonces será un caos de fuerzas sin dirección*”. MARIÓN, et al, 2005 (p.31).

costas à tradição. Isto é, “se descartarmos todas as concepções românticas, podemos reconhecer as estruturas de pedra dos gregos, a construção em tijolo e betão dos romanos e as catedrais medievais, como triunfos, todos eles, da engenharia. Podemos estar seguros de que os primeiros edifícios góticos foram vistos como intrusos em seu ambiente romântico”.⁹¹



Imagem 17: *Lawn Tennis Club*, Berlim (1907). Obra de Bruno Paul, com a colaboração de Ludwig Mies.

⁹¹ Tradução de C.S. No original: “Si descartamos todas las concepciones románticas, podemos reconocer las estructuras de piedra de los griegos, la construcción en ladrillo y hormigón de los romanos y las catedrales medievales, como triunfos, todos ellos, de la ingeniería. Podemos estar seguros de que los primeros edificios góticos fueran vistos como intrusos en su ambiente romántico”. MARIÓN, et al, 2005 (p.31).

DA CASA RIEHL AO ÜBERMENSCH

Em 1906, a visão progressista da arquitetura começava a ser interiorizada pelo jovem arquiteto, embora só se revelasse mais tarde na sua obra. Foi nesse mesmo ano que Mies, com apenas 20 anos de idade, conseguiu a sua primeira comissão enquanto arquiteto. O desenho de uma casa para o casal Riehl em Neubabelsberg (Potsdam).⁹² Apesar de o desenho da casa Riehl se alinhar mais com a tradição do que com a inovação em termos conceptuais, é o resultado do talento de um jovem aprendiz, que contava apenas com alguns anos de experiência como desenhador. Bruno Paul em certo ponto da sua vida, ao falar sobre a casa, reconheceu as qualidades do projeto ao afirmar que *“a casa tem apenas uma coisa de errada – é que não fui eu a construí-la”*.⁹³ O modo como a casa foi desenhada, demonstra um alto nível de profissionalismo e maturidade na concretização do projeto: em planta, secção e sobretudo no modo como foi implantada.

As circunstâncias que levaram o casal Riehl a confiar o projeto ao jovem, que não tinha experiência, nem tão pouco um diploma, não estão totalmente esclarecidas. Alois Riehl (1844-1924) foi um renomado professor de filosofia na Universidade Friedrich Wilhelm, em Berlim.⁹⁴ Desempenhou um papel significativo no campo da filosofia e da epistemologia, tendo sido reconhecido como um defensor do empirismo crítico (neokantismo empírico). Riehl trouxe contribuições importantes para a compreensão da natureza do conhecimento científico e a sua relação com a experiência empírica. As suas ideias sobre a filosofia exerceram uma influência significativa no pensamento de Mies, antes mesmo de se conhecerem em 1906. Em 1902, Mies teve o seu primeiro contacto com o filósofo através da publicação do volume 52 da *Die Zukunft*, que contava com um ensaio de Riehl, intitulado *“De Haráclito a Espinoza”*. Esse encontro fortuito do jovem arquiteto com essa publicação deixou um impacto duradouro na sua vida, desempenhando um papel fundamental na sua ascensão como arquiteto, ao fornecer-lhe um vislumbre do mundo intelectual e artístico que viria a moldar a sua trajetória.⁹⁵

⁹² MERTINS, 2014 (p.20).

⁹³ Tradução de C.S. No original: *“the house has only one thing wrong with it – that I didn’t build it”*. SCHULZE, 1985 (p.22).

⁹⁴ MERTINS, 2014 (p.20).

⁹⁵ NEUMEYER, 1994 (p.33).

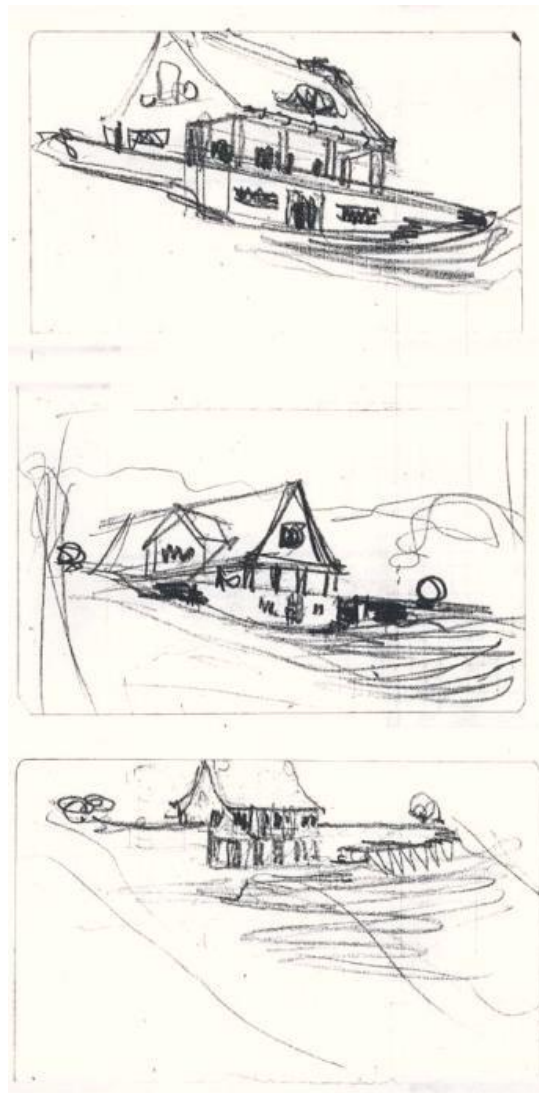


Imagem 18: *Casa Riehl*. Esboços iniciais da casa, encontrados em 1989 pela família que comprou a casa.

O casal Riehl estava ciente das transformações reformistas que a arquitetura e as artes enfrentavam naquela época, mas evitaram a ideia de uma casa que casasse a vida cotidiana com as artes. Isto é, rejeitaram a premissa wagneriana de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Para Richard Wagner (1813-1833), uma obra de arte total seria uma forma de arte que incorporasse várias expressões artísticas diferentes, tais como a música, teatro, dança e as artes visuais, unificando-as numa única criação. No que concerne à arquitetura, o conceito manifestou-se através do *Jugendstil*, no qual os arquitetos buscaram incorporar nos edifícios relações técnicas e estruturais que estivessem intrinsecamente conectados com as questões estéticas. Em vez disso os Riehl optaram por uma abordagem mais sóbria e prática que se aproxima dos ideais do movimento Artes e Ofícios, desenvolvido sobretudo na Inglaterra.⁹⁶

*“Eles abraçaram a ideia da casa de campo como um tipo de edifício direcionado para alcançar um modo de vida saudável e tranquilo, vivido na terra. A casa deveria fornecer não apenas um antídoto para a metrópole congestionada e insalubre, mas também uma alternativa à típica vila suburbana: ela deveria proporcionar um lugar no qual a vida e a conversa pudessem se desenrolar livremente”.*⁹⁷

No entanto, não estavam interessados num arquiteto com carreira já estabelecida, pretendiam investir em alguém jovem e talentoso para a construção da casa.⁹⁸ Joseph Popp, um assistente do pintor Emil Orlik (1870-1932), recomendou Mies ao casal na certeza de que ele seria a pessoa ideal para a construção daquela obra. Popp apresentou-o à senhora Riehl que, num primeiro contacto, não ficou totalmente convencida de que ele seria a pessoa ideal para o trabalho. Mas após as recomendações de Bruno Paul, o casal convidou o jovem de 20 para um jantar na sua casa, onde Mies convenceu os clientes que seria capaz de projetar a casa sozinho, embora ainda não tivesse qualquer experiência profissional.⁹⁹

⁹⁶ MERTINS, 2014 (p.20).

⁹⁷ Tradução de C.S. No original: *“They embraced the idea of the country house as a building type directed at achieving a healthy and calm way of life, lived on the land. The house was to provide not only an antidote to the congested and insalubrious metropolis but also an alternative to the typical suburban villa: it was to provide a place in which life and conversation could freely unfold”.* MERTINS, 2014 (p.20).

⁹⁸ COHEN, 1996 (p13).

⁹⁹ SCHULZE, 1985 (p.23).



Imagem 19: Vista da *Casa Riehl*, a partir do jardim.

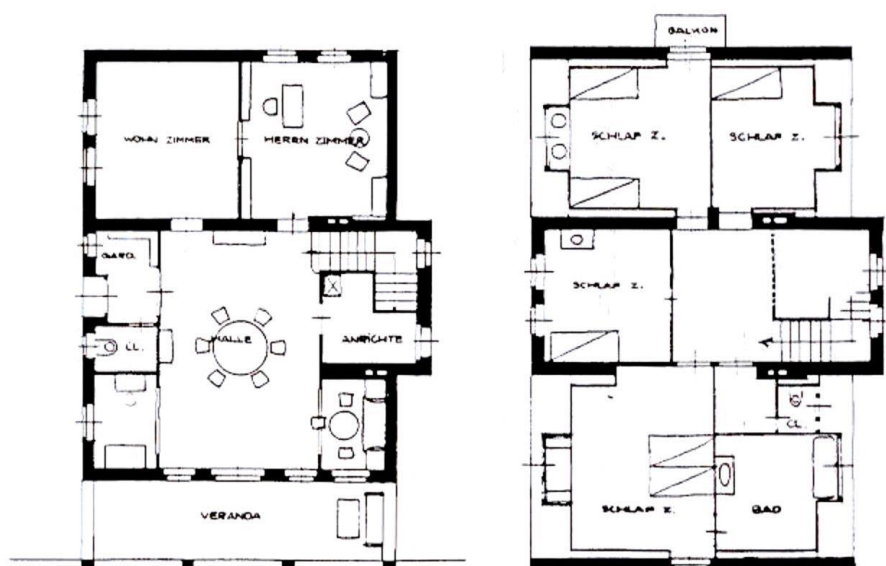


Imagem 20: Plantas de piso do 1° e 2° piso da *Casa Riehl*.

Neste seu primeiro projeto ainda não é possível reconhecer as características que mais tarde viriam a ser fundamentais nas suas obras e que o converteram num dos mestres da arquitetura moderna. Contudo, mais importante do que estes aspetos, é o esforço mental do arquiteto ao incorporar nesta obra as suas referências; revelando uma certa mestria e conhecimento da sua época ao incorporar elementos de outras obras na sua, sem as copiar. Usa-as para construir a sua narrativa, desassociando-as de qualquer valor pejorativo a que estas possam estar sujeitas. Submete-as a um processo de criação que transforma e combina as coisas para originar algo novo, aceitando a mudança como única certeza, associando a natureza fluida e mutável de todas as coisas. Esta é uma visão defendida pelo filósofo pré-socrático Heráclito, revelando que a realidade é marcada pela tensão entre opostos e pela constante transformação desses opostos. Enquanto muitos tendem a buscar segurança e solidez, a impermanência lembra-nos que tudo o que existe está em constante transformação. Heráclito argumentava que a realidade é composta por uma interação dinâmica de opostos, onde a harmonia é alcançada por meio dessa união. Na sua primeira obra, Mies demonstrou uma compreensão profunda dessa filosofia ao buscar uma síntese entre elementos aparentemente contraditórios que dizem respeito à tradição prussiana do início do século XIX e às influências de Bruno Paul, Hermann Muthesius (1861-1927) e Peter Behrens (1868-1940).¹⁰⁰

A imagem tradicional do exterior da casa revela mais do que apenas o aspeto conservador da mesma. O telhado inclinado e a estrutura de tijolos revestida de estuque fazem referência à tradição vernacular local. No entanto, Mies reinterpretou a utilização desses elementos tradicionais de forma mais simplificada ao eliminar a ornamentação excessiva típica dessas construções adaptando-a ao estilo *Neo-Biedermeier*. Ali manifestaram-se os ensinamentos de Paul, no que diz respeito a depuração da arquitetura, remetendo-a apenas ao essencial. Desprovida de ornamentos supérfluos, a casa foi definida pela clareza geométrica de seus volumes.¹⁰¹

A casa não confronta diretamente a rua, recua abrindo espaço para um jardim, que serve como um espaço de receção, orientando o caminhante para um caminho que oferece uma vista panorâmica da paisagem além. Esta abordagem quanto à

¹⁰⁰ COHEN, 1996 (p13).

¹⁰¹ MERTINS, 2014 (p.21).

implantação revela os princípios propostos por Muthesius para as suas casas de campo, adequando ao contexto alemão os exemplos que havia estudado em Inglaterra. A proposta de Muthesius caracterizava-se por enfatizar o contraste entre a agitação metropolitana e o silêncio da casa do campo, capaz de oferecer um ambiente tranquilo para a vida pessoal e familiar. Para isso, a sua proposta definia que os jardins deveriam ser entendidos como espaços para serem vividos numa integração direta com a casa: o edifício e o jardim deveriam corresponder a uma unidade arquitetónica abrangente. Estas ideias tiveram um profundo impacto na conceção da Casa Riehl, onde Mies procura integrar as relações interior e exterior de modo a transformar “a *Metrópolis numa cidade aberta e verde*”.¹⁰² A construção obedece a princípios de integração entre a arquitetura e o entorno natural, criando uma relação entre a envolvente e o espaço interior da habitação.

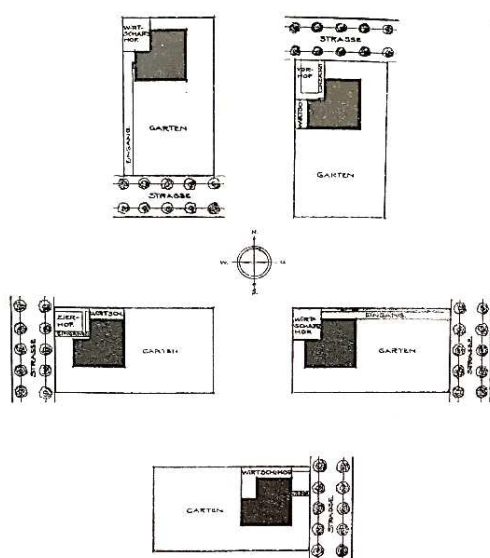


Imagem 21: Hermann Muthesius, estudos para casa de campo e jardins.

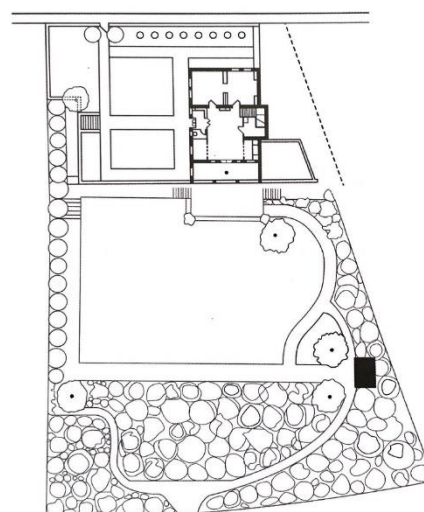


Imagem 22: Casa Riehl (1906-1907), planta de implantação.

Por outro lado, a fachada voltada para o lago Griebnitzsee, apoiada em um muro de contenção de terra que se estende pela paisagem, confere-lhe uma singularidade própria que nos faz lembrar aspetos das suas obras posteriores, onde explorou a fusão entre a arquitetura e o entorno natural. Da mesma forma, o Crematório de Hagen,

¹⁰² Tradução de C.S. No original: “[...] the metropolis into an open and green city”. MERTINS, 2014 (p.24).

projetado por Behrens entre 1905 e 1908, também exibe características semelhantes, revelando a influência que este teve na concepção da Casa Riehl.¹⁰³

Em 1908 Max Creutz falou da *“criação de um sentimento irrestrito de espacialidade”*¹⁰⁴ que tanto a Casa Riehl quanto o Crematório de Hagen compartilham, com uma abordagem monumental de carácter clássico, evidente na sua escala e proporções. A Casa Riehl adota elementos arquitetónicos que evocam uma presença imponente, que transmitem uma sensação de grandiosidade e solidez, sugerindo que Mies pode ter encontrado no crematório a inspiração para solucionar algumas circunstâncias da sua primeira casa.



Imagem 23: *Crematório* (1905-1908), Peter Behrens, em Hagen.

¹⁰³ COHEN, 1996 (p13).

¹⁰⁴ Tradução de C.S. No original: *“[...] creation of an unrestricted feeling of spatiality”*. NEUMEYER, 1994 (p.52).



Imagem 24: Vista da *Casa Riehl*, voltada para o lago Griebnitzsee.

De facto, a capacidade demonstrada por Mies nesta obra encorajou o casal, Alois e Sophie, a integrarem o jovem no seu circuito social em Klösterli (o pequeno claustro), como era designado de forma afetuosa pelo filósofo. Foi através dos Riehls que, em 1907, o jovem arquiteto ganhou acesso a um novo mundo intelectual e artístico de que até então não tinha conhecimento. A sua inserção no ciclo cultural do casal permitiu a Mies estabelecer contacto com personalidades importantes e influentes da indústria e política da época, tais como o filósofo Werner Jeger, o político e industrial Walter Rathenau ou o historiador de arte Heinrich Wölfflin; alguns dos “*seus futuros clientes viriam deste mesmo meio – Gericke, Nolde, Dexel, Wölf e Eliat*”.¹⁰⁵ Foi ainda nesse meio que conheceu o filósofo Eduard Spranger, e ainda Ada Bruhn, com quem viria a casar em 1913.¹⁰⁶

Em 1908, o casal ofereceu uma bolsa de estudo de seis semanas a Mies que, na companhia de Joseph Popp, visitou Munique, Roma, Florença e Vicenza. Na entrevista

¹⁰⁵ SAFRAN, 2000 (p.24).

¹⁰⁶ NEUMEYER, 1994 (p.37).

concebida a Lohan, Mies relata que a senhora Riehl queria que ele observasse tudo nessa viagem, a fim de melhorar o seu conhecimento sobre a arquitetura.¹⁰⁷

“Nós estávamos em Munique no início da viagem [...] A Sra. Riehl recomendou-nos uma exposição que havia lá, onde estava exposta uma casa que ela gostava, do [Richard] Riemerschmid. Achei-a interessante. Por outro lado, Popp ia constantemente aos museus para ver quadros. Com muita frequência para o meu gosto. Ele era, afinal, um pintor. Então eu apenas explorei a cidade, que acabou sendo maravilhosa de se ver.

*[...] seguimos para Vicenza, onde Palladio construiu. Vimos algumas de suas melhores casas de campo, não apenas a Rotonda, que é tão formal, mas outras, muito, muito mais livres. Elas me lembraram de uma vila que Messel havia feito em Wannsee, nos arredores de Berlim. Eu vi-a quando ainda trabalhava em Rixdorf. Uma coisa excelente. Palladio detalhava as suas construções de forma belíssima, mas Messel era ainda melhor nisso. Algumas pessoas têm um sentimento especial para essas coisas, uma empatia”.*¹⁰⁸

Impressionado com o que viu, Mies regressa a Berlim, onde continua a visitar com regularidade Klösterli; neste meio certamente compreendeu e absorveu as obras de Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Friedrich Nietzsche (1844-1900), graças a influência de Alois Riehl, considerado um especialista da obra desses autores. Para além de lhe proporcionar a oportunidade de se familiarizar com esses pensadores e suas ideias, o seu primeiro patrono alertou-o também para a filosofia crítica de Kant. Esta introdução no mundo intelectual da filosofia, feita através dos livros e também da pessoa de Alois Riehl, repercutiu-se de forma contínua na sua vida.

¹⁰⁷ SCHULZE, 1985 (p.23).

¹⁰⁸ Tradução de C.S. No original: “we were in Munich early in the trip [...] Frau Riehl had recommended an exhibition there which had a house in it that she liked, by [Richard] Riemerschmid. * I found it interesting. Popp, on the other hand, was constantly going to museums to look at pictures. Too often for my taste. He was after all a painter. So I just looked around the town, which turned out to be wonderful to see. Then we passed over the Brenner, down to Bozen [Bolzano] and on to Vicenza, where Palladio built. We saw some of his finest country houses, not just the Rotonda, which is so formal, but others, much, much freer. They reminded me of a villa that Messel had done on the Wannsee, just outside Berlin. I saw it when I was still working in Rixdorf. Excellent thing. Palladio detailed his buildings beautifully, but Messel was even better at that. Some people just have a feeling for such things, a sympathy”. SCHULZE, 1985 (p.30).

Em Aachen essa introdução já havia acontecido, embora de modo ainda superficial e pouco abrangente; em Klösterli, pôde aprofundar e construir as bases de uma arquitetura muitas vezes considerada filosófica. Mies não era um escritor nem tão pouco um filósofo, mas a sua arquitetura continha premissas filosóficas que começaram a se fazer sentir, embora de forma lenta e gradual, a partir da sua inserção no ciclo cultural do casal Riehl.¹⁰⁹



Imagem 25: Vista interior do “pequeno claustro” (Klösterli). *Casa Riehl*.

¹⁰⁹ MERTINS, 2014 (p.7).

O carácter interrogativo das suas obras aproxima-o das ideias da fenomenologia existencialista e do personalismo ético de Max Scheler (1874-1928), Eduard Spranger (1882-1963) e Karl Jaspers (1883-1969), bem como da teologia humanista de Romano Guardini (1885-1968). Estes autores abordam uma conceção trágica da vida e a importância do indivíduo na experiência existencial. A abordagem de Mies, em prol da experiência espacial e das relações entre o indivíduo e o ambiente construído, reflete uma preocupação com a existência humana e a sua dimensão trágica numa busca constante e interrogativa que ele define como “batalhas de espírito”.¹¹⁰

Esse interesse pela dimensão trágica da existência humana é um aspeto central da conceção do conceito de *Kunstwollen* (vontade da arte) desenvolvido por Alöis Riegl (1858-1905). Para Riegl, a vontade da arte é a força motriz por trás da criação artística em cada período da história; atribui a cada época e cultura uma vontade própria, que se manifesta nas obras de arte produzidas nesse contexto. Essa vontade é a expressão das crenças, valores, ideais e aspirações que caracterizam a sociedade e influenciam a produção artística face ao seu contexto histórico e cultural.

Por outro lado, para Nietzsche, essa vontade é uma expressão da vontade de poder. Este autor argumentava que a arte é uma manifestação da vontade primordial da vida, que busca expressar-se e afirmar-se através da arte, pois só assim encontra uma forma de transcendência e criação que a torna mais significativa. Todo este processo envolve uma busca constante pelos ideais de beleza, cuja expressão e transformação pode dar sentido ao mundo caótico e trágico, encontrando uma forma de redenção e superação das limitações da existência humana. A arte, nesse sentido, é entendida como uma forma de afirmação da vida e uma resposta à condição humana.

Os conceitos de Riegl e Nietzsche manifestam-se na construção do percurso de Mies em virtude do empenho intelectual necessário na criação de obras que transcendem as limitações do seu tempo. A sua busca constante pela expressão da essência da vida moderna submete o seu discurso e a sua prática a um nível atemporal capaz de influenciar a experiência humana. Assim como Nietzsche aborda a arte como uma forma de superar a tragédia da condição humana, Mies questiona, através da sua busca, as convenções anteriormente estabelecidas da arquitetura, inspirando os

¹¹⁰ MERTINS, 2014 (p.7).

indivíduos a transcenderem as suas limitações e a encontrar um sentido mais amplo que atenda às necessidades e aspirações da sociedade contemporânea, ainda presa a valores morais clássicos. Para poder se entregar totalmente à arquitetura, Mies *“teve que renunciar à moral tradicional, que representava mais um obstáculo para ele. Ao fazer isso, o arquiteto foi realizando a sua versão da superação moral do homem, ou melhor, com um teor filosófico: personificando um super-homem”*.¹¹¹

Nietzsche propôs uma transvaloração dos valores tradicionais, baseando-se na moral dos fortes, ou seja, que cada pessoa deixasse de ser um mero humano e se tornasse naquilo a que chamou de *Übermensch* (além-Homem ou super-Homem). O super-homem por ele proposto é uma figura idealizada que representa um tipo de ser humano superior, capaz de transcender as limitações e os valores tradicionais da moralidade herdada, representado por um ser humano que se distancia das noções convencionais de bem e mal, não se submetendo a padrões morais impostos pela sociedade. É alguém que possui uma vontade de poder afirmativa, que abraça a vida de forma plena e intensa, e que busca a autorrealização e a superação de si mesmo. O além-homem *“não se detém em dores, fadigas e privações. Renunciou a toda felicidade, repouso e prazer para a sua pessoa (...) Sem esse domínio sobre si mesmo, não existe verdadeira grandeza humana. Ao mesmo tempo, o super-homem está provido de um espírito claro e perspicaz. A clareza e a penetração do espírito são qualidades inerentes à verdadeira grandeza”*.¹¹²

As formas de expressão do pensamento moral de Nietzsche marcaram a prática arquitetónica do arquiteto alemão, que tem um carácter filosófico associado a ela. Mies, em 1928, afirmou que *“somente através do conhecimento filosófico é revelada a ordem correta das nossas tarefas e, por meio dela, o valor e a dignidade de nossa existência”*,¹¹³ explicando assim, em grande medida, o valor da sua prática; foi capaz de manter relações entre o eu e o mundo, tal como foi proposto por Nietzsche, baseando-se na nova lucidez processual revolucionária do seu tempo. Além disso, assim como o *Übermensch* busca a autorrealização e a superação de si mesmo, a obra de Mies

¹¹¹ Tradução de C.S. No original: “[...] tuvo que renunciar a la moral tradicional que le representaba más bien una traba. Al hacer esto, el arquitecto estaba performing su versión de la superación moral del hombre, o mejor dicho con un tenor filosófico: personificando un superhombre”. REYES 2019.

¹¹² Apud. MUNIZ, Heitor - O super-homem de Nietzsche, 2015 (p.50).

¹¹³ Tradução de C.S. No original: “Solo la comprensión filosófica revela el orden correcto de nuestro oficio y con ello el valor y la dignidade de nuestra existencia”. Apud. ÁBALOS, Iñaki - La Buena Vida, 2019 (p.21).

também reflete uma busca constante pela excelência e pela transcendência: a sua atenção meticulosa aos detalhes, a busca pela simplicidade e a precisão construtiva, demonstram uma vontade de poder afirmativa na sua arquitetura, expressando uma vontade de poder contínua e intensa; as suas "*batalhas de espírito*" encontram ressonância na busca nietzschiana por transcender as limitações impostas pela moralidade convencional e pelas normas sociais. No entanto, esses conceitos nietzschianos começaram a ecoar de forma mais afirmativa na sua obra apenas a partir da segunda metade dos anos vinte do século passado. Mas, se pensarmos no impacto que estas ideias começavam a ter no jovem arquiteto, ávido para consolidar a sua formação pessoal e intelectual no circuito social em Klösterli, entendemos o seu posicionamento perante o mundo e a sua batalha de espírito na formatação de princípios pertencentes a um processo de autoconstrução metafísica presente na sua obra posterior.¹¹⁴



Imagem 26: Ludwig Mies na entrada da *Casa Riehl* em 1912.

¹¹⁴ ÁBALOS, 2019 (p.25).

O IMPACTO DE BEHRENS E A HERANÇA ECLÉTICA DE SCHINKEL

As ideias de Nietzsche, que começaram a tomar forma na mente do jovem Mies, influenciaram profundamente a sua perspectiva sobre o mundo e a sua “*batalha de espírito*” na construção de princípios de uma nova linguagem arquitetônica. Contudo, para compreender plenamente como essas influências se desdobraram, é crucial examinar o contexto em que Mies se encontrava. Nesse enquadramento, fruto das recomendações de Paul Thiersch (1879-1928), emerge uma relação significativa com outro arquiteto vanguardista da sua época, Peter Behrens.¹¹⁵

Peter Behrens, tal como Bruno Paul, foi um dos membros fundadores da *Deutscher Werkbund*. No início do século XX, Behrens emergiu como um dos pioneiros do modernismo alemão, navegando nas águas turbulentas de uma era marcada por transformações industriais e sociais. O seu percurso enquanto arquiteto ganha maior destaque na viragem do século XIX, influenciado numa fase inicial pelo *Jugendstil*, mas que rapidamente passou a adotar formas geométricas mais rigorosas em detrimento das formas orgânicas que caracterizavam este movimento alemão. Como arquiteto, designer industrial e visionário, Behrens estabeleceu um escritório multidisciplinar que rompeu barreiras tradicionais entre as disciplinas criativas.

Foi nesse contexto que ele acolheu Ludwig Mies como assistente, em 1908.¹¹⁶ Durante esse período Behrens desempenhou um papel fundamental na sua formação; essa conexão forneceu a Mies a oportunidade de assimilar as ideias de um arquiteto estabelecido, criando um diálogo entre a tradição e a inovação que moldaria o seu próprio estilo.¹¹⁷ A convite de Paul Jordan, em 1907, Behrens assumiu a posição de designer chefe na *AEG* (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft), onde ficou encarregado não apenas da arquitetura, mas também do desenvolvimento gráfico e publicitário da empresa sediada em Berlim. Uma das suas primeiras ações notáveis foi a revisão do logotipo da AEG, estabelecendo uma nova identidade visual para a empresa e reformulando o design de seus produtos. Essa intervenção marcou um passo significativo no desenvolvimento da relação entre arte e indústria, uma conexão que

¹¹⁵ MERTINS, 2014 (p.32).

¹¹⁶ MERTINS, 2014 (p.32).

¹¹⁷ MERTINS, 2014 (p.33).

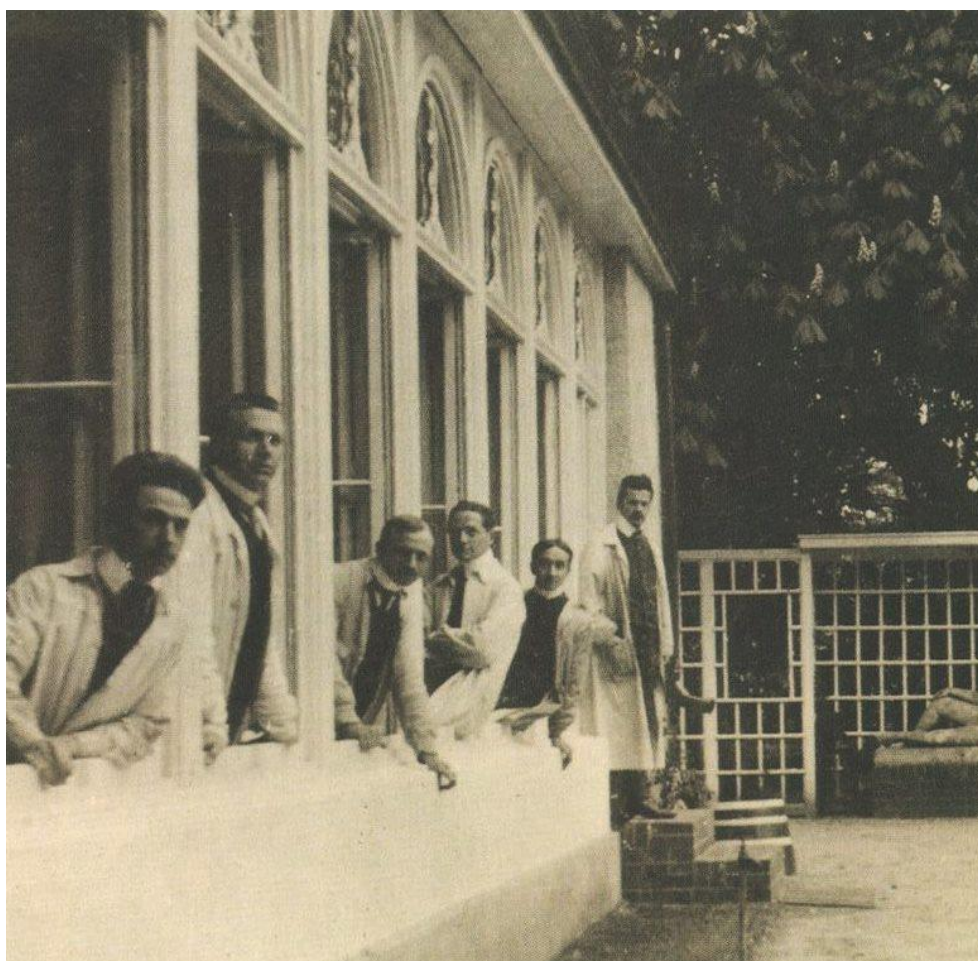


Imagem 27: Ludwig Mies (terceiro a partir da direita) no atelier de Peter Behrens em Neubabelsberg, cerca de 1910. Na imagem ainda é possível identificar Walter Gropius (primeiro a esquerda) e Adolf Meyer (a sua direita).

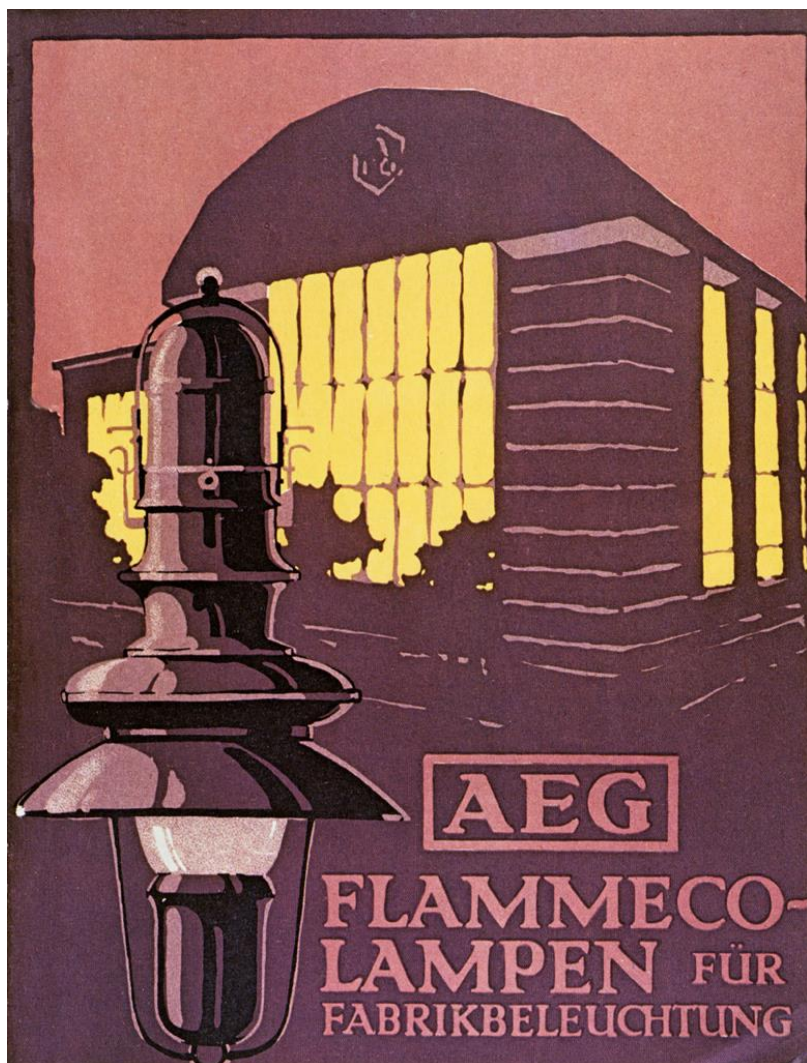


Imagem 28: Capa de folheto de Peter Behrens, para a *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, onde é possível ver ao fundo a Fábrica de Turbinas que projetou entre 1907 e 1910.

continua a ecoar até os dias atuais.¹¹⁸ No entanto, essa intersecção entre arte e indústria também se estendeu ao domínio da arquitetura, através do projeto de diversos edifícios para a AEG.

O confronto de valores e estilos que emergiam na prática arquitetónica de Behrens eram um reflexo do espírito da época (Zeitgeist). Se por um lado o gosto pela obra de Schinkel e pelo clássico se manifestavam nas suas obras, por outro, *“era conduzido pela procura de algo inovador, moderno e tecnológico na sua arquitetura”*.¹¹⁹ Enquanto apreciava a solidez e a elegância do estilo clássico, Behrens também incorporava uma abordagem mais industrial e moderna, influenciada pelo pensamento contemporâneo. Acreditava que a serenidade encontrada nas formas dos edifícios clássicos e a maneira como eles se integravam ao ambiente urbano (como é notório na obra de Schinkel) era o único caminho para a arquitetura responder às necessidades do seu tempo

A conexão com Behrens, não moldou apenas as bases da prática arquitetónica de Mies, como também estabeleceu um diálogo rico com as influências filosóficas, arquitetónicas e históricas, já referidas, de Schinkel e Nietzsche.¹²⁰ O fascínio pela obra de Karl Friedrich Schinkel foi, como vimos, significativo para a construção do percurso do jovem Ludwig Mies. O proeminente arquiteto neoclássico do século XIX representou uma fusão entre tradição e inovação, incorporando elementos da antiguidade clássica nas suas criações.

Tal como Mies, Schinkel, foi moldado pela sua época e pelo contexto intelectual em que viveu. A sua obra, com as suas explorações estilísticas e a busca por uma síntese entre o passado e o futuro, encontra paralelos na abordagem de Mies. Esta influência de Schinkel pode ser entendida como uma manifestação do *“eterno retorno”* de Nietzsche, a ideia de que padrões e influências históricas se repetem ao longo do tempo, mas em novas formas.

¹¹⁸ TEIXEIRA, 2014 (p.57).

¹¹⁹ ESTEVES, 2019 (p.31).

¹²⁰ TEIXEIRA, 2014 (p.57).

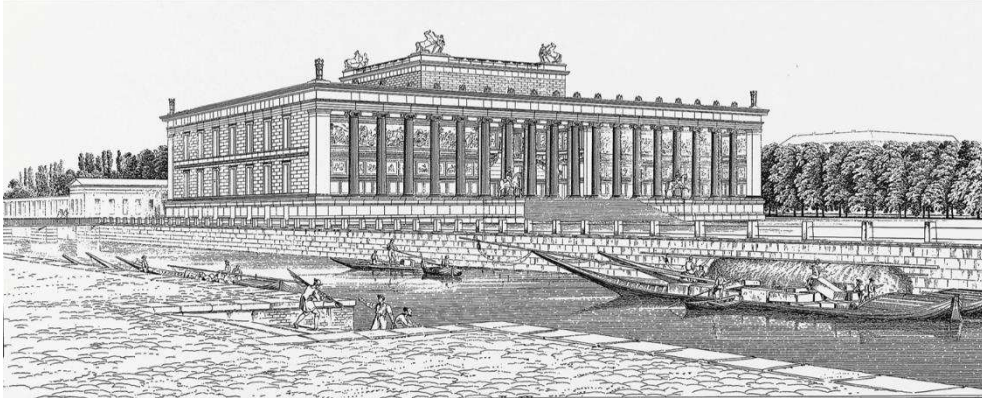


Imagem 29: *Altes Museum* (1823), Karl Freidrich Schinkel, Berlim. Obra que teve influência no desenho de Behrens para o Edifício da Embaixada Alemã em São Petersburgo.



Imagem 30: *Edifício da Embaixada Alemã* (1912), Peter Behrens, São Petersburgo, Rússia.

Ao ingressar no atelier de Behrens, Mies não adquiriu apenas habilidades práticas, mas também entrou num ambiente propício para a absorção e a evolução de influências filosóficas e arquitetônicas. A ligação de Behrens com a obra de Schinkel forneceu ao jovem arquiteto não só um ponto de ancoragem histórico, mas também uma plataforma para a inovação. O diálogo entre a tradição clássica, as ideias de Nietzsche e a busca por uma expressão autêntica e contemporânea na arquitetura foi definitivamente enriquecida por essa relação. A busca de Mies por uma arquitetura atemporal, que refletisse a essência da modernidade enquanto dialogava com a tradição, pode igualmente ser interpretada como uma manifestação do "eterno retorno" nietzschiano. A autossuperação, a excelência e a busca incessante pela expressão autêntica e única ecoam as aspirações do super-homem de Nietzsche.¹²¹ A fábrica de turbinas que Behrens projetou para a AEG (1907-1910) é um bom exemplo de aplicação desta ideia do eterno retorno.¹²²

“Os edifícios de Behrens para a AEG refletem a sua fé no efeito enobrecedor da arte na tecnologia. O arquiteto acreditava que a arquitetura da era da máquina deveria basear-se no classicismo; que numa época marcada pela velocidade, os únicos edifícios capazes seriam os que tivessem umas formas o mais nítidas possíveis, com superfícies lisas e contínuas [...] Neste caso, Behrens pretendia espiritualizar o poder da indústria moderna através da perspectiva de um classicismo eterno. A metáfora simplificada é a da fábrica como um templo grego [...] Devido a esta e outra discrepância entre a aparência e a realidade, os dois sistemas que Behrens tenta sintetizar (o positivismo técnico e o humanismo clássico) são, no entanto, separados. Mas, paradoxalmente, o edifício possui uma certa majestuosidade e é uma representação eficaz do poder industrial.”¹²³

¹²¹ ABALOS, 2019 (p.21).

¹²² MERTINS, 2014 (p.36).

¹²³ Tradução de C.S. No original: “Behrens’s buildings for AEG reflect his faith in the ennobling Effect of art on technology. He claimed that the architecture of the machine age should be based on classicism – that in an age of speed the only appropriate buildings would be those with forms as distinct as possible, with quiet, flush surfaces. [...] Here Behrens set out to spiritualize the power of modern industry in terms of an eternal classicism. The basic metaphor at work is the factory as Greek temple. [...] Because of this and other discrepancies between appearance and reality the two systems that Behrens tries to synthesize – technical positivism and classical humanism – remain stubbornly separate. Yet, paradoxically, the building has a majestic calm, and is a very effective representation of industrial power”. COLQUHOUN, 2002 (p.64-66).



Imagem 31: *Fábrica de Turbinas AEG* (1907-1910), Peter Behrens, Berlim.

A dualidade de pensamentos que Behrens enfrentava é visível nessa obra, onde princípios clássicos coexistem com abordagens mais modernas e industriais. O contraste entre a estética clássica do templo grego e a busca por inovação tecnológica é evidente na forma como o edifício foi concebido. Nesse contexto, a fachada da fábrica atuava como uma "pele" que, em certos momentos, ocultava o que deveria ser revelado. Ou seja, a aparência externa do edifício, com as suas características estilísticas clássicas, escondia a verdadeira revolução tecnológica que ocorria dentro do edifício.¹²⁴

Mies colaborou com Behrens na concepção desta fábrica que marca um momento crucial na relação entre o mentor e o colaborador. Nesta obra, o jovem arquiteto desenhou o envidraçado da fachada Oeste.¹²⁵ Contudo, a dualidade de pensamento de Behrens foi interpretada por Mies como uma abordagem inadequada à arquitetura, tal como expressa na frase: *"Aquele que constrói uma fábrica como um templo, mente e desfigura a paisagem."*¹²⁶ A abordagem crítica do jovem arquiteto em relação à obra de Behrens deve-se ao contraste gerado com as obras de Hendrik Berlage (1856-1934), que para Mies, eram o oposto da arquitetura praticada pelo mestre alemão.

Berlage, figura de proa da arquitetura na viragem do século, estava interessado em compreender e incorporar a verdadeira natureza da construção nas suas obras. Não entendia a arquitetura como elemento isolado da tectónica, mas como intrinsecamente ligado a ela. Atribuía significado às relações entre forma e função do edifício, assim como ao modo como os espaços influenciavam a experiência humana. Para ele, a arquitetura não deveria apenas debruçar-se sobre a forma exterior ou os ornamentos, mas implicava também a função intrínseca de um edifício e a sua capacidade de se integrar harmoniosamente no seu lugar. O seu compromisso com a integração das artes e com a criação de uma experiência unificada revelou-se através da sua abordagem eclética e adaptativa a cada projeto. Berlage não estava preocupado em seguir cegamente um estilo dominante; ao contrário, ele buscava dar vida aos desejos

¹²⁴ TEIXEIRA, 2014 (p.59).

¹²⁵ MERTINS, 2014 (p.36).

¹²⁶ Apud. RODRIGUES José Miguel, O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura, 2013 (p.137)



Imagem 32: Fachada oeste da *Fábrica de Turbinas AEG*. Mies em 1960 afirmou ter trabalhado no desenho deste alçado.

e necessidades de seus clientes, transformando-os em edifícios que transcendiam a superficialidade da aparência.¹²⁷

Os ensinamentos de Berlage começavam a ecoar e a ganhar preponderância nos pensamentos de Mies. O apelo do arquiteto holandês à verdade construtiva influenciou o jovem arquiteto alemão; esta premissa viria a estar presente no seu discurso e moldaria de forma definitiva o seu percurso enquanto arquiteto. A crença de Berlage na autenticidade, na funcionalidade, na harmonia entre forma e função e na busca pela verdade construtiva, tornou-se uma marca distintiva nas criações do arquiteto alemão.¹²⁸

Mas, apesar das divergências em relação ao projeto da Fábrica de Turbinas da AEG, a influência de Behrens sobre Mies foi também profundamente significativa. O enfoque do arquiteto alemão na clareza estrutural, na funcionalidade e no uso de materiais industriais deixou uma marca indelével no jovem arquiteto, tornando estes elementos fundamentais de sua própria abordagem arquitetônica. Foi Behrens que inicialmente apresentou a Mies o conceito de “menos é mais”:¹²⁹

*"Ouvi pela primeira vez essa expressão no estúdio de Behrens. Ele a compreendia de maneira diferente da minha interpretação atual. Eu estava encarregue de criar um desenho para a fachada de uma fábrica. Não havia nada a fazer ali... as colunas tinham 5,75 metros. Vou lembrar-me disso até o dia em que morrer. Mostrei-lhe vários desenhos com diferentes abordagens, e foi então que ele me disse, menos é mais."*¹³⁰

A noção de que a arquitetura se deveria adaptar às exigências da era industrial e tecnológica foi uma herança de Behrens que Mies adotou mais tarde na sua obra. A sua influência refletiu-se na habilidade do jovem aprendiz em conciliar as necessidades estéticas e práticas da arquitetura com os requisitos funcionais e técnicos dos edifícios modernos. A experiência compartilhada com Behrens também lhe introduziu a ideia de integração entre arte e indústria, (algo que começou a surgir ainda com Bruno Paul)

¹²⁷ ESTEVES, 2019 (p.33).

¹²⁸ ESTEVES, 2019 (p.34).

¹²⁹ MERTINS, 2014 (p.36).

¹³⁰ Tradução de C.S. No original: "I heard it in Behrens's office for the first time. He meant it in another way than i use it. I had to make a drawing for a facade for a factory. There was nothing to do on this thing... the columns were 5.75 meters (19 feet). I will remember that until i die. I showed him a bunch of drawings of what could be done and then he said, "less is more". MERTINS, 2014 (p.36).

um princípio central do movimento moderno. O compromisso de criar edifícios que fossem não apenas funcionais, mas também esteticamente agradáveis e culturalmente relevantes.¹³¹

Em 1910, depois de passar dois anos como colaborador de Peter Behrens, Mies decide deixar o estúdio e retornar à sua cidade natal, Aachen. Fica lá por um ano, mas sem nunca esquecer o papel significativo de Behrens no seu desenvolvimento enquanto arquiteto.¹³²

Em Aachen, Mies decidiu participar num concurso aberto para todos os arquitetos alemães para a criação de um monumento em homenagem ao centenário do nascimento de Otto Von Bismarck (1815-1898), uma figura de grande importância na história do país, devido ao seu papel fundamental na unificação dos estados alemães no século XIX. A sua participação neste concurso revelou uma notável evolução na sua carreira como arquiteto, ilustrando claramente o seu processo de aprendizagem e desenvolvimento profissional, aplicando o conhecimento que havia adquirido ao longo de sua trajetória. Na sua proposta, é possível reconhecer traços distintivos que conectam esta obra às de Schinkel, bem como elementos que denotam as influências de Behrens.¹³³

O governo alemão escolheu uma colina com cerca de 120 metros de altitude em Bingen como local para erguer o monumento. Esta localização proporcionava uma vista panorâmica do Rio Reno, o que era um requisito fundamental para o concurso. As propostas tinham que aproveitar a paisagem natural do local e, ao mesmo tempo, incluir um amplo espaço destinado a cerimônias e celebrações. A fim de responder as necessidades do concurso, Mies convida o seu irmão Ewald, escultor, para o ajudar na sua proposta.¹³⁴

O cerne deste projeto é um pátio que serve de base a um pódio monumental. Esse pódio, composto por cinco elementos distintos, constitui a espinha dorsal da estrutura. É evidente o cuidado meticuloso dado à sua concepção: no centro da composição, um

¹³¹ MERTINS, 2014 (p.36).

¹³² SCHULZE, 1985 (p.41).

¹³³ TEIXEIRA, 2014 (p.97).

¹³⁴ TEIXEIRA, 2014 (p.97).

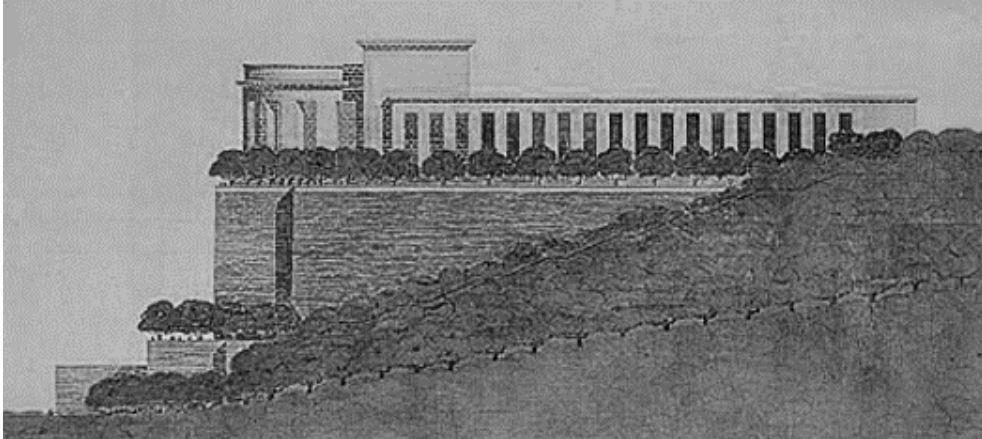


Imagem 33: *Memorial a Otto von Bismarck* (1910), Ludwig Mies.

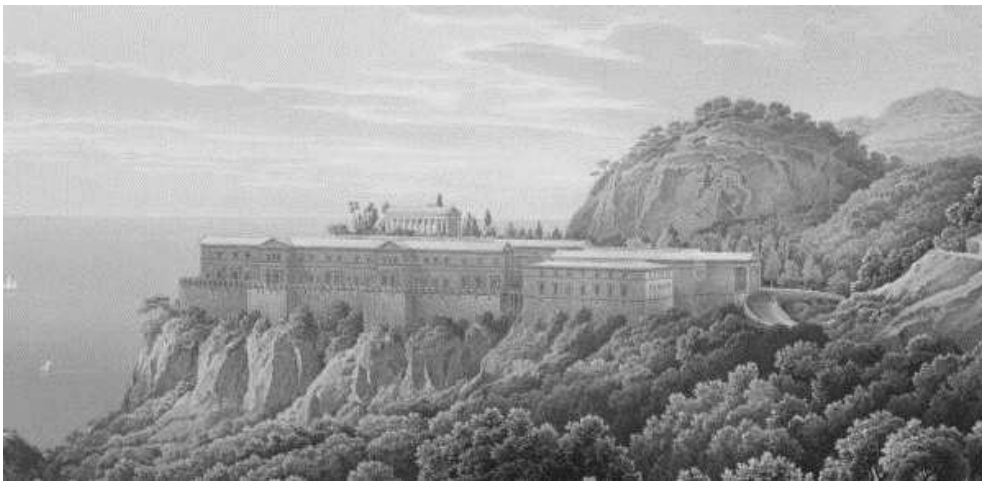


Imagem 34: *Palácio Imperial* (1838), em Orianda na Crimeia. Karl Friedrich Schinkel.

conjunto de massas elementares interligadas coroam o pódio; uma parede semicircular, ladeada por pilares retangulares, enquadram o monumento na paisagem. Esta forma não é apenas uma escolha estética, mas também uma referência histórica, que evoca a arquitetura de Schinkel, nomeadamente o projeto utópico do palácio Imperial em Orianda, na Crimeia (imagem 33).¹³⁵

O projeto em questão é muitas vezes subestimado em comparação com as obras posteriores do arquiteto alemão. No entanto, é crucial entender que esse projeto não realizado desempenhou um papel fundamental na formação da visão e da estética do arquiteto. Foi através dele que começou a familiarizar-se com algo que o acompanharia em todo seu percurso de arquiteto: o desejo de fazer arquitetura moderna enraizada no classicismo prussiano de Schinkel. Contrariamente ao seu primeiro projeto individual, a Casa Riehl, este evoca de forma consciente as influências neoclássicas do mestre prussiano, que passaram a figurar nas suas obras. O desejo de incorporar a estética neoclássica numa estrutura moderna abriu caminho para a construção de uma nova linguagem na obra de Mies, ilustrando a sua habilidade de fundir elementos estilísticos divergentes e adaptá-los às necessidades e à estética da era moderna.¹³⁶

Foi ainda durante esse interregno que, em 1911, Mies conhece Hugo Perls (1886-1977), um influente advogado e colecionador de arte que desempenhou um papel vital na disseminação do expressionismo alemão nos Estados Unidos e que teve uma notável presença no cenário artístico da primeira metade do século XX. Mies projetou uma residência para este colecionador, situada em Zehlendorf, uma área metropolitana de Berlim, onde explorou temas espaciais semelhantes aos que havia investigado anteriormente na Casa Riehl, mas desta vez com uma abordagem assumidamente neoclássica.¹³⁷

¹³⁵ MERTINS, 2014 (p.37).

¹³⁶ TEIXEIRA, 2014 (p.98).

¹³⁷ MERTINS, 2014 (p.44).



Imagem 35: *Casa Perls* (1911), Berlim. Vista a partir do jardim.

Ainda neste mesmo ano, Mies retorna ao estúdio de Peter Behrens (considerava-o a única pessoa com quem ainda poderia aprender algo valioso); juntos projetaram uma casa para um casal de industriais, Helene Kröller-Müller (1869-1939) e seu marido Anton Kröller (1862-1941). Este casal era detentor de uma impressionante coleção de obras de arte e encomendou uma Villa em Otterlo, próximo à fronteira com os Países Baixos, que não servisse apenas como residência, mas também como um espaço de exibição adequado para abrigar a coleção de arte que possuíam.¹³⁸ Numa primeira abordagem, Behrens propôs uma vila neoclássica, composta por dois volumes independentes que visavam a separação da vida pública e privada do casal. No entanto, a proposta de Behrens não convenceu a senhora Kröller-Müller que rejeitou o projeto; o seu marido Anton propoz a construção de uma maquete de madeira, à escala real, na expectativa que ela fosse capaz de os convencer a aceitar o projeto. Behrens encarrega Mies de coordenar a construção da mesma durante o inverno de 1911; no entanto, isto não foi suficiente para convencer o casal Kröller-Müller. Apesar do descontentamento com Behrens, o casal propõe ao jovem Ludwig Mies a possibilidade de fazer ele uma proposta que correspondesse as suas expectativas.¹³⁹

¹³⁸ MERTINS, 2014 (p.45).

¹³⁹ MERTINS, 2014 (p.45).

Mies aceita a proposta em janeiro de 1912, pondo um fim na sua relação com Behrens, o que representou o início da carreira a solo do jovem arquiteto de 26 anos.¹⁴⁰ Por essa altura a senhora Kröller-Müller proporcionou-lhe um espaço na empresa de escritórios do seu marido, em Haia. Trabalhou ali sozinho durante os oito meses seguintes, numa proposta que correspondesse às expectativas do casal. No entanto os Kröllers, aconselhados por Hendricus Peter Bremmer (1871-1956), um renomado crítico de arquitetura e artes holandês, optaram por convidar o arquiteto Hendrick Berlage para também desenvolver uma proposta para o mesmo projeto.¹⁴¹

Mies inspirou a sua proposta nas influências de Schinkel, o que levou o crítico Paul Westheim (1886-1963) a declarar, no final dos anos 1920, que Mies era um seguidor do mestre alemão. Os resultados desta referência *“são tão evidentes nos terraços elevados, nos jardins, pérgula e bancos exedrais quanto no edifício, embora o resultado evite qualquer imitação excessivamente fiel das formas de Schinkel”*.¹⁴² Mas apesar dos esforços de Mies para a conceção deste projeto, a sua proposta não foi escolhida pelos Kröllers que aceitaram a proposta de Berlage. No entanto o projeto idealizado pelo jovem arquiteto alemão ganhou repercussão, tendo sido aclamado pelo crítico Alemão Julius Meier-Graefe (1867-1935).¹⁴³

No final de 1912, Ludwig Mies retornou a Berlim, onde estabeleceu o seu primeiro estúdio como arquiteto independente em Steglitz. Nessa época, concentrou-se no desenvolvimento de projetos para a alta burguesia, com a qual havia estabelecido contato durante as suas visitas a Klösterli. Continuou a trabalhar em comissões de menor escala e dimensão artística, que ainda assim refletiam os resultados de sua pesquisa contínua e das lições que havia absorvido ao longo dos anos.¹⁴⁴ Foi ainda durante esse período da sua vida que conheceu Ada Bruhn (1885-1951), com quem se casaria mais tarde.¹⁴⁵

¹⁴⁰ MERTINS, 2014 (p.45).

¹⁴¹ VIEIRA, 2019 (p.49).

¹⁴² Tradução de C.S. No original: *“the lessons of schinkel are as evident in the raised terraces, sunken garden, pergola and exedral benches as they are in the building, although the result avoids any cloying imitation of schinkel's forms”*. MERTINS, 2014 (p.49).

¹⁴³ VIEIRA, 2019 (p.49).

¹⁴⁴ MERTINS, 2014 (p.50).

¹⁴⁵ VIEIRA, 2019 (p.50).

Apresentados pelo casal Riehl, Mies e Ada desenvolveram uma relação que coincidiu com o período em que ele dava início à sua carreira como arquiteto independente em Berlim. Ada, filha de uma família rica, também frequentava o circuito cultural do casal Riehl, e foi nesse ambiente que ela teve a oportunidade de conhecer Mies. Este encontro marcou o início de um relacionamento que culminaria em casamento, no dia 10 de Abril de 1913.¹⁴⁶ Embora se tenham conhecido em Neubabelsberg, no pequeno claustro dos Riehl, Mies e Ada desenvolveram o seu relacionamento sobretudo em Hellerau, uma importante zona periférica da cidade alemã de Dresden no século XX.¹⁴⁷ O tempo despendido pelo jovem Ludwig Mies ali naquela cidade pode ter tido um papel importante no desenvolvimento subsequente do seu trabalho, incluindo a sua abordagem à arquitetura moderna, face ao impacto cultural e artístico vivido em Hellerau no século XX.



Imagem 36: Maquete a escala real da *Casa Kröller-Müller* (1912), Ludwig Mies.

¹⁴⁶ COHEN, 2007 (p.22).

¹⁴⁷ SCHULZE, 1985 (p.70).

MIES VAN DER ROHE NA VIRAGEM DE UMA ÉPOCA

HELLERAU COMO PONTO DE ENCONTRO

Todo o período inicial da carreira de Mies foi marcado pelas referências dos seus mestres do passado, cujas influências se mantiveram bem presentes até ao ano de 1921. Mas é precisamente entre 1921 e 1924 que ele exprime livremente o seu espírito modernista, com projetos que não passaram de experiências, mas conduziram aos projetos verdadeiramente disruptivos de Weissenhof (1927), Barcelona (1929) e Brno (1930), que representam o ponto de maior afirmação enquanto arquiteto modernista. Todo o processo de construção que está associado à evolução da sua obra foi lento e gradual, tal como ele próprio afirma: *“Eu demorei muito tempo a compreender a relação entre as ideias e os factos. Mas depois, quando eu entendi claramente essa relação, não perdi tempo com ideias absurdas. Essa é uma das principais razões pelas quais eu faço os meus projetos o mais simples possível”*.¹⁴⁸

Todo esse processo, marcado numa primeira fase pelo classicismo de seus mestres (como foi visto no capítulo anterior) e por uma fase experimental que levaria à consolidação da sua obra posterior, conduz a que estas não sejam baseadas em ideias utópicas ou abstratas, *“mas antes a manifestação de uma busca pela interrogação”*.¹⁴⁹ Essa manifestação, onde o conhecimento existente é posto em causa, surge num tempo confuso, no qual as questões sobre a natureza da arte de construir parecem não ter resposta. É precisamente através dessa conjuntura de relações de ideias e de factos, que começavam a ecoar na mente do ainda Ludwig Mies, que a passagem por Hellerau se revela como uma ferramenta catalisadora na construção de um novo discurso arquitetónico.

A sua busca por respostas (que só viriam a serem encontradas anos mais tarde) ganha um novo capítulo graças à sua relação com Ada, umas das primeiras alunas do recém-inaugurado *Bildungsanstalt für rhythmische Erziehung* (Instituto de Educação Rítmica);¹⁵⁰ é graças a ela que Mies pôde ter acesso à comunidade intelectual de

¹⁴⁸ Tradução de C.S. No original: *“Creo que reside en la naturaleza de las cosas. Lleva tiempo. A mí me llevó mucho tiempo entender la relación entre las ideas y los hechos objetivos, pero cuando entendí claramente dicha relación, ya no me enredé más con otras ideas disparatadas. Ésta es una de las razones principales por las que hago mis proyectos lo más sencillos posible”*. PUENTE, 2013 (p.20).

¹⁴⁹ SAFRAN, 2000 (p.12).

¹⁵⁰ Instituto de Dança Jaques-Dalcroze inaugurado em outubro de 1912, em Dresden na Alemanha. SCHULZE, 1985 (p.70).

Hellerau onde, certamente, terá tido contacto com as experiências de Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Adolphe Appia (1862-1928), sobre o teatro *avant-garde* Wagneriano. Para alguns autores o nome de Appia – arquiteto, encenador e cenógrafo suíço, reconhecido pela sua ação crítica no campo do Teatro – teve um papel de grande preponderância na construção posterior da obra de Mies. Efetivamente, a passagem de Mies por Hellerau, bem como o contacto com as ideias de Appia, “*revelaria-se-ia uma inspiração vital, apesar de sistematicamente ignorada, na concretização abstracta da sua obra posterior*”.¹⁵¹

No início do século XX, Hellerau, um subúrbio a norte da cidade alemã de Dresden, abrigava um dos centros culturais mais progressistas da Europa; fundada em 1909, foi a primeira cidade jardim alemã, construída com base no modelo inglês pelo fabricante de móveis Karl Schmidt (1873-1948). Influenciado por ideias reformistas, planeou a construção de um conjunto habitacional para os trabalhadores da *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst*, uma empresa de fabricação de móveis, cujo objetivo visava a união da vida privada com o trabalho, cultura e educação. Em 1911, Emile Jaques-Dalcroze recebeu um convite para estabelecer e liderar, em parceria com Wolf Dohrn (1878-1914) em Hellerau, o *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus* (Centro de Formação em Música e Ritmo), uma instituição educacional na qual ele assumiria plena responsabilidade pela direção artística. A proposta de Dalcroze para Hellerau tinha a importante tarefa de reformular e repensar o sistema de ensino alemão.¹⁵² Para tal, Dalcroze uniu esforços com Adolphe Appia, o arquiteto Heinrich Tessenow (1876-1950) e o pintor e cenógrafo Alexander von Salzmann (1874-1934), na construção do *Hellerau Festival Theatre*, um complexo com teatro, escola de ritmos e residências associadas, naquele que seria um importante centro de investigação de conceitos relacionados com o corpo humano e que deveria “*contrariar uma certa alienação produzida pela modernidade industrial*”.¹⁵³

¹⁵¹ SAFRAN, 2000 (p.13).

¹⁵² SILVA, 2008 (p.34).

¹⁵³ Tradução de C.S. No original: “[...] to counteract the alienation produced by industrial modernity [...]”. ROBBERS, 2012 (p.251).



Imagem 37: *Instituto de Educação Rítmica Jaques-Dalcroze* (1912), Dresden.



Imagem 38: Vista lateral do *Instituto de Educação Rítmica Jaques-Dalcroze*.

Os espaços idealizados por Dalcroze e Appia pretendiam diluir as fronteiras entre o palco e o espectador. Nesse sentido, o espaço cenográfico “*simbolizou a união entre os autores em prol de uma nova dinâmica performativa refletida na concepção arquitetônica do lugar, que considera os corpos em movimento enquanto elemento plástico no espaço, e que integra esse espaço sem que haja nenhuma barreira entre público e artista – o palco e a sala são um só*”.¹⁵⁴ Coube então a Appia a realização de desenhos e concepções arquitetônicas e luminotécnicas para a grande sala de apresentações de Hellerau (*Festspielhaus*), concretizadas em projeto por Tessenow. Para Dalcroze, o resultado do projeto foi entusiasmante, numa carta redigida a Dohrn comenta precisamente toda a mestria de Tessenow em incorporar os objetivos morais e artísticos idealizados por Appia compreendendo que “*o modelo deste Instituto reside no silêncio absoluto e serenamente discreto de cada linha e de cada superfície. Na verdade, desse ponto de vista, não se poderia fazer melhor e a intuição de Tessenow me parece quase maravilhosa*”.¹⁵⁵ No entanto, toda essa utopia sonhada, imaginada e até mesmo construída que foi Hellerau durou menos de cinco anos, devido ao início da Primeira Guerra Mundial.

Após se casar com Ada em 1913, Mies, que residia e trabalhava em Berlim, fazia visitas frequentes a Hellerau, cujo ambiente intelectual deixou uma influência duradoura na sua obra posterior.¹⁵⁶ Embora Mies tenha frequentado Hellerau com regularidade, não temos informações específicas sobre as relações que ele criou durante as suas visitas à casa na rua *Am grünen Zipfel*, onde Ada residia e compartilhava a residência com Mary Wigman (1886-1973). Esta última, posteriormente, alcançaria destaque como uma das coreógrafas mais renomadas da dança Expressionista Alemã no século XX.¹⁵⁷ No entanto, sabe-se que, como resultado desses encontros, Mies estabeleceu contato com o historiador de arte Hans Prinzhorn (1886-1933) e o pintor Emil Nolde (1867-1956), ambos profundamente influenciados pelo rico contexto cultural de Hellerau, caracterizado pelas ideias rítmicas de Dalcroze e pelos conceitos espaciais de Appia.

¹⁵⁴ CÉSAR, 2021 (p. 54).

¹⁵⁵ CÉSAR, 2021 (p. 58).

¹⁵⁶ MERTINS, 2014 (p.50).

¹⁵⁷ ROBBERS, 2019 (p.119).



Imagem 39: Peça "*Orpheus*" (1912), sendo interpretada na sala de espetáculos de Hellerau.

A influência dos conceitos de Appia torna-se evidente em algumas das obras posteriores de Mies, graças à incorporação dos espaços rítmicos que foram originalmente concebidos e realizados na sala de espetáculos do Instituto Jaques-Dalcroze e, posteriormente, explorados no seu livro *“L’oeuvre d’art vivant”* (A Obra de Arte Viva). A ênfase na importância do espaço como um ambiente para a expressão artística e o papel crucial da arquitetura na criação desses espaços teve ressonância no desenvolvimento arquitetónico do jovem Ludwig Mies; permitiu-lhe compreender que a arquitetura não era apenas construir estruturas funcionais, mas também criar espaços rítmicos que enriquecessem a experiência humana, numa reinterpretação dos cenários imaginados e desenhados pelo cenógrafo suíço, que *“defende os meios que valorizem, explorem e amparem o corpo no teatro”*.¹⁵⁸ A conexão entre a valorização do corpo no teatro de Appia e a noção de que a arquitetura deve enriquecer a experiência humana, criando ambientes que inspirem e estimulem, é uma relação fascinante. Mostra como as ideias de Appia transcendem as fronteiras disciplinares e encontram aplicação na arquitetura de Mies. Segundo Appia:

“o realismo no teatro é a monotonia definitiva, o estancamento no lugar e, sobretudo, a morte da imaginação. Ademais, é uma infantilidade. Um conflito de paixões deve ser nos apresentado não tal como ele seria em aparência na realidade quotidiana, mas como é na sua realidade interior, se não a arte do teatro não é uma arte e não é justificável sob esse título”.¹⁵⁹

A arte dramática é uma forma de arte que não encontra o seu lugar nas Belas-Artes, nem tão pouco na poesia, mas isso não a desqualifica como uma forma de arte. A técnica do dramaturgo concilia a arte poética com a escultura e a pintura, que não necessitam de serem precedidos da palavra arte para que sejam entendidos como tal. A arquitetura também não é questionável como uma manifestação artística. Deste modo, a sala de representações tanto pertencente à arte dramática como à arquitetura. Nesse sentido, Appia defende que a representação cenográfica deve ser uma

¹⁵⁸ PARIS, 2015 (p.43).

¹⁵⁹ APPIA, 2022.

conjugação harmoniosa, uma síntese suprema de todas as artes devendo unir esforços para criar, assim, uma obra de arte total.¹⁶⁰

Os espaços rítmicos propostos por Appia não se aproximavam dos movimentos teatrais, realistas ou simbolistas, que se destacavam na época. A utilização expressiva da luz, o uso de escadas, rampas e a proposta de um espaço livre de ornamentações, são alguns dos elementos cenográficos revolucionários propostos por Appia para romper com os cenários estáticos e naturalistas que vigoravam até então. O movimento corporal do ator surge como elemento fundamental para a sua prática teatral, influenciado pela pedagogia de Dalcroze, que parece resultar “*diretamente de estudos do final do século XIX sobre mecanismos humanos e automatização psicológica iniciados por Etienne-Jules Marey, Edward Muybridge e (em Genebra) Pierre Janet*”.¹⁶¹ De facto, Appia concebeu o teatro como um espaço de interações onde a arquitetura forneceria uma ligação horizontal estabelecida através de plataformas e escadas, simbolizando uma ideia abstrata de terreno artificial, desprovida de qualquer simbolismo, em que o corpo assume um papel principal.

A influência de toda essa revolução espacial e teórica proposta por Appia, materializada em Hellerau, teve resultado nas obras posteriores de Mies; é extraordinário verificar como uma ideia, assimilada no princípio da sua carreira, amadurece e se revela posteriormente numa grande obra. Em 1928, no seu discurso “*Wir stehen in der Wende der Zeit*” (Onde estamos)¹⁶², Mies abordava preocupações semelhantes as de Appia, em resposta à pergunta formulada por Hermann Muthesius, numa palestra proferida no congresso da Deutscher Werkbund de 1911, na qual o jovem Ludwig esteve presente. Mies fala das necessidades da arquitetura se adaptar às condições da sua época, devendo ser uma expressão que refletia os seus aspetos materiais, sociais e espirituais.

¹⁶⁰ APPIA 2022.

¹⁶¹ Tradução de C.S. No original: “[...] directly from late nineteenth-century studies of human and animal mechanisms and psychological automatization initiated by Etienne-Jules Marey, Edward Muybridge, and (in Geneva) Pierre Janet”. LEVITZ, 2001.

¹⁶² Palestra ministrada por Mies Van der Rohe em alguns auditórios da Alemanha cuja sua tradução é: Estamos de pé num momento de viragem da época. A palestra surge em modo de manifesto, num momento de efervescência cultural, social e política. Na Alemanha do entre guerras, Mies alerta para questões relacionadas à técnica, cooptada pela economia e dirigida para obter pura rentabilidade. RAMOS, 2016 (p.56).

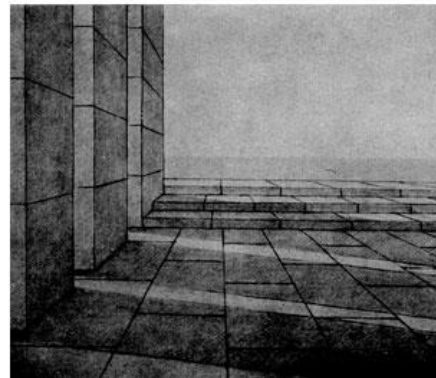
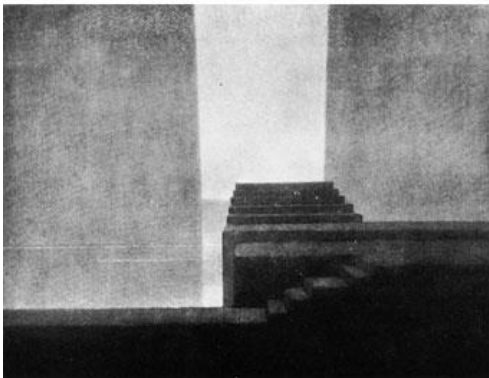
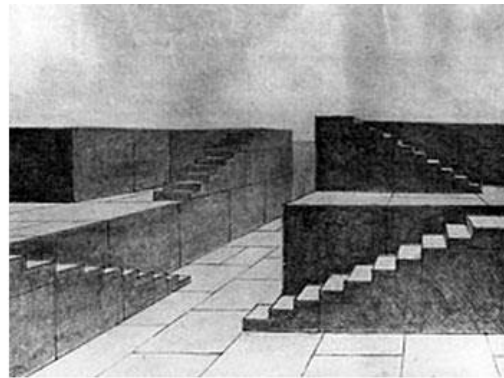
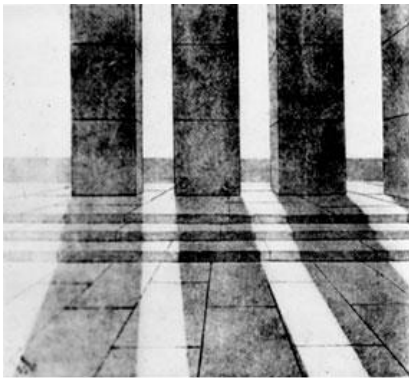


Imagem 40: Desenhos de Adolphe Appia da série “*Espaços Rítmicos*” (1909).

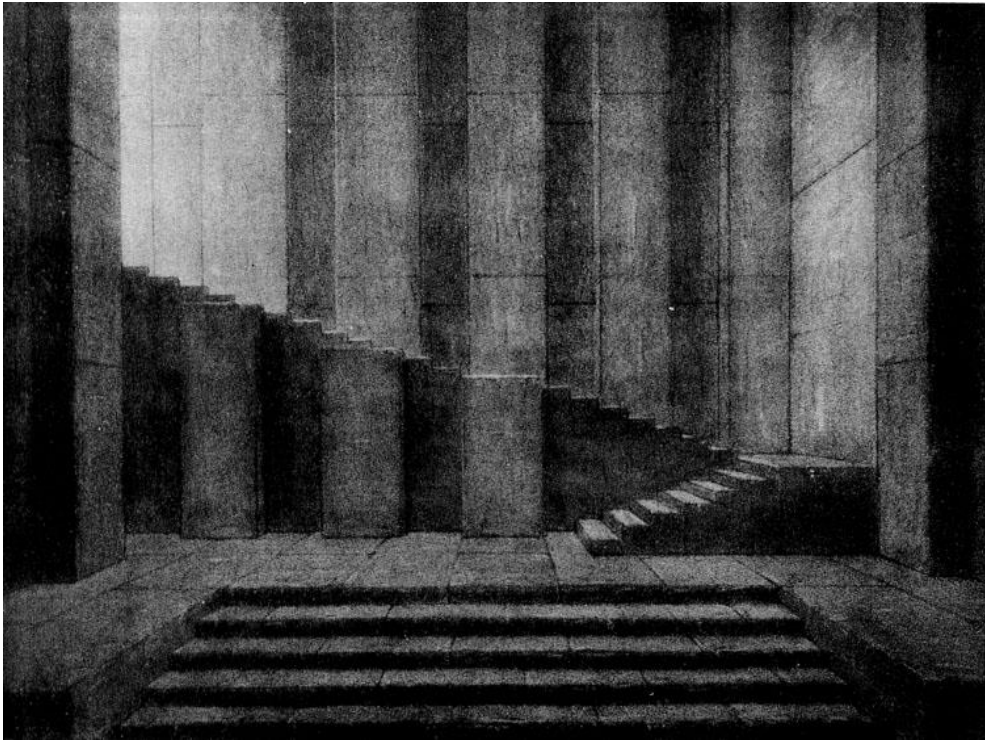


Imagem 41: Estudo de Adolphe Appia para a sala de espetáculos de Hellerau.

Ao contrário dos expressionistas, Mies não via a arquitetura como uma prática redentora ou promotora de uma nova era triunfante. Em vez disso, enfatizava a necessidade de compreender e agir de forma pragmática diante dos desafios dos novos tempos. O seu apelo estava voltado para uma mudança de atitude e compreensão das circunstâncias, em vez de um idealismo utópico, tal como Appia havia feito em relação ao teatro Naturalista.¹⁶³ A influência de Appia em Mies salienta como as inovações artísticas podem transcender as fronteiras disciplinares e como as formas de expressão artísticas se podem influenciar-se mutuamente. O legado desses dois visionários ganha significado através da compreensão de que a arte e a arquitetura têm o poder de moldar e refletir a sociedade em constante evolução.

Reconhecer a importância da influência dos estudos de Adolphe Appia para um novo espaço cenográfico, nas obras de Mies, é essencial para compreender a definição dos seus princípios na formulação de respostas às questões que, naquela época, pareciam não ter soluções. Para que tal reformulação de pensamento fosse possível, a inserção de Mies no leito da comunidade intelectual de Hellerau foi preponderante. Os contactos estabelecidos por ele naquela comunidade permitiram-lhe ter contacto direto com as manifestações de pensamentos que visavam uma reformulação dos espaços destinados à representação com base no corpo e que, por sua vez, foram traduzidos em projeto pela primeira vez por Appia, em Hellerau.¹⁶⁴

¹⁶³ RAMOS, 2016 (p.57).

¹⁶⁴ SAFRAN, 2000 (p.20).

CONTEXTO EUROPEU E ALEMÃO PÓS-PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

A construção de uma nova linguagem arquitetónica de Mies tem verdadeiramente início, a partir do final da Primeira Guerra Mundial. Os anos 20 do século passado representaram, por toda a Europa, um período de reconstrução marcado pelo cessar da guerra, que durou entre 28 de julho de 1914 e 11 de novembro de 1918. Este tempo simbolizou um ponto de viragem, numa Europa que estava até então vocacionada economicamente para os efeitos da guerra, e que agora deveria reunir esforços para reorganizar o território devastado por uma destruição sem precedentes. Simultaneamente, os Estados Unidos da América convertiam-se na principal potência política e económica do mundo, assumindo o papel de principal patrono dos países aliados após o final da primeira grande guerra.

Neste sentido, tornou-se prioritário para a Europa reorganizar-se, política, económica, cultural e socialmente. Todo este processo de reestruturação pós-guerra requereu um grande esforço e compromisso, dado que as sequelas do conflito tiveram um impacto profundo na memória europeia, que enfrentava uma crise de valores sociais, económicos e tecnológicos.¹⁶⁵ Mas é importante entender que os custos da guerra recaíram particularmente sobre a Alemanha e os seus aliados. De acordo com o Tratado de Versalhes, assinado em 1919, a Alemanha era obrigada a pagar indenizações aos países vencedores, a França, a Inglaterra e os Estados Unidos. As indemnizações foram estimadas em 132 bilhões de marcos-ouro e deveriam ser pagas em parcelas anuais. As indemnizações foram uma das principais causas da crise económica e política vivida na Alemanha nas décadas seguintes à Primeira Guerra Mundial; provocou uma inflação galopante na Alemanha e a um colapso do sistema económico do país, destruindo as bases que sustentavam o seu sistema económico.¹⁶⁶

¹⁶⁵ ARGAN, 1992 (p.263).

¹⁶⁶ KEYNES, 2002 (p.23).

*“Assim, na medida do possível, era a política da França que atrasava o relógio e desfazia o que o progresso da Alemanha tinha realizado desde 1870. Com as perdas territoriais e outras medidas a população alemã seria reduzida; mas sobretudo era preciso destruir o seu sistema econômico, base da sua nova força – a vasta trama construída com ferro, carvão e transportes. Se a França pudesse apoderar-se, mesmo em parte, do que a Alemanha era obrigada a abandonar, a desigualdade de forças entre os dois competidores pela hegemonia europeia poderia ser corrigida por muitas gerações”.*¹⁶⁷

É no meio de todo este cenário caótico de pós-guerra, vivido sobretudo pela Alemanha, que a comunidade cultural e artística reúne esforços visando a reconstrução do país. Acreditavam solenemente na premissa de que a arte e a cultura poderiam ser utilizadas como ferramentas para promover uma mudança social e política. Durante esse período, muitos artistas e intelectuais alemães se uniram em torno da ideia de que a arte e a cultura poderiam ajudar a curar as feridas causadas pela guerra e reconstruir a identidade nacional alemã, suportados por um espírito de revolta que emergia.¹⁶⁸

*“No entanto, pintores, escritores, arquitetos e críticos caíram nas suas tarefas com tal força inventiva que os seus esforços marcaram o ritmo da cultura modernista que dominou a República de Weimar, até que esta foi derrotada pelos Nazis em 1933.”*¹⁶⁹

A convicção de que o regime imperialista teria sido o principal responsável pelas consequências da guerra abriu portas para que as correntes *Avant-garde* irrompessem na Alemanha pós-Primeira Guerra Mundial. Essa convicção ajudou a construir uma nova linguagem, aferindo um ponto fundamental para o entendimento das novas vanguardas que começavam a emergir, não só na Alemanha, mas um pouco por toda a Europa. Toda essa ebulição de sentimentos é definida por Leonardo Benevolo, como

¹⁶⁷ KEYNES, 2002 (p.23).

¹⁶⁸ SCHULZE, 1985 (p.83).

¹⁶⁹ Tradução de C.S. No original: “Yet painters, writers, architects, and critics fell to their tasks with such a force of invention that their efforts set the pace for the modernist culture that dominated the Weimar Republic until it was brought low by the Nazis in 1933”. SCHULZE, 1985 (p.83).

uma reviravolta decisiva dos movimentos de vanguarda, podendo ser polarizada em duas direções opostas.¹⁷⁰

*“Ou perde-se a fé em qualquer arranjo teórico, precipitando a experiência artística para a anarquia e o puro ativismo, ou procura-se arranjar os resultados das pesquisas precedentes em bases sólidas, objetivas, a fim de construir uma nova linguagem de alcance geral”.*¹⁷¹

Mas se, por um lado, o conceito de vanguarda introduz uma ideia de rutura condizente com os momentos de conflitos vividos na Alemanha no início do século XX, por outro a sua aceitação não foi imediata, ao ser considerado por uma sociedade ainda burguesa como desprendido da realidade. Mas é precisamente nesse jogo de aceitação, entre as necessidades de uma sociedade em mudança e a resistência burguesa, que a teoria proposta por Nietzsche da liberdade única e suprema ganha sentido no contexto vivido no início do século XX. A ideia central do pensador alemão de que a liberdade não é uma capacidade de escolha ou de ação livre de limitações, mas sim uma atitude em relação ao mundo caracterizado pela sua necessidade, pode ser interpretada como a capacidade de artistas e pensadores aceitarem as limitações e desafios da época e, em vez de resistir, procurarem criar significados e formas de expressões dentro dessas limitações.¹⁷²

Motivados pela *Revolução de Novembro*,¹⁷³ os artistas alemães procuraram novas formas de expressão alicerçadas nas teorias de Nietzsche em prol de uma nova objetividade artística, que se opunha à ideologia burguesa da época; surge um dos principais movimentos culturais que emergiu na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, o movimento artístico e literário *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Essa nova corrente de pensamento procurava uma abordagem mais realista e objetiva à arte, rejeitando o romantismo e o simbolismo que haviam sido populares antes da guerra, apresentando *“uma imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã do pós-guerra”*.¹⁷⁴ Artistas como Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1968) e George

¹⁷⁰ BENEVOLO, 2001 (p.394).

¹⁷¹ BENEVOLO, 2001 (p.394).

¹⁷² CARVALHO, 2007 (p.4).

¹⁷³ A Revolução de Novembro, também referida como a Revolução Alemã, teve lugar em 1918-1919, no desfecho da Primeira Guerra Mundial. Este evento resultou na queda da monarquia e na criação da primeira república democrática no país. HAFFNER, 2018 (p.13).

¹⁷⁴ ARGAN, 1992 (p.242).

Grosz (1893-1959) retrataram a realidade social e política do país de uma forma crua e desprendida de qualquer romantismo; utilizavam a ironia como ferramenta para chocar o espectador, numa denúncia contra os ideais da guerra.

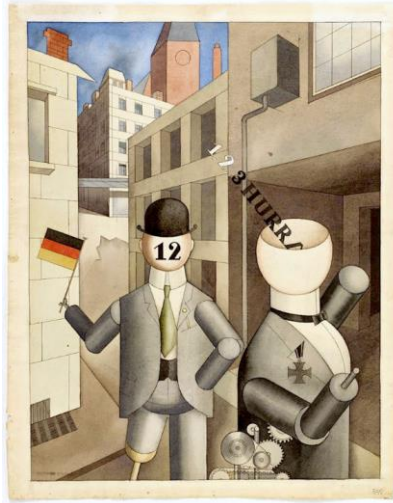


Imagem 42: “Autómatas Republicanos” (1920), George Grosz.

Conscientes da sua condição e motivados pelas “denúncias” da *Neue Sachlichkeit*, os arquitetos entenderam que representavam o “*espírito construtivo da nova Alemanha democrática*”¹⁷⁵, que se desenvolvia no meio de toda a agitação do pós-guerra. Se por um lado a democracia pregava ideias de paz e cooperação internacional, por outro os revolucionários defendiam que o país se deveria preparar economicamente para uma “revanche” contra os países aliados. Os arquitetos, artistas, escritores e músicos alemães agruparam-se numa tentativa de vincular a Arte e a Arquitetura ao processo de renovação do país, dando origem ao *Novembergruppe*. Este grupo, cujo nome faz referência ao mês em que a República de Weimar foi proclamada, tinha um compromisso com a experiência e a inovação nas artes; os artistas membros promoveram exposições e eventos que publicitavam as novas formas de expressão artística, como o Expressionismo, o Dadaísmo e o Construtivismo. No campo da arquitetura, nomes Bruno Taut (1880-1938), Erich Mendelsohn (1887-1953), Hans Scharoun (1893-1972) e Peter Behrens desencadearam um núcleo de pesquisa e experiências “capaz de responder às exigências de vida e de trabalho do povo”.¹⁷⁶ Essa abordagem foi influenciada por outros movimentos vanguardistas que ganhavam destaque na Rússia.

¹⁷⁵ ARGAN, 1992 (p.242).

¹⁷⁶ ARGAN, 1992 (p.246).

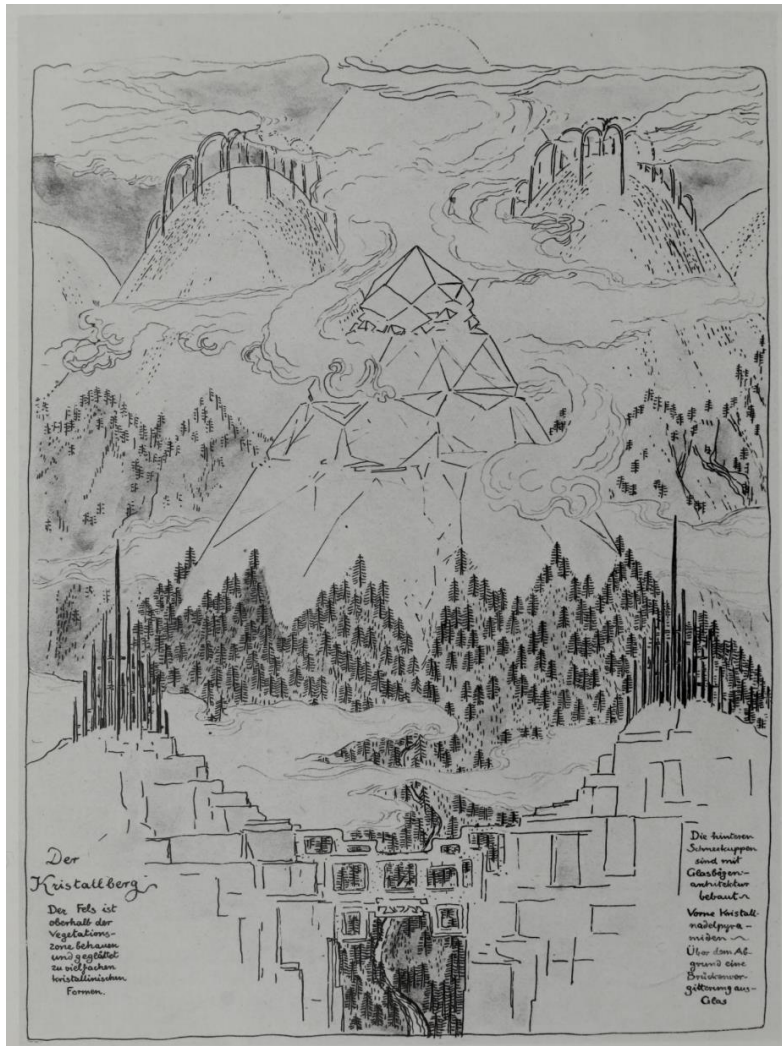


Imagem 43: *Montanha de Cristal* (1918), Bruno Taut, Expressionismo.

As vanguardas russas, impulsionadas pela Revolução Bolchevique, desempenharam um papel fundamental no progresso das vanguardas europeias no século XX. O desejo de desafiar as convenções estabelecidas pelas elites burguesas e aristocráticas que predominavam naquela sociedade ganhou uma relevância ainda maior com a revolução de 1917. O novo governo bolchevique inicialmente encorajou a experiência artística e cultural, dando origem a uma proliferação de movimentos de vanguarda na Rússia: o Raísmo, o Suprematismo e o Construtivismo.¹⁷⁷

O contributo dos artistas russos deve ser entendido no cenário internacional, uma vez que o período entre 1910 e 1920 testemunhou um nível sem precedentes de internacionalização na arte. Nesse período, os diversos movimentos artísticos e as explorações individuais de artistas de todo o mundo compartilharam um denominador comum: a revelação da crise dos sistemas artísticos estabelecidos. As vanguardas, de modo geral, desafiavam as tradições e as normas artísticas convencionais. As vanguardas russas enquadravam-se neste contexto internacional de agitação artística e mudança que ocorria no Ocidente.¹⁷⁸

A Rússia não pode ser caracterizada como uma sociedade puramente europeia ou puramente asiática, já que incorpora elementos culturais de ambos os mundos: o ocidental e o oriental. A intercessão entre estas duas realidades contribuiu fortemente para o desenvolvimento das vanguardas referidas.¹⁷⁹ O país, que enfrentava uma fase de modernização e ocidentalização, devido ao desenvolvimento industrial e ao forte investimento estrangeiro, abriu caminho para que os artistas russos fossem influenciados pelas ideias vanguardistas que chegavam da França e da Itália, com as pré-vanguardas Impressionista e Futurista e as vanguardas Cubistas e Dadaísta. Motivados por esse contexto cultural, artistas como Kazimir Malevich (1879-1935), Wassily Kandinsky (1866-1944), Vladimir Tatlin (1885-1953) e El Lissitzky (1890-1941), procuraram ir mais além e criar uma arte que fosse tão avançada quanto os ideais comunistas que eram implantados no país.¹⁸⁰

¹⁷⁷ ARGAN, 1992 (p.324).

¹⁷⁸ CAVALIERE, 2011 (p.4).

¹⁷⁹ CAVALIERE, 2011 (p.1).

¹⁸⁰ ARGAN, 1992 (p.324).

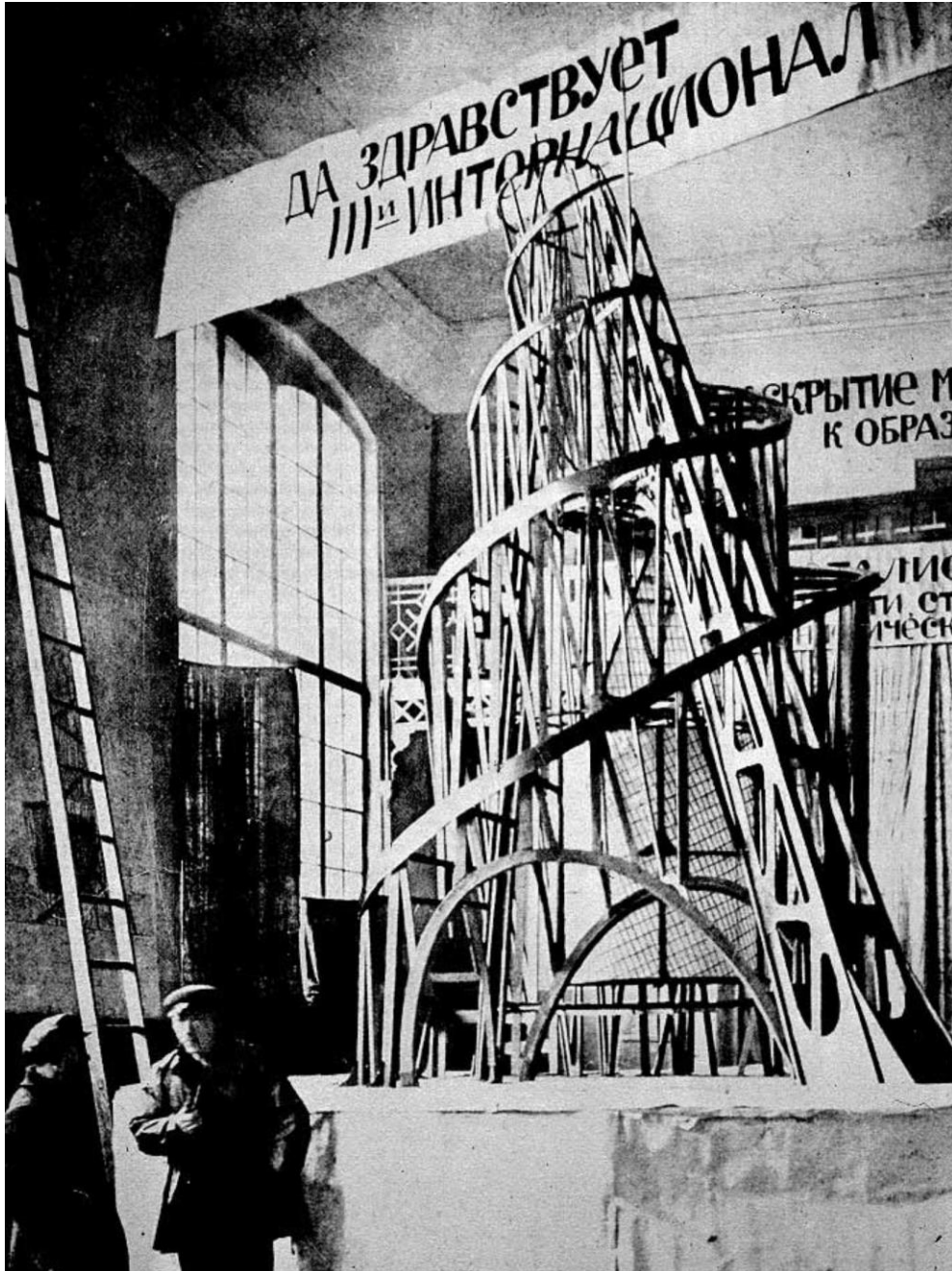


Imagem 44: Tatlin e o seu assistente, juntos ao monumento para a Terceira Internacional (1920), Moscovo.

O uso social da arte que os artistas russos propunham implicava uma unidade entre a forma e o conteúdo, respeitando a propensão natural dos materiais que eram utilizados para a confecção da obra em si. As formas geométricas substituíam as formas figurativas, levando a que a pintura e a escultura fossem pensadas como construções e não como representações, aproximando o seu processo criativo ao da arquitetura. A atividade do artista passava a ser entendida como um processo de transformação da matéria em obra de arte, respeitando a propensão natural dessa mesma matéria. Fruto das necessidades do seu tempo, a produção artística buscava também satisfazer as necessidades materiais da classe trabalhadora; expressar as aspirações de um coletivo, que não representava necessariamente só as aspirações do artista, mas também os desejos da sociedade em modo geral, conduzidos pela vontade de tornar a arte um meio universal e acessível a toda classe trabalhadora, ao contrário da arte que vigorava até então.¹⁸¹

Em 1918, foram criados os Ateliers Livres, sob a direção do *NARKOMPROS* (Comissariado do Povo para a Educação). Essas instituições, conhecidas como *SVOMAS* (Atelier Artístico Livre Estatal), introduziram uma série de inovações pedagógicas revolucionárias que tiveram influência na criação da *Bauhaus*, em 1919. O Comissariado do Povo para a Educação, liderado por Anatoly Lunacharsky, desempenhou um papel fundamental nessa transformação, defendendo a não intervenção estatal no campo das artes. Além disso, as *SVOMAS* adotaram uma abordagem democrática, permitindo a entrada e a frequência de alunos sem restrições de diploma, conhecimento prévio ou afiliação partidária. A idade mínima para ingressar era de dezasseis anos, e as escolas tornaram-se mais abertas e acessíveis, rompendo com as tradições elitistas. Em 1920, uma importante fusão ocorreu, unindo os dois *SVOMAS* em uma nova escola, o *Vkhutemas* (Instituto Superior de Artes e Técnicas). Essa escola, embora centralizada administrativamente, preservou aspetos positivos dos Ateliês Livres. O *Vkhutemas* rapidamente se tornou um ponto de encontro para jovens artistas modernistas. A liberdade total concedida a professores quanto ao ensino, metodologia e criação de disciplinas atraiu aqueles que desejavam explorar novas formas de expressão e ruturas com as tradições artísticas convencionais.¹⁸²

¹⁸¹ MATIAS et al, 2015 (p.45).

¹⁸² MATIAS et al, 2015 (p.47).

A influência das vanguardas russas ecoou nas vanguardas europeias, inspirando artistas a desafiar as convenções estabelecidas e a procurar uma nova linguagem artística que refletisse a mudança e a rutura com o passado. A internacionalização da arte nesse período permitiu que as ideologias se difundissem, impactando o desenvolvimento da nova vertente Expressionista que surgia na Alemanha. Em simultâneo, na Holanda, o Neoplasticismo emergia com uma posição formal similar à Russa, mas diferente do ponto de vista ideológico.¹⁸³

A vanguarda holandesa tem as suas origens ideológicas na *“revolta moral contra a violência irracional da guerra que assolava a Europa”*.¹⁸⁴ Essa revolta moral levou os artistas holandeses a expressarem a sua oposição à violência e irracionalidade da guerra por meio da sua arte. Se a vanguarda russa estava fortemente enraizada num contexto revolucionário, o movimento holandês, pelo contrário, não disseminava as suas mensagens num contexto de revolução. Os seus manifestos foram publicados na revista *De Stijl*, fundada em 1917 por Piet Mondrian (1872-1944) e Theo Van Doesburg (1833-1931).¹⁸⁵

O Neoplasticismo ou *De Stijl* (O Estilo), como também ficou conhecido, nasce com base no pensamento filosófico neoplatónico do matemático Dr. Mathieu Schoenmaekers (1875-1944), que em 1915 e 1916 publicou duas obras que marcariam o desenvolvimento do movimento vanguardista holandês do século XX: *Het nieuwe Wereldbeeld* (A Nova Imagem do Mundo) e *Beeldende Wiskunde* (Princípios de Matemática e Plástica). Na primeira obra citada, o matemático enfatiza a importância das linhas horizontais e verticais na organização cósmica do universo, descrevendo ainda nesta mesma obra o sistema de cores primárias que viriam a ser características na vanguarda holandesa: *“As três cores principais são essencialmente o amarelo, o azul e o vermelho. São as únicas cores existentes... O amarelo é o movimento do raio... O azul é a cor contrastante do amarelo... Como cor, azul é o firmamento, é a linha, a horizontalidade. O vermelho é a conjugação de amarelo e azul... O amarelo irradia, ‘recua’ e o vermelho flutua”*.¹⁸⁶

¹⁸³ ARGAN, 1992 (p.285).

¹⁸⁴ ARGAN, 1992 (p.286).

¹⁸⁵ STANGOS, 2000 (p.103).

¹⁸⁶ STANGOS, 2000 (p.104).

Outra influência que está na base do De Stijl são os conceitos arquitetônicos de Frank Lloyd Wright (1867-1959), disseminados na Europa nos anos de 1910 e 1911, com a publicação do *Portfólio Wasmth*, uma publicação alemã que divulgava as suas obras. Wright também abordava o tema da linha horizontal nas suas obras, atribuindo-lhe o sentido de domesticidade. Os polos de pensamento disseminados por Schoenmaekers e Wright desempenharam papéis significativos na construção formal do movimento vanguardista holandês, que se caracteriza sobretudo por composições geométricas rigorosas de planos horizontais e verticais, posteriormente redefinidas por Theo van Doesburg com a introdução da diagonal nas suas obras.¹⁸⁷



Imagem 45: *University Hall* (1923), colagem. Theo van Doesburg.

¹⁸⁷ STANGOS, 2000 (p.105).

ENTRE A CRISE DO PÓS-GUERRA E A VANGUARDA

A experiência da guerra e os eventos que se seguiram tiveram um papel importante na evolução de Ludwig Mies como arquiteto. As mudanças políticas e sociais que ocorreram durante a Primeira Guerra Mundial moldaram o contexto europeu obrigando a que os arquitetos adotassem novas abordagens que fossem capazes de responder às necessidades da época. Mies estava consciente do cenário de grande agitação e desenvolvimento tecnológico que o rodeava; acreditava que a arquitetura deveria atender às necessidades práticas da sociedade e refletir os novos valores da época. Esse período pós-guerra representou uma viragem crucial na sua vida e obra; embora não tenha participado diretamente dos combates, recebeu ordens para deixar o seu atelier em Berlim, em 1917, para servir numa posição na Romênia, onde permaneceu até 1919. Ao retornar à Alemanha, encontrou um país que atravessava uma profunda reestruturação de valores.¹⁸⁸

O seu regresso não representou uma aceitação imediata do espírito vanguardista que emergia no seio cultural alemão, apresentando uma dicotomia, ou se quisermos ser mais críticos, uma certa bipolaridade entre a prática e a teoria. Por um lado, a sua prática construtiva mantinha-se amarrada aos valores clássicos, até meados da década de 20:

*“Para inferir a reação de Mies a esse clima do pós-guerra, somos obrigados a aproveitar ao máximo as evidências fragmentárias. Muitos dos seus arquivos dos anos 1918-21 estão perdidos, e não é impensável que mais tarde ele mesmo tenha destruído uma parte deles – como um dos seus assistentes alegou – num esforço para simplificar a história do seu abraço ao modernismo. No entanto, não se entregou à revolução tão prontamente, ou com todo o seu coração, como alguns outros ao seu redor. Até meados da década de 20, projetou e construiu obras de maneira tão tradicional como qualquer outra da sua atividade pré-guerra”.*¹⁸⁹

¹⁸⁸ SCHULZE, 1985 (p.81).

¹⁸⁹ Tradução de C.S. No original: “To infer Mies’s reaction to this postwar mood we are obliged to make the most of fragmentary evidence. Many of his files of the years 1918-21 are lost, and is not unthinkable that he later destroyed a portion of them himself – as one of his assistants has claimed – in an effort to simplify history’s impression of his embrace of modernism. He did not, however,

O mesmo não se pode afirmar em relação as suas experiências teóricas, produzidas em simultâneo, que evidenciam toda a vontade vanguardista reprimida nos seus projetos construídos na mesma fase. Interpretar esse período bicéfalo da vida e obra de Mies não é de todo uma tarefa fácil ou linear. Há todo um conjunto complexo de fatores que justificam, de certo modo, a sua resistência inicial às revoluções culturais que o rodeavam. O seu regresso a Berlim era caracterizado, ainda, por uma certa dependência financeira da família da sua esposa, Ada. Apesar das repercussões da guerra, a família conseguiu preservar a sua fortuna, permitindo que o casal mantivesse o estilo de vida que desfrutava antes dos conflitos da Primeira Guerra Mundial.¹⁹⁰



Imagem 46: Ada Bruhn, em 1903.

give himself to the revolution either so promptly or so wholeheartedly as some others around him. Until as late as the mid-1929s he designed and built works in manners as traditional as anything in his prewar catalog". SCHULZE, 1985 (p.83).

¹⁹⁰ SCHULZE, 1985 (p.83).

Ainda que a Alemanha enfrentasse um momento de maior instabilidade financeira, Mies continuou com a sua prática arquitetônica, que atravessava uma *“crise espiritual relacionada com as suas dúvidas sobre os princípios a adotar na sua arquitetura”*.¹⁹¹ Refletindo sobre o assunto longe da agitação da cidade, numa casa de campo que havia adquirido, concluiu que *“não poderia haver arquitetura no nosso tempo sem a prévia aceitação desses novos desenvolvimentos científicos e técnicos”*.¹⁹² Mies confrontava-se com desafios internos que não se limitavam apenas à sua vida profissional, mas também abrangiam aspetos da sua vida pessoal. Por volta do ano de 1921, ele redige uma carta a Ada, ditando o término da relação entre o casal.¹⁹³ Apesar de nunca terem se divorciado verdadeiramente, Mies e Ada seguiram caminhos diferentes. Ele permaneceu num apartamento em Karlsbad enquanto Ada e as filhas se mudaram para um apartamento em Bornstedt, a oeste de Berlim.¹⁹⁴

Nesse momento, Mies experimentou uma verdadeira sensação de liberdade, permitindo-lhe refletir, questionar e inovar, dando forma à sua perspectiva para uma nova era de renovação arquitetônica. A iminente explosão das ideias das vanguardas, destinadas a serem desenvolvidas e construídas, antecipava uma arquitetura completamente nova. No entanto a sua prática ainda mantinha uma certa proximidade com os modelos anteriores de seus mestres do passado, uma tradição que chegaria ao fim com a Casa Kempner em 1921. Philip Johnson no seu livro *“Mies Van der Rohe”*, considera esta obra como a última expressão romântica de Mies. Enquanto isso, Carsten Krohn em *“Mies Van der Rohe the built work”* argumenta que a casa possui um caráter holandês, destacando as suas chaminés altas e a disposição escalonada de volumes diferentes, remanescente das obras de Berlage.¹⁹⁵ No entanto, essa associação com o mestre holandês não é alcançada através da forma, mas sim pela utilização da alvenaria, levando Krohn a afirmar que a casa está mais alinhada com o *“espírito de Berlage do que com a tradição de Berlim de Schinkel”*.¹⁹⁶ A análise do desenho publicado por Johnson na sua monografia, revela as alterações e evoluções

¹⁹¹ Tradução de C.S. No original: “spiritual crisis which revolved around his worries about what principles on architecture to follow”. SCHULZE, 1985 (p.83).

¹⁹² Tradução de C.S. No original: “[...] that there could be no architecture of our time without the prior acceptance of these new scientific and technical developments”. BLASER, 1972 (p.10).

¹⁹³ SCHULZE, 1985 (p.94).

¹⁹⁴ VIEIRA, 2019 (p.58).

¹⁹⁵ KROHN, 2014 (p.37).

¹⁹⁶ Tradução de C.S. No original: “in spirit closer to Berlage than the Berlin tradition in the vein of Schinkel”. KROHN, 2014 (p.37).

na forma do projeto, que inicialmente o aproximavam mais das obras do mestre alemão do século XVIII, com suas janelas altas e estreitas.

Em todo o caso, o que interessa aqui enunciar é uma dualidade evidente no pensamento do arquiteto alemão. No meio de um período de grande agitação política, é plausível que as ideias vanguardistas da época não irrompessem de imediato na sua prática; Mies percorre um caminho bicéfalo entre a prática e a teoria, evidenciado por meio das suas experiências teóricas contemporâneas à Casa Kempner, nas quais ele começa a expor-se ao mundo, deixando transparecer as suas inquietações sobre o novo rumo da arquitetura e da sociedade da sua época.



Imagem 47: *Casa Kempner* (1921), Charlottenburg, Ludwig Mies.

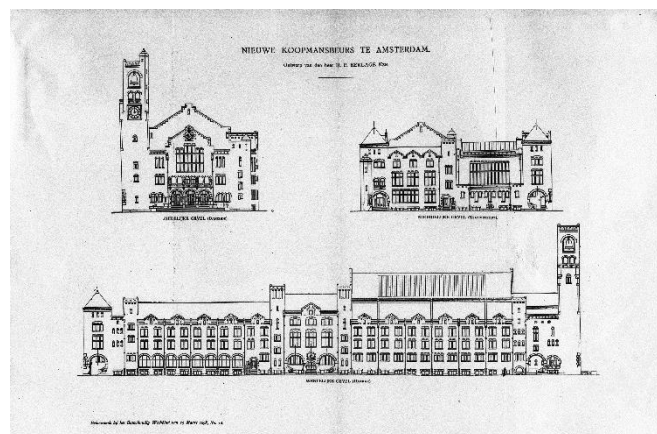


Imagem 48: *Bolsa de Valores* (1898), Amsterdão, H.P. Berlage.

Neste ponto da sua vida, à margem de uma nova fase na sua carreira, Mies já acumulava diversas experiências que o auxiliaram a moldar o seu trajeto como arquiteto, como vimos nos capítulos anteriores, desde o trabalho com a pedra em Aachen até às influências de Bruno Paul e Peter Behrens, passando pela admiração por obras de Schinkel e Berlage, tudo contribuiu para a formação do seu percurso em direção ao modernismo.

Surgem nesta época outras influências que também marcam o seu trabalho. Em 1921, conheceu Theo van Doesburg, figura de destaque do *De Stijl* na Holanda, que se tinha estabelecido em Berlim em 1920. Este período corresponde ao nascimento da revista de vanguarda “G”, com origem na palavra *Gestaltung*, traduzida como “*organização espacial*”.¹⁹⁷ A revista fundada em 1920 pelo artista holandês em parceria com outros dois nomes importantes do desenvolvimento artístico da época, Hans Richer (1888-1976) e Viking Eggeling (1880-1925), tinha como intenção abranger uma variedade de pesquisas artísticas pós-expressionistas. O destaque está na natureza interdisciplinar da publicação, que ultrapassou as fronteiras das disciplinas científicas e quebrou as barreiras entre arte, engenharia e design industrial. Procurava expressar a situação geral da arte e da vida, considerando-as convergentes no contexto da reconstrução da Europa.¹⁹⁸

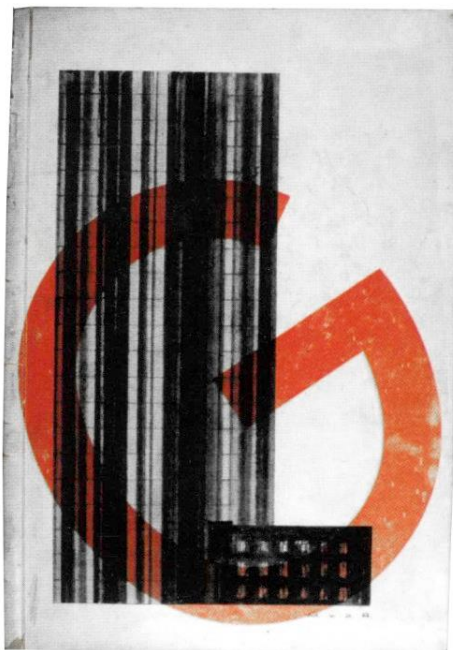


Imagem 49: Capa da Revista G, N°3 (1924).

¹⁹⁷ VIEIRA, 2019 (p.61).

¹⁹⁸ MERTINS, 2014 (p.87).

Fundada em 1920, mas apenas editada em 1923, por falta de fundos, a revista rapidamente incorporou outros artistas, como El Lissitzky (1890-1941), Hugo Häring (1882-1958), Werner Graeff (1901-1978), Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pesvner (1886-1962), Frederick Kiesler (1890-1965) e George Grosz (1893-1959), que contribuíram para a disseminação dos ideais vanguardistas que emergiam um pouco por toda a Europa.¹⁹⁹ Mies que havia conhecido anteriormente Theo van Doesburg e Hans Richer, juntou-se também ele ao grupo, tendo participado primeira edição da revista.²⁰⁰

Mies aproveitou a oportunidade proporcionada pela Revista “G” para “*exprimir livremente o seu espírito modernista*”²⁰¹ que estava até então reprimido nas suas obras construídas. Entre 1921 e 1924 explorou, em vários projetos, princípios teóricos que o ajudariam a romper definitivamente com o paradigma da arquitetura da sua época. Embora esses projetos tenham permanecido no como experiências não construídas, anunciaram a sua pré-disposição para abordar questões contemporâneas.

Foi ainda em 1921, durante este período de grandes mudanças, que Ludwig Maria Mies assumiu uma nova identidade profissional, autointitulando-se Mies van der Rohe (um ano antes Charles Jeanneret, com quem trabalhou no atelier de Peter Behrens, assumiu o nome Le Corbusier), incorporando o sobrenome da mãe, “Rohe”, e adicionando o “van der” de origem holandesa. A escolha do nome foi influenciada pela sua origem em Aachen, cidade próxima da fronteira com a Holanda; a adoção de uma nomenclatura holandesa era considerada elegante na comunidade alemã da época, ao contrário do uso de “von”, associado à nobreza alemã e menos aceite.²⁰²

Neste ano de grande mudança na sua vida, marcado pelo término da sua relação com Adda e pela adoção de uma nova identidade, Mies enfrentou a sua primeira incursão teórica desenvolvida em resposta a um concurso patrocinado pela *Berlin Turmbaugesellschaft*. O desafio consistia na construção de um arranha-céus na Friedrichstrasse, próximo a uma estação ferroviária numa das entradas de Berlim. Este concurso representou uma das primeiras incursões na temática da construção em

¹⁹⁹ MERTINS, 2014 (p.87).

²⁰⁰ MERTINS, 2014 (p.88).

²⁰¹ VIEIRA, 2019 (p.63).

²⁰² SCHULZE, 1985 (p.104).

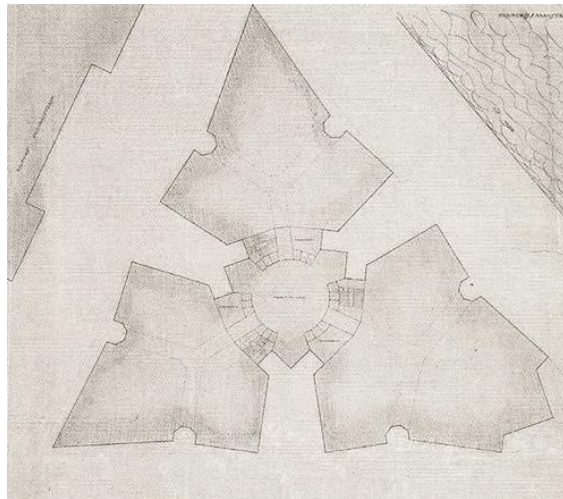


Imagem 50: Perspetiva e planta da proposta de Mies van der Rohe para o edifício na Friedrichstrasse, (1921).

altura na Alemanha, numa época em que este tipo de construções já era comum nos Estados Unidos. O enunciado do concurso estipulava que os participantes deveriam propor algo que não desvalorizasse o entorno imediato, limitando as intervenções a uma altura máxima de oitenta metros. Um total de 144 inscrições foi apresentado, com abordagens diversas, algumas mais conservadoras, assimilando estilos góticos, clássicos ou ambos, enquanto outras buscavam incorporar novas estéticas nas suas propostas.²⁰³

A proposta selecionada pelo júri, correspondia a um edifício de quinze andares desenhada por Alfons Baecker, Julius Brahm e Rudolf Kesteliner. A intervenção caracterizava-se por um bloco simples com os cantos chanfrados que se desenvolvia em torno de um pátio central; a sua materialidade não apresentava nenhum teor disruptivo com as tradições medievais alemães que ainda vigoravam na época. Apesar de escolhida, essa a proposta foi considerada pelo júri como *“académica, um corpo morto”*.²⁰⁴ Por outro lado, a proposta apresentada por Mies, inicialmente ignorada pelo júri, apresentava uma abordagem mais radical, que pode ser entendida face a sua rejeição na exposição de 1919, organizado por Walter Gropius, Max Taut (1884-1967) e Otto Rudolf Salvisberg (1882-1940).

O júri da seleção para *“Ausstellung für unbekannte Architekten”* (Exposição de Arquitetos Desconhecidos), rejeitou a proposta de Mies para expor a Villa Kröller Müller (1912-1913), por considerar que a proposta estava vinculada a valores clássicos e, por isso, não a expuseram nas salas da galeria JB Neumann. Gropius, ao rejeitar a proposta neoclássica de Mies, declarou: *“Não podemos exibi-la; estamos à procura de algo inteiramente diferente”*.²⁰⁵ As críticas de Gropius tiveram um impacto significativo em Mies, motivando-o a integrar círculos sociais de artistas Pós-Expressionistas, Dadaístas, Neoplasticistas e Construtivistas. Uma fotografia tirada em 30 de julho de 1920 testemunha a sua presença no evento inaugural da Primeira Feira Internacional Dadaísta, ao lado de Johannes Baader (1875-1955), um artista, escritor, arquiteto e figura proeminente no desenvolvimento do movimento Dadá.²⁰⁶

²⁰³ MERTINS, 2014 (p.65).

²⁰⁴ Tradução de C.S. No original: *“[...] academic, a dead body”*. MERTINS, 2014 (p.65).

²⁰⁵ Tradução de C.S. No original: *“[...] we can't exhibit it; we are looking for something entirely diferente”*. MERTINS, 2014 (p.65).

²⁰⁶ MERTINS, 2014 (p.64).



Imagem 51: Evento inaugural da Primeira Feira Dadaísta (1920). Mies de costas a conversar com Johannes Baader que está a apontar para uma fotografia de George Grosz.

Na época, Mies contava com 34 anos, e a recusa de sua participação na *"Ausstellung für unbekannte Architekten"* representou mais do que uma mera contrariedade na sua carreira. As críticas recebidas impeliram-no na direção dos movimentos vanguardistas, que se tornaram uma base essencial para o desenvolvimento da sua proposta para o concurso *"Friedrichstrasse"*.

Mies via neste outro concurso de 1921 uma oportunidade para responder as críticas de Gropius e romper com os cânones da sua arquitetura. A sua proposta *"foi certamente a mais abstrata, ocupando completamente o local e destacando-se de modo dramático em relação à cidade histórica"*.²⁰⁷ O cerne desse projeto residia na adoção de uma abordagem prismática subdividida em três partes. Cada uma das partes assumia a forma de um prisma triangular. O ponto central de interseção entre os três prismas era um espaço vital onde se localizavam os acessos verticais. A sua proposta não estava conectada a qualquer ligação com o passado, à qual pudesse ser associada. Mies, projetou um espaço completamente transparente; a pedra dá lugar ao vidro servindo como uma membrana que deixa transparecer o esqueleto de toda

²⁰⁷ Tradução de C.S. No original: *"it was certainly the most abstract and extreme, filling the site and standing out dramatically from the historic city"*. MERTINS, 2014 (p.68).

estrutura metálica, acentuando a verticalidade que se contrapunha à horizontalidade contínua da envolvente. Mies, em 1960, descreveu a sua intervenção como arquitetura de “pele e ossos”, enquanto Theo van Doesburg a descrevia como “uma arquitetura anatómica”.²⁰⁸ Apesar da construção de arranha-céus já ser comum em outros contextos, nomeadamente em Chicago, com as intervenções de Louis Sullivan (1856-1924) e Dankmar Adler (1844-1900),²⁰⁹ era a primeira vez que uma estrutura como aquela era pensada dessa forma, completamente aberta e sem qualquer género de ornamentação, como um cristal oco.

*“No meu projeto para um arranha-céu na Estação Friedrichstrasse em Berlim, utilizo uma forma prismática que achei mais adequada à localização triangular do edifício. Posicionei as paredes de vidro levemente anguladas entre si para evitar a monotonia das grandes superfícies de vidro. Descobri, ao trabalhar com modelos de vidro, que o mais importante é o jogo de reflexos e não, como em um edifício comum, o efeito de luz e sombra”.*²¹⁰

Após a concepção dos desenhos deste projeto, Mies concebe um segundo arranha-céus, em 1922, publicado posteriormente na revista “G” com o título “Glass Skyscraper”, seguindo as mesmas diretrizes do primeiro. Dessa vez, ele projeta sem um local específico de implantação, cliente definido ou programa que orientasse o edifício, visando apenas a sua promoção profissional e teórica. Similar ao edifício Friedrichstrasse, o Glass Skyscraper emerge como um manifesto, no qual Mies apresenta o que considerava ser a solução para a construção em altura naquela época. Ambos os projetos idealizam grandes superfícies de vidro revestindo uma estrutura metálica, uma visão utópica devido às limitações técnicas da época. Contudo, essa abordagem serviu para questionar os métodos construtivos que restringiam os avanços na arquitetura durante a primeira metade do século XX.

²⁰⁸ MERTINS, 2014 (p.68).

²⁰⁹ FRAMPTON, 2003 (p.53)

²¹⁰ Tradução de C.S. No original: “En mi proyecto para un rascacielos en la Estación Friedrichstrasse en Berlín, uso una forma prismática que me pareció corresponder mejor al emplazamiento triangular del edificio. Coloqué las paredes de cristal ligeramente anguladas unas respecto a otras para evitar la monotonia de las superficies de cristal demasiado grandes. Descubri, trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de reflejos y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra”. MARIÓN, et al, 2005 (p.21-22).

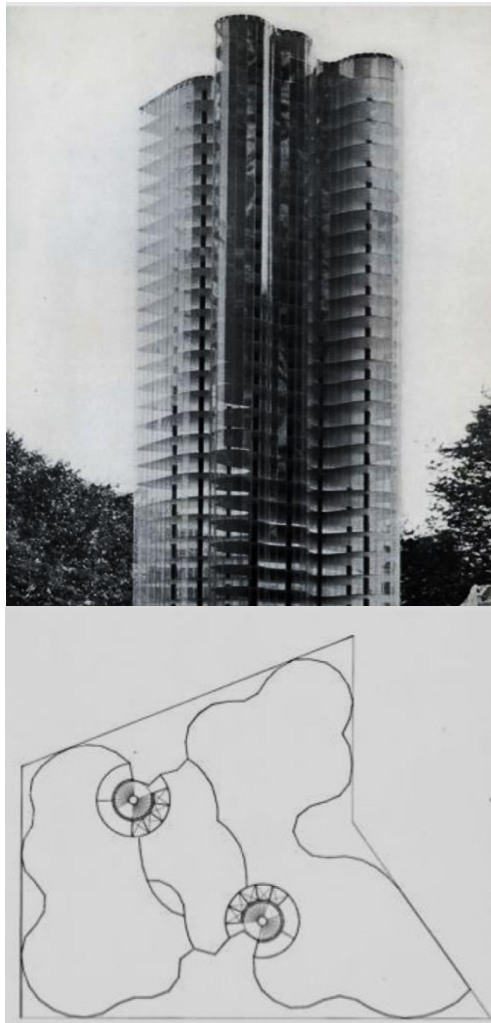


Imagem 52: Perspetiva e planta da proposta de Mies van der Rohe para o *Edifício Glass Skyscraper*, (1922).

A publicação destes dois projetos conduziu a uma aproximação de Mies van der Rohe às utopias Expressionistas de Bruno Taut. Apesar das associações, Mies nunca considerou os seus projetos como Expressionistas, mas as suas conceções compartilham, inevitavelmente, semelhanças com as abordagens deste movimento. As preocupações em torno dos efeitos visuais gerado pelo objeto assimilam-se às preocupações Expressionistas. Uma caricatura do artista Sergius Ruegenberg, de 1924-1925, faz alusão a este tema, retratando Mies inclinado, examinando a maquete de um dos seus arranha-céus na sua relação visual com a rua.²¹¹



Imagem 53: Caricatura de Mies van der Rohe (1924-1925), Sergius Ruegenberg.

²¹¹ MERTINS, 2014 (p.70).

Os arranha-céus pensados por Mies ganharam ressonância entre os vários círculos artísticos da época. O seu interesse pela arquitetura de vidro desperta a atenção não só de artistas Expressionistas, como também de Dadaístas, Construtivistas e Neoplasticistas. Mas apesar de Mies não assimilar as suas obras a nenhum desses movimentos de vanguardas, é inegável as semelhanças que estes apresentam com os ideais defendidos por Paul Scheerbart (1863-1915) para uma nova arquitetura de vidro, que serviria de base para o desenvolvimento arquitetónico Expressionista. No seu livro *“Glasarchitektur”* (Arquitetura de Vidro), Scheerbart defendia que o vidro tinha o potencial de transformar a arquitetura ao permitir a entrada abundante de luz natural nos espaços construídos. Ele via o vidro como um meio de criar ambientes luminosos, transparentes e arejados, rompendo com a opacidade dos materiais tradicionais; propôs uma estética utópica e futurista, na qual a arquitetura de vidro seria um meio de alcançar uma nova forma de expressão artística, que transcenderia as restrições da arquitetura convencional e permitiria criar estruturas visualmente arrojadas e inovadoras. Defendia ainda a ideia de que a arquitetura de vidro proporcionaria uma maior conexão entre os ocupantes dos edifícios e o ambiente natural ao redor. A transparência do vidro permitiria que as pessoas se sentissem mais próximas da natureza, mesmo quando estivessem dentro dos edifícios.²¹²

Os conceitos defendidos por Scheerbart foram fundamentais para inspirar arquitetos Expressionistas, como Bruno Taut e Erich Mendelsohn a experimentarem novas formas e materiais em prol de uma nova arquitetura. Bruno Taut foi quem mais absorveu os ensinamentos de Scheerbart, deixando-os transparecer de forma evidente nas suas obras. Após a Primeira Guerra Mundial, Taut desenvolveu uma série de trabalhos utópicos que consistiam na criação de novas cidades-jardim nas montanhas, constituídas por grandes construções em altura, de vidro e ferro.²¹³

²¹² MERTINS, 2014 (p.70).

²¹³ MERTINS, 2014 (p.71).



Imagem 54: "Arquitetura Alpina", obra Expressionista de uma cidade no topo dos alpes idealizada por Bruno Taut.

A formação de um grupo de arquitetos, em 1919, foi impulsionada pelas experiências marcantes de Bruno Taut. Compartilhando a sua visão expressionista, esses arquitetos almejavam uma nova linguagem arquitetônica que não refletisse apenas o estado de espírito da Alemanha pós-guerra, mas também incorporasse os ideais de liberdade e esperança diante da devastação. Este grupo, batizado de *“Die Gläserne Kette”* (A Cadeia de Vidro), teve Bruno Taut como líder entre os anos de 1919 e 1920. Nesse período, Taut estimulou os arquitetos a explorarem as virtudes do vidro como o material do futuro, representando assim o lado místico e utópico da visão arquitetônica alemã. Ao longo desses anos, vários arquitetos alinhados com os princípios do grupo conceberam imagens utópicas de torres de vidro, contribuindo para a expressão artística e para a renovação conceitual no campo da arquitetura.²¹⁴

Ciente do contexto revolucionário assente nas premissas idealizadas por Scheerbarth e Taut sobre a nova arquitetura de vidro, Mies van der Rohe idealiza as suas experiências dos edifícios Friedrichstrasse e Glass Skyscraper. Neste contexto, é impossível desassociar o conjunto de afiliações que estes estabelecem com o delírio utópico produzido pelos arquitetos do *“Die Gläserne Kette”*. No entanto, diferente das imagens produzidas em simultâneo, os edifícios idealizados por Mies assumem um racionalismo tecnológico mais sóbrio do que as suas congêneres. Aborda as suas intervenções de modo mais pragmático e objetivo. A desmaterialização e transfiguração dos grandes planos de vidro que revestiam as fachadas das imagens produzidas por Mies, afastam-se do excesso utópico que caracterizava algumas das visões contemporâneas Expressionistas. Indicam uma abordagem mais refinada e controlada em comparação com as visões mais extravagantes dos seus coetâneos: *“os arranha-céus de Mies eram versões mais arquitetônicas, racionais, tecnologicamente desenvolvidas e historicamente específicas dos sonhos cristalinos dos outros”*.²¹⁵

²¹⁴ MERTINS, 2014 (p.72).

²¹⁵ Tradução de C.S. No original: *“[...] Mies’s Skyscrapers were more architectural, rational, technologically developed and historically specific versions of the crystalline dreams of others”*. MERTINS, 2014 (p.74).

Compreender como Mies van der Rohe conseguiu assimilar o caráter revolucionário Expressionista sem o copiar, é importante para a articulação não mimética de uma nova linguagem arquitetônica. Nestes dois projetos teóricos, Mies começava a apresentar uma capacidade de interpretação das necessidades da sua época que até então não havia demonstrado. O equilíbrio entre as influências utópicas dos arquitetos do *“Die Gläserne Kette”* e o racionalismo tecnológico, resultaram numa expressão arquitetônica que não só responde ao contexto revolucionário da época, mas também transcende as expectativas de seu tempo. Após estas duas experiências idealizadas entre os anos de 1921 e 1922, Mies assumiu um papel de maior relevo perante a comunidade intelectual da época. Devido às suas novas abordagens, passou a figurar como personagem proeminente do desenvolvimento arquitetônico da época.²¹⁶

²¹⁶ VIEIRA, 2019 (p.67).

TRANSCENDÊNCIA DA FORMA

Em 1923, após a realização desses dois projetos, Mies van der Rohe prosseguiu com a sua investigação ao conceber duas casas de campo, presumivelmente destinadas ao mesmo local que o *Glass Skyscraper*, Neubalbinsberg. Uma dessas residências foi projetada em betão, denominada “*Concrete Country House*” (Casa de Campo de Betão), em 1923, e a outra em tijolo, a “*Brick Country House*” (Casa de Campo de Tijolos), em 1924. Com esses dois projetos, Mies direcionou a sua exploração para temas distintos daqueles abordados nas suas duas intervenções anteriores.²¹⁷

O caráter horizontal dessas duas obras permitiu que explorasse um novo tipo de conceção espacial, mais intrinsecamente ligada à vida doméstica e a sua relação com os espaços naturais exteriores. Ao investigar as vantagens do betão e explorar as novas aplicações do tijolo, Mies demonstrou uma abordagem inovadora na conceção dessas casas de campo. Estas duas residências desempenharam um papel proeminente no desenvolvimento da vanguarda arquitetónica, contribuindo para a evolução das ideias arquitetónicas da época.²¹⁸

Nestas duas experiências, Mies van der Rohe explorou pela primeira vez o conceito de “plano livre”, que mais tarde tornar-se-ia uma característica distintiva na sua prática modernista. Nestes projetos, incorporou estratégias estruturais que se revelariam de extrema importância na conceção do pavilhão em Barcelona e na casa Tugendhat, em Brno. Para a Casa de Campo de Betão, face à ausência de um plano documentado, as informações sobre a obra limitam a sua compreensão; existem apenas fotografias de uma maquete em gesso, proporcionando uma visão superficial da mesma. O mesmo cenário se aplica à Casa de Campo de Tijolo, onde a documentação conhecida se resume a duas fotografias da época. Uma delas apresenta um desenho em perspetiva, enquanto a outra revela parcialmente a planta que se tornaria icônica.²¹⁹

²¹⁷ VIEIRA, 2019 (p.67).

²¹⁸ VIEIRA, 2019 (p.69).

²¹⁹ SCHULZE, 1985 (p.110).

Publicada pela primeira vez revista G, em 1923, no mesmo ano da grande “Exposição de Arte de Berlim”, que incluía a “*Proun*” (Projeto para a Afirmação do Novo) de El Lissitzky, o projeto da Casa de Campo de Betão de Mies van der Rohe compartilha semelhanças com as obras do artista russo ali expostas. Esta exposição de 1923 foi um palco importante para a apresentação das visões revolucionárias no campo da arte e da arquitetura. O “*Prounenraum*” (como também é conhecida) marcou um ponto de virada nas incursões artísticas de El Lissitzky.

No ano de 1923, o arquiteto russo concebe um espaço que transcende as fronteiras tradicionais entre arte e arquitetura. Neste espaço, ele propõe uma fusão entre elementos artísticos e arquitetónicos, desencadeando uma transformação significativa na relação do espectador com a obra. Ao imaginar esse espaço como uma instalação (apesar do termo só ter sido criado algumas décadas mais tarde), Lissitzky desafia as convenções artísticas estabelecidas, redefinindo o papel do espectador. Nesse contexto, o espaço não é simplesmente um suporte físico para a exposição de arte, mas sim uma experiência envolvente e imersiva. Arte e arquitetura entrelaçam-se de maneira intrínseca, e o espectador deixa de estar passivamente diante da obra para se encontrar imerso nela. A proposta de Lissitzky é mais do que uma expressão artística singular, é uma provocação à maneira como entendemos e nos relacionamos com o espaço e a arte.²²⁰

As revoluções espaciais da sala de exposições concebida pelo artista são condizentes com as obras ali expostas. Contrapondo-se a bidimensionalidade, são caracterizadas por formas geométricas puras; as representações do artista russo também tiram partido da tridimensionalidade, representando uma passagem ambiciosa da pintura para a arquitetura. As imagens resultantes mantêm a abstração característica do suprematismo, no entanto incorporam elementos construtivistas. São ricas em contrastes de cores e formas, e geralmente surgem destacadas por um fundo branco. Provocam um mistério inicial quanto ao objeto que representam; as perspectivas e outros recursos espaciais utilizados criam uma ilusão de profundidade, desafiando as limitações do plano bidimensional. Os estudos de Lissitzky não se limitaram a representar uma estética visual; eles buscavam, sobretudo,

²²⁰ DOURADO, 2012 (p.56).

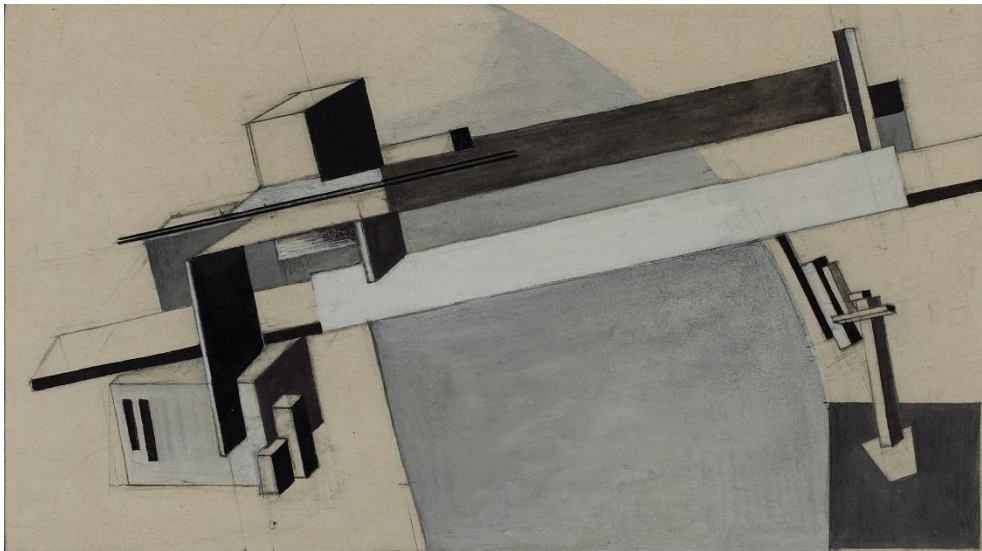


Imagem 55: Proun 1A, "Ponte" (1919), El Lissitzky.

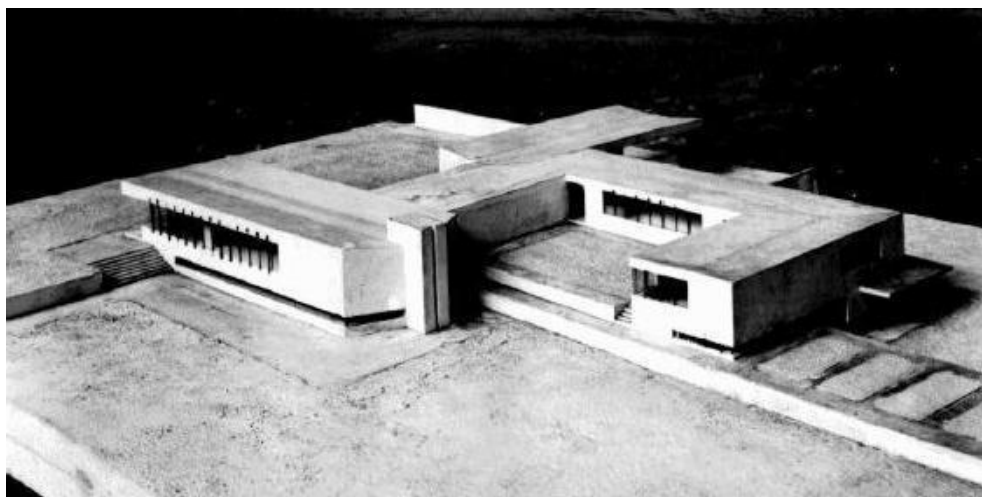


Imagem 56: Casa de Campo de Betão (1923), Mies van der Rohe.

definir uma transição concetual. A passagem da superfície bidimensional para a arquitetura representava não apenas uma mudança formal, mas também uma evolução no modo como a arte e a forma poderiam interagir com o ambiente tridimensional.²²¹

Vinculada às revoluções concetuais propostas por El Lissitzky, a conceção de Mies para a Casa de Campo de Betão combina elementos previamente explorados no projeto da Villa Kröller Müller, no que diz respeito à forma. Incorpora a visão progressista do artista russo com os ensinamentos de Behrens e Schinkel, transformando-os numa linguagem arquitetónica mais abstrata. Essa abstração é conseguida por via da composição de volumes que se entrelaçam com as propostas espaciais inovadoras das *“Prouns”*. O dinamismo na relação espacial é, assim, tanto um resultado estético, como uma expressão tangível da fusão entre os princípios modernos de Mies e as ideias do artista russo. No entanto, o modelo experimental de Mies destaca-se mais do ponto de vista arquitetónico e estrutural do que as representações de massas e planos propostas por Lissitzky. Mies propõe uma estrutura de betão composta por volumes retangulares que se interligam entre si, criando um espaço habitável que, assimila as características propostas por Lissitzky para as *“Prouns”*, *“intensificando e tornando palpável a tensão entre a gravidade e a flutuação espacial”*.²²² Tanto na Casa de Campo de Betão quanto na Casa de Campo de Tijolo são também evidentes as influências das composições Neoplásticas de Theo van Doesburg, como será referido mais à frente.

A Casa de Campo de Betão, explora o potencial da utilização deste material, permitindo uma nova abordagem no que concerne à conceção espacial. A arrojada proposta para esta casa destacou-se como um marco arquitetónico em si, mas também pela conexão intelectual que estabeleceu com obras de outros campos. As evidências que aproximam a proposta de Mies à intervenção artística de Lissitzky, revela o carácter multidisciplinar presente no pensamento do arquiteto alemão nesta época.²²³

Mies rejeitava qualquer formalismo a que as suas obras pudessem ser associadas. Na publicação dos dois primeiros números da revista *“G”* em 1923, Mies apresentou a

²²¹ OSSWALD, 2017 (p.26).

²²² Tradução de C.S. No original: *“[...] intensifying and making palpable the tension between gravity and floating in space”*. MERTINS, 2014 (p.90).

²²³ SCHULZE, 1985 (p.110).

Casa de Campo de Betão, juntamente com outra experiência desenvolvida em simultâneo, o Edifício de Escritórios em Betão. A escolha de apresentar esses projetos nas primeiras edições da revista indica a importância que Mies atribuía à disseminação das suas ideias. Este periódico servia como veículo estratégico para compartilhar conceitos vinculados às inovações artísticas; Mies apresentou no segundo número publicado uma proposta, com caráter de manifesto, enfatizando o subtítulo da revista: “*Material zur elementaren Gestaltung*” (materiais para a criação de formas elementares). A sua abordagem não se restringia a questões meramente formais; abrangia as qualidades intrínsecas e fundamentais dos materiais, explorando as suas potenciais aplicações.²²⁴



Imagem 57: Excerto de uma das páginas da primeira edição da Revista G (julho de 1923), com o texto e projeto “*Bürohaus*” de Mies van der Rohe.



Imagem 58: Primeira página da segunda edição da Revista G (setembro de 1923), com a publicação da *Casa de Campo de Betão*.

²²⁴ NEUMEYER, 1994 (p.11).

No primeiro número publicado, Mies apresentou um desenho polêmico, moderno e provocador, acompanhado por um texto-manifesto intitulado *“Bürohaus”* (Edifício de Escritórios), no qual ele rejeitava categoricamente qualquer gênero de especulação, formal na arquitetura. A clareza inequívoca dos seus aforismos refletem a intenção de Mies em comunicar de forma direta e assertiva a sua posição. As suas declarações sugerem uma determinação firme em se distanciar de abordagens que ele considerava inadequadas para a arquitetura moderna. A escolha deliberada das palavras, visava transmitir a rejeição desses conceitos pré-estabelecidos, e demonstrar a força e a convicção por trás dessa rejeição.²²⁵

*“Rejeitamos toda especulação estética, toda a doutrina e o todo formalismo. A arquitetura é a vontade da época traduzida em espaço. Viva. Cambiante. Nova. Nem o ontem, nem o amanhã, apenas o hoje pode ser moldado. Só esta arquitetura pode ser realizada. Criar a forma a partir da essência do problema com os meios de nossa época. Esta é a nossa tarefa. Um edifício de escritórios é um edifício de trabalho, organização, clareza, economia. Um espaço amplo, iluminado, não compartimentado, mas articulado de acordo com a organização do trabalho. Máximo rendimento com o mínimo de meios. Os materiais são o betão, o aço e o vidro”.*²²⁶

Ao apresentar estes princípios, Mies assume definitivamente uma nova postura, rechaçando o formalismo doutrinário do Ecletismo que ainda vigorava na arquitetura, nesta época. A recusa e o distanciamento desses princípios, entendidos como mimetismos clássicos e historicistas, permitem que seja possível a busca por uma verdade a que o Romantismo e o Ecleticismo não eram capazes de aferir. A nova verdade defendida por Mies van der Rohe deveria ser caracterizada pelas novas práticas construtivas e pelos novos materiais, numa resposta efetiva às vontades de uma época. Ao empregar o termo *“vontade”*, a ênfase recai sobre a capacidade do homem de

²²⁵ NEUMEYER, 1994 (p.11).

²²⁶ Tradução de C.S. No original: *“Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo. La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio. Viva Cambiante Nueva. Ni el ayer, ni el mañana sólo el hoy puede plasmarse. Sólo se puede realizar esta arquitectura. Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época. Esta es nuestra tarea. Un edificio de oficinas es un edificio de trabajo de organización, de claridade, de economía. Lugar de trabajo amplio, iluminado, no compartimentado sino articulado de acuerdo con la organización del trabajo. Máximo rendimiento con mínimos medios. Los materiales son hormigón, acero, cristal”.* MARIÓN, et al, 2005 (p.25).

capturar o espírito da época, num momento específico. A vontade da época é concebida como algo que não pode ser diretamente traduzido ou transformado, mas sim entendido como um ponto crucial que tem repercussões profundas e duradouras. Esse posicionamento perante as mudanças e as inovações indica a necessidade de estar aberto ao presente para compreender e refletir a verdadeira essência da arquitetura.²²⁷

A palavra “*hoje*” também é crucial na compreensão da visão de Mies van der Rohe, uma vez que argumenta que a construção criativa só pode ser realizada no presente. O hoje é concebido como um momento contínuo, transcendendo o instante específico no tempo. Não se limita a um momento pontual e efêmero, mas é entendido como uma constante atemporal. Em vez de restrito a um único instante, o hoje é entendido como uma condição persistente, uma realidade contínua que se estende ao longo do tempo. Esse entendimento rejeita qualquer nostalgia Eclética ou Romântica da arquitetura, ou qualquer visão irrealista do futuro, tal como as propostas dos Expressionistas e Futuristas.²²⁸

Embora Mies tenha evitado deliberadamente estabelecer conexões entre as suas obras e outros movimentos artísticos, inevitavelmente surgem paralelismos com as novas formas de expressão artística de cariz progressista. Apesar das suas críticas ao Expressionismo, os seus arranha-céus, compartilham semelhanças com a abordagem do movimento de vanguarda alemão. O mesmo se aplica à Casa de Campo de Betão, especialmente em relação às influências construtivistas da Proun de El Lissitzky. Na última experiência teórica realizada neste período da sua carreira, a Casa de Campo de Tijolo, estabelecem-se afiliações com as novas formas de Theo van Doesburg.²²⁹

O artista e arquiteto holandês publicou em 1923, na mesma edição da revista G onde Mies havia publicado o seu texto “*Bürohaus*”, o manifesto “*Zur elementaren Gestaltung*” (sobre a criação de formas elementares). Tal como Mies, van Doesburg compartilha nesse manifesto a sua visão sobre a direção que a arquitetura deveria seguir. Enfatizou a importância da utilização de elementos básicos na criação de uma linguagem visual pura; abraçou a ideia de que através da simplificação e da redução da arquitetura aos elementos essenciais, poder-se-ia atingir uma expressão artística que transcenderia as

²²⁷ RAMOS, 2013 (p.174).

²²⁸ RAMOS, 2013 (p.176).

²²⁹ MERTINS, 2014 (p.82).

limitações do tempo e do espaço. A geometria abstrata, a combinação de cores primárias e a rejeição da ornamentação excessiva foram elementos-chave defendidos por van Doesburg no seu manifesto.²³⁰

Sob a influência da abordagem elementar de Lissitzky, o artista holandês desenvolveu, a partir de 1921, uma nova expressão artística nas suas obras, exercendo uma influência decisiva no desenvolvimento da obra de Mies van der Rohe. Nas suas criações, incorporou formas e conceitos inspirados pelas geometrias presentes nas *Prouns* do artista russo. Van Doesburg integrou elementos axonométricos, introduzindo *“construções arquiteturais hipotéticas nas quais os principais elementos planares engendram uma multidão de planos secundários, que nebulosamente parecem flutuar no espaço em torno de seus respectivos centros de gravidade”*.²³¹



Imagem 59: “Projeto Contra-Construção” (1923), Theo van Doesburg e Cornelius van Eesteren.

²³⁰ COHEN, 2016 (p.148).

²³¹ STANGOS, 2000 (p.108).

Seduzido pelos ideais de El Lissitzky, Theo van Doesburg prontamente incorporou as convicções do Proun, conferindo uma nova direção ao De Stijl, ao introduzir elementos construtivistas. Em 1923, o artista holandês apresentou ao mundo a nova abordagem neoplástica da sua obra numa exposição na Galerie de l'Effort Moderne, em Paris. Esta exposição contou com a participação de Mies van der Rohe, que a convite de van Doesburg, expôs na galeria o seu projeto de arranha-céus.²³² A repercussão significativa dessa exposição reverberou na comunidade artística, revelando os novos conceitos do De Stijl.²³³

Aquando da exposição, Mies van der Rohe já tinha contacto com as obras de Theo van Doesburg que, como vimos anteriormente, conhecera em 1921. Os resultados desse contacto estão expressos no desenvolvimento arquitetónico do mestre alemão. Embora tenha negado que os seus projetos estivessem ligados as representações neoplásticas, é evidente que houve uma influência direta de Theo van Doesburg no desenvolvimento posterior das suas obras.²³⁴

Na Casa de Campo de Tjolo, Mies assimila os princípios espaciais propostos por Theo van Doesburg, projetando uma casa intrinsecamente relacionada com os princípios rítmicos e sequenciais que o artista holandês havia explorado na sua obra *“Rhythm of a Russian Dancer”* (Ritmo de uma dança russa), em 1918.²³⁵ A natureza livre das linhas, ao serem desenhadas sem a rigidez de uma régua, concede à composição espontaneidade e fluidez. A variação na intensidade das cores adiciona dinamismo e vitalidade à representação. A escolha estratégica de evitar que os retângulos se cruzem contribui para criar um diálogo visual entre a figura central e o espaço ao seu redor; enfatiza a dançarina como elemento central, mas também sugere uma conexão dinâmica entre a figura e o ambiente pictórico.

²³² MERTINS, 2014 (p.96).

²³³ STANGOS, 2000 (p.109).

²³⁴ MERTINS, 2014 (p.93).

²³⁵ MERTINS, 2014 (p.98).

A relação entre a composição abstrata de van Doesburg e a Casa de Campo de Tjolo, é evidenciada pelos retângulos dispostos vertical e horizontalmente na pintura, de modo a retratar uma dançarina. Mies assimila estes elementos ao projetar a casa, utilizando paredes estrategicamente posicionadas para garantir uma continuidade espacial entre o exterior e o interior.

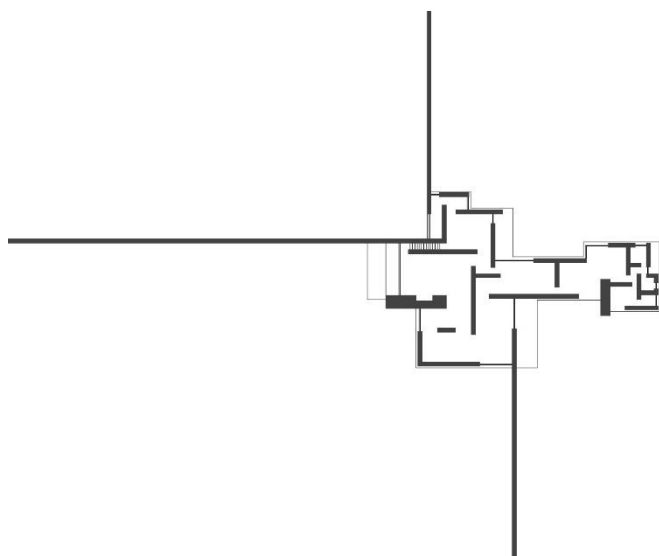


Imagem 60: Planta da *Casa de Campo de Tjolo* (1924), Mies van der Rohe.

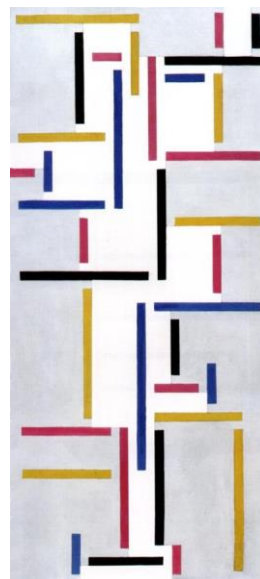


Imagem 61: “*Rhythm of a Russian Dancer*” (1918), Theo van Doesburg.

A fluidez espacial proposta na planta desta casa reflete a abstração matemática na pintura do artista holandês, mas vai além, tornando-se uma experiência dinâmica e viva. A natureza livre das linhas, característica da obra de Theo van Doesburg, é incorporada na experiência de Mies van der Rohe, contribuindo para adicionar dinamismo e vitalidade à representação arquitetônica. A estratégia de evitar que, tal como acontece nos retângulos presentes na composição neoplástica, as paredes propostas pelo arquiteto alemão se cruzem, cria um diálogo visual entre os espaços internos e externos, enfatizando a conexão dinâmica entre a arquitetura e o ambiente ao redor. Esta experiência, não é apenas uma abstração geométrica, é uma tradução dos princípios rítmicos e sequenciais de Theo van Doesburg. Ao projetar uma casa com planta livre, sem barreiras visuais, Mies rompe com as convenções estabelecidas e

contribui para uma nova abordagem na arquitetura, refletindo deste modo, uma compreensão renovada da sociedade, do intelecto e da beleza.²³⁶

A materialidade escolhida para esta obra, o tijolo, entrelaça-se com a tradição construtiva holandesa, bem como com as abordagens de Frank Lloyd Wright para a “*Robie House*”, precursora da espacialidade neoplástica, que utiliza este material primitivo numa abordagem moderna. Ao utilizar este material, Mies reinterpreta a tradição de uma forma mais abstrata, em relação àquela que havia experienciado anteriormente na sua obra, através da supressão de elementos da construção tradicional: as paredes aparecem “*como prismas geométricos precisos de tijolo*”.²³⁷ Após esta experiência, Mies desenvolveu outros projetos que incorporam os aspetos teóricos da sua experiência desenvolvida nesta época.

As suas ideias começaram a tomar forma nestas experiências não construídas, contudo, foi somente no projeto da *Casa Wolf* (1925-1926), e das casas *Esters* e *Lange* (1927-1930), que Mies teve a oportunidade de traduzir as suas teorias em construções reais. Nestes projetos apresenta um esquema híbrido, combinando características da planta livre com concepções espaciais mais convencionais. Os espaços comuns destas habitações são concebidos segundo novos princípios, enquanto que os espaços privados são projetados como espaços fechados que não possuem a mesma liberdade e dinamismo espacial. O conceito de paredes independentes emerge nestas três obras refletindo a evolução da sua prática, que vai para além dos métodos construtivos tradicionais. Grandes aberturas voltadas para o exterior e extensas superfícies envidraçadas, destacam a busca por uma transparência e continuidade entre o interior e o exterior. Com estas obras, ainda de forma tímida, Mies começava a dissolver as barreiras físicas da arquitetura, apelando a uma experiência que transcende as paredes tradicionais e abraça a paisagem circundante. Esse seu compromisso de integrar a arquitetura e a natureza torna-se fundamental para a compreensão das suas obras posteriores.²³⁸

²³⁶ MERTINS, 2014 (p.99).

²³⁷ Tradução de C.S. No original: “[...] as precise geometric prisms of brick”. MERTINS, 2014 (p.99).

²³⁸ FARIA, 2018 (p.18).

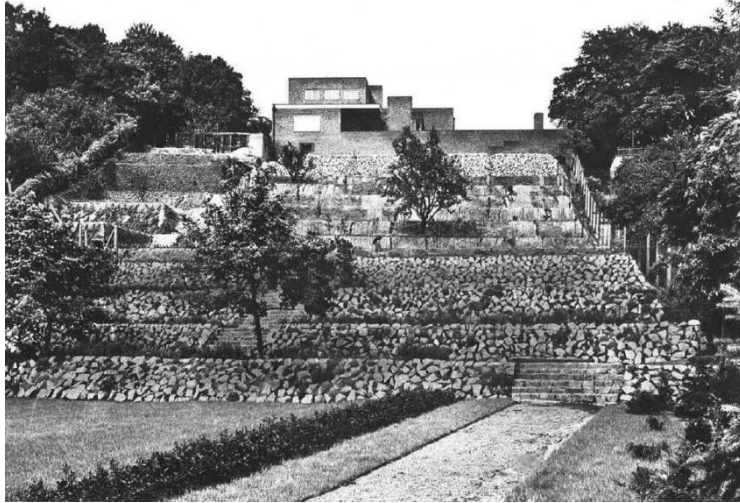


Imagem 62: *Casa Wolf* (1925-1926), Gubin, Mies van der Rohe.

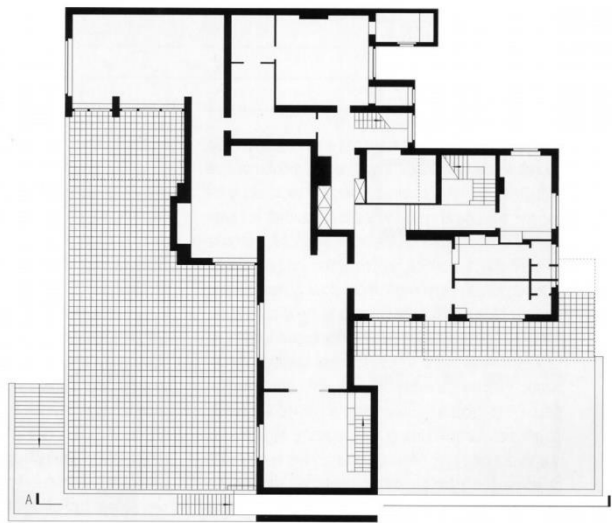


Imagem 63: Planta do primeiro piso da *Casa Wolf*.



Imagem 64: *Casa Esters* (1927-1930), Krefeld, Mies van der Rohe.

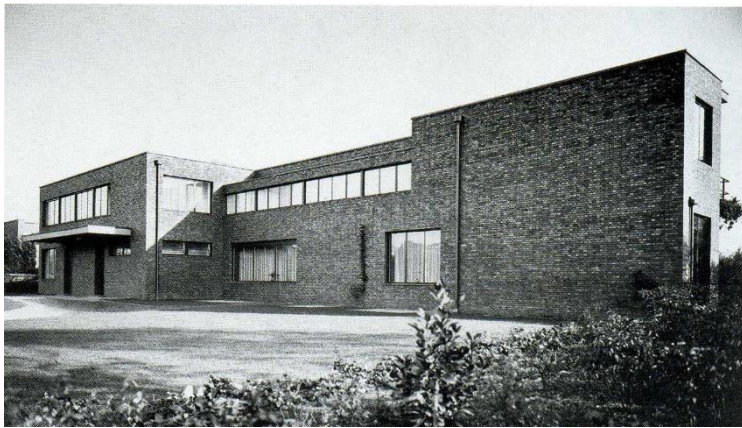


Imagem 65: *Casa Lange* (1927-1930), Krefeld, Mies van der Rohe

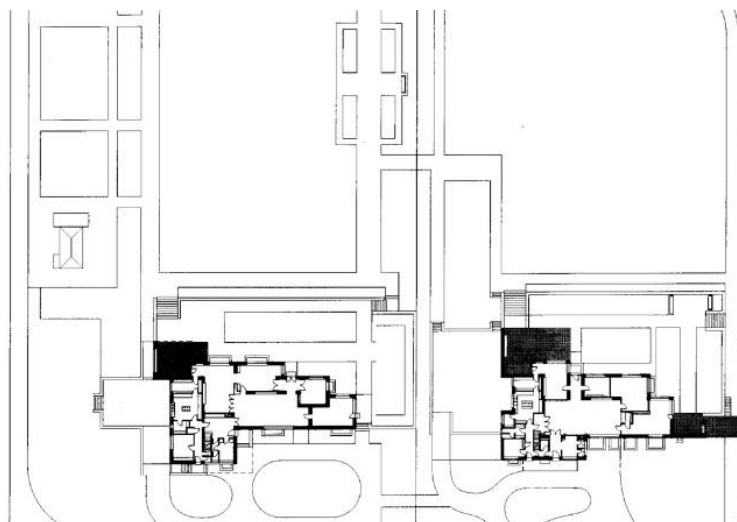


Imagem 66: Plantas das *Casa Esters* (a esquerda) e *Lange* (a direita).

CONCEÇÃO URBANA DE WEISSENHOF

O ano de 1924 marca a consolidação da influência de Mies van der Rohe na comunidade intelectual da época, coincidindo com um período de maior estabilidade política e económica na Alemanha. Nesse contexto, o país reerguia-se da devastação causada pela Primeira Guerra Mundial, graças ao plano traçado pelo vice-presidente dos Estados Unidos, Charles Gates Dawes (1865-1961). A essência do plano Dawes residia na concessão de empréstimos financeiros dos Estados Unidos à Alemanha, visando auxiliar na superação dos danos provocados pela guerra e no cumprimento das obrigações financeiras estipuladas pelo Tratado de Versalhes.²³⁹ A introdução desse capital americano possibilitou ao governo alemão implementar medidas para colmatar a crise habitacional que assolava o país. Subsídios foram disponibilizados viabilizando a concretização das aspirações modernistas na arquitetura, que vinham sendo exploradas nos anos anteriores.

Em 1925, face a este contexto de maior estabilidade, Mies aceitou o convite para se juntar a *Deutscher Werkbund*, num momento significativo em que a organização se orientava claramente na direção dos valores do *Sachlichkeit* (objetividade). Em 1926 assumiu a função de vice-presidente da organização presidida por Peter Bruckmann, o membro mais antigo na época.²⁴⁰ Com essa nova posição, Mies consolidava o seu papel de destaque na comunidade intelectual alemã, adotando uma postura vanguardista nas suas obras construídas, algo que anteriormente só havia experimentado nos seus trabalhos teóricos.

Durante esse período, a *Deutscher Werkbund* promoveu em Estugarda uma exposição intitulada “*Die Wohnung*” (A Habitação), que envolvia a construção de um conjunto habitacional experimental, *Weissenhof-siedlung*, financiado com recursos públicos. Mies foi designado diretor artístico da exposição e responsável por elaborar o plano urbanístico do conjunto habitacional em 1925. A exposição tinha como objetivo apresentar soluções para os problemas habitacionais das classes mais baixas. A necessidade de apresentar soluções para a problemática em torno do tema da Casa Moderna foi algo enfatizado por Mies, ao afirmar que:

²³⁹ VIEIRA, 2019 (p.56).

²⁴⁰ VIEIRA, 2019 (p.75).



Imagem 67: Cartaz publicitário da exposição organizada pela *Werkbund* em Estugarda (1927).

*“para além dos aspetos técnicos e económicos é fundamental considerar que o problema da habitação moderna é um problema arquitetónico que, sendo complexo, só as forças criativas o podem resolver, não chegam os cálculos ou as medidas de organização (...). A racionalização e estandardização são uma parte do problema, sendo que devem ser tidos como meios e não como fins. No fundo, o problema da habitação moderna é um problema espiritual e a luta por um habitat faz parte da luta por novas formas de vida”.*²⁴¹

Ao colocar a habitação no cerne das suas preocupações, Mies propõe uma reavaliação profunda da forma como as pessoas vivem e ocupam os espaços urbanos. A sua proposta para um conjunto habitacional situado no topo da colina de *Weissenhof* não aborda apenas as demandas habitacionais contemporâneas, mas também serve como um ponto de partida para uma reflexão mais ampla sobre o próprio significado do habitar, com base no conceito de *Siedlung* (Modelo de casa estatal).²⁴² Ao submeter o projeto ao campo da crítica, Mies fomenta um ambiente propício para a discussão e aprimoramento do conceito de habitação. Esse processo não se limita puramente a encontrar soluções práticas para as necessidades imediatas do modo de habitar, mas pretende ainda redefinir as relações das pessoas com os espaços construídos. *Weissenhof-siedlung* torna-se assim mais do que um empreendimento habitacional, assumindo um caráter experimental a nível social e cultural.²⁴³

Ao traçar este plano urbanístico, Mies define os contornos para uma nova paisagem, revolucionando em paralelo os métodos construtivos. A sua abordagem incorpora novos materiais, técnicas e estilos, marcando um ponto de viragem no desenvolvimento da arquitetura moderna. Este projeto pioneiro, sob a sua direção, converte-se num marco estético e concetual, destacando-se como um exemplo no modo como a arquitetura pode moldar as pessoas que a habitam.²⁴⁴

²⁴¹ MACHADO, 2014 (p.71).

²⁴² MERTINS, 2014 (p.114).

²⁴³ MACHADO, 2014 (p.71).

²⁴⁴ MERTINS, 2014 (p.115).

Após a concepção de um primeiro esquema em 1925, Mies foi confrontado por críticas contundentes de arquitetos mais tradicionalistas, como Paul Schmitthenner (1884-1972) e Paul Bonatz (1877-1956). Schmitthenner classificou a abordagem como formalista e romântica, enquanto Bonatz reprovou-a por considerar “irrealista”, “de artista” e até mesmo diletante. Diante dessas objeções Mies reconheceu a necessidade de reformular a sua proposta. Em resposta, apresentou um novo esquema em julho de 1926. O novo desenho revelava uma estética mais aberta, de base mais geométrica, caracterizada por linhas retas e elementos verticais simplificados.²⁴⁵

Na versão final da *Weissenhof-siedlung*, o conjunto habitacional desenvolve-se em torno de uma área central reduzida e simplificada, aglutinando vinte e um edifícios distintos, projetados por renomados arquitetos como Le Corbusier, Gropius, Taut, Scharoun, Hans Poelzig, Jacobus Johannes Pieter Oud, Mart Stam, Ludwig Karl Hilberseimer e Peter Behrens, entre outros. Mies desempenhou um papel fundamental, sendo responsável pela concepção de um dos principais blocos residenciais do conjunto.²⁴⁶

O bloco residencial projetado por Mies destacava-se, ocupando uma posição proeminente em relação às demais intervenções. Composto por quatro pisos, o edifício apresentava caixas de escadas que conduziam a dois apartamentos por andar. Este projeto permitiu a Mies construir uma estrutura em ferro pela primeira vez, após os processos ensaiados anteriormente nas suas propostas para os edifícios *Friedrichstrasse* e o *Glass Skyscraper*. No entanto, nesta sua intervenção construída adota uma abordagem diferente, toda a estrutura em ferro é revestida. Esta sua nova abordagem permitiu uma maior diversidade de vãos envidraçados, que confere à fachada do edifício uma nova estética. Essa solução refletia uma evolução em relação às soluções anteriormente preconizadas, representando um marco importante na carreira do arquiteto alemão.²⁴⁷

²⁴⁵ SAFRAN, 2000 (p.33).

²⁴⁶ SAFRAN, 2000 (p.34).

²⁴⁷ SAFRAN, 2000 (p.34).

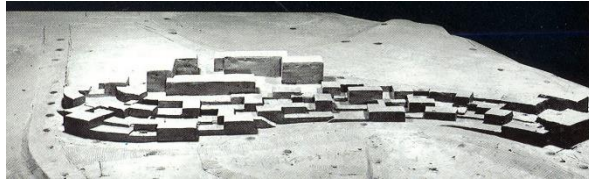


Imagem 68: Maquete do primeiro plano traçado por Mies van der Rohe para *Weissenhof-siedlung* (1925)



Imagem 69: Segundo plano traçado para *Weissenhof-siedlung* (1927).

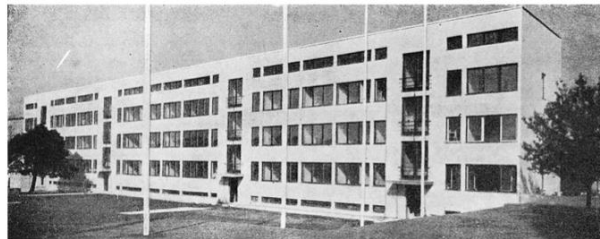


Photo dr. Lossen & Co.



Imagem 70: Bloco habitacional de Mies van der Rohe para *Weissenhof-siedlung* (1927).

Com a oportunidade de transpor para a escala urbana as suas ideias anteriormente ensaiadas para casas de campo, Mies reitera a proposta de uma renovação cultural por meio da construção de habitações de custo controlados. A sua abordagem para enfrentar os desafios habitacionais da época envolveu a industrialização dos métodos construtivos, numa mudança radical em relação aos processos tradicionais. Isso refletiu uma visão inovadora, buscando eficiência, racionalização e controle de custos na produção habitacional. A transição para métodos construtivos mais industrializados expressou uma visão progressista sobre o papel da arquitetura na transformação social e cultural.²⁴⁸

O projeto *Weissenhof* destaca-se no meio dos diversos modelos de habitações estatais que começavam a emergir um pouco por toda a Alemanha, devido à sua abordagem abrangente, que vai desde o planejamento urbano até ao desenho de mobiliário. Essa integração de várias escalas do desenho representa uma visão holística do projeto, proporcionando uma experiência habitacional completa, considerando tanto a forma, quanto a organização urbana e os elementos que compõe o interior, alinhados com os princípios modernistas da época.²⁴⁹

Em 1926, Mies deu uma palestra onde explica os conceitos urbanos que o auxiliaram no traçado urbano de Weissenhof. Inspirado pela noção de cidade orgânica, compreendeu que estas estão sujeitas a processos de transformação ao longo do tempo, moldadas pela interação de forças historicamente específicas. Os resultados da configuração urbana estão intrinsecamente ligados às condições políticas, sociais, económicas e espirituais de uma sociedade em determinado momento. Esta abordagem destaca a independência e a complexidade das influências que moldam o ambiente urbano, considerando-o como um organismo dinâmico e em constante evolução, como entendido nas suas palavras “*as formas das cidades são expressões do modo de vida existentes... e...com eles, estão sujeitas a mudanças*”.²⁵⁰

²⁴⁸ MERTINS, 2014 (p.114).

²⁴⁹ MERTINS, 2014 (p.114).

²⁵⁰ Tradução de C.S. No original: “*The forms of cities are expressions of existing modes of life...and...with these, are subject to change*”. MERTINS, 2014 (p.122).



Imagem 71: Conjunto habitacional de *Weissenhof-siedlung* (1927).

Mies descreve o processo de planeamento urbano moderno, afirmando que “*a estrutura alterada da nossa vida encontra a sua expressão correspondente (numa) forma orgânica para as nossas cidades*”.²⁵¹ Com isto refere-se às transformações sociais consequentes dos avanços tecnológicos, das mudanças das relações sociais, dos novos padrões de trabalho e estilos de vida, sugerindo ainda que essas mudanças de carácter social encontram uma representação ou manifestação concreta na forma como as cidades são concebidas e organizadas. Acreditava que o desenho urbano se deve adaptar e evoluir em resposta às necessidades da época.

Mies introduz a metáfora da cidade como um organismo, também teorizada por Corbusier e Wright, para se referir a esta como uma estrutura integrante de um todo. Tal como um organismo vivo, a cidade deveria funcionar como uma entidade coesa, onde cada parte desempenhava um papel vital para o bom funcionamento do todo. O princípio orgânico proposto por Mies destacava a importância das relações livres entre as partes autodeterminadas da cidade. Esse conceito permitia a adaptação e a evolução, refletindo a dinâmica da vida urbana. Mies reconhecia que simplesmente expandir a metrópole não seria suficiente para garantir a sua forma adequada. Ele

²⁵¹ Tradução de C.S. No original: “*The changed structure of our life find its corresponding expression [in an] organic form of our cities*”. MERTINS, 2014 (p.122).

advogava a necessidade de regras e diretrizes que orientassem o desenvolvimento urbano. Essas regras seriam essenciais para moldar a cidade de acordo com os princípios da arquitetura moderna.²⁵²

Após ter realizado o projeto para *Weissenhof*, Mies um assumiu papel de grande destaque no contexto da arquitetura internacional. A exposição inaugurada em 1927 na cidade de Estugarda apresentou para o mundo as possibilidades da nova arquitetura. Este projeto destaca-se pela sua relevância como parte integrante das investigações urbanísticas e arquitetônicas do modernismo dos anos 20 do século passado, na europa. Embora este seja um bairro experimental pode ser entendido dentro do contexto mais amplo das experiências e realizações no campo da habitação social, no período pós-guerra.²⁵³

Este projeto ganha destaque como parte integrante das discussões e realizações que alimentaram os primeiros encontros dos CIAM (Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna), servindo como exemplo concreto das práticas arquitetônicas emergentes na habitação. Neste contexto, pode ser referido o conceito de “*Existenzminimum*” (tema do CIAM II), que se refere à ideia de um padrão mínimo de existência ou das necessidades básicas do habitar, para uma vida digna. Este conceito procurava identificar os elementos essenciais que incluem para além dos aspetos físicos, como abrigo e alimentação, aspetos sociais e psicológicos. No contexto da habitação, o conceito remete-se à definição do espaço mínimo necessário que atenda aos requisitos básicos de saúde, segurança e qualidade de vida. Tendo como objetivo tornar acessível as soluções habitacionais a uma ampla gama de pessoas, promovendo assim a universalidade do acesso à moradia, implicou ainda o desenvolvimento de padrões que pudessem ser aplicados em diferentes contextos sociais e económicos, refletindo a preocupação humanística e social inerente ao movimento moderno.²⁵⁴

Outra repercussão significativa de *Weissenhoff* foi a intensificação da relação entre Mies van der Rohe e Lilly Reich (1885-1947), que ele conheceu em 1924. Reich, formou-se e especializou-se em costura *Jugendstil*, em Berlim, e destacou-se no campo do design de mobiliário e moda. Após trabalhar como designer de exposições, foi convidada para

²⁵² MERTINS, 2014 (p.122).

²⁵³ CABRAL, 2011.

²⁵⁴ CABRAL, 2011.

a *Deutscher Werkbund*, em 1912, sendo a primeira mulher a integrar o seu conselho. Lilly Reich foi a única mulher com quem Mies van der Rohe desenvolveu uma relação profissional estreita, tendo-se convertido numa presença próxima; trabalharam juntos no design e conceção de diversos projetos, nomeadamente os de Estugarda, Barcelona e Brno.²⁵⁵

Weissenhof representou a primeira de três grandes obras que definiram um novo rumo na carreira de Mies van der Rohe. Após a conclusão deste projeto seguiram-se outros dois, construídos entre os anos de 1928 e 1930: o pavilhão de Barcelona e a casa Tugendhat. Com a conceção deste projeto Mies estabeleceu uma nova linguagem para a sua arquitetura, seguindo novos princípios modulares e materiais que reuniram todos os ensinamentos adquirido ao longo da sua carreira numa reinterpretação não mimética dos modelos dos seus mestres. Nestas obras identificam-se aspetos que nos permitem analisar a complexidade das suas obras, numa interconexão entre influências do passado e do presente, que quando conciliadas deram resposta efetiva às necessidades do seu tempo.²⁵⁶

²⁵⁵ VIEIRA, 2019 (p.97).

²⁵⁶ FRAMPTON, 2003 (p. 196).

O PAVILHÃO, ENTRE O SAGRADO E A MODERNIDADE

Ao ser convidado, em 1928, pelo comissário-geral da representação alemã na Exposição Internacional de Barcelona de 1929, Georg von Schnitzler (1884-1962), Mies van der Rohe aceitou com entusiasmo a responsabilidade de supervisionar artisticamente a participação da Alemanha no evento. Este convite foi grandemente influenciado pelo êxito alcançado em *Weissenhof*, algo que consolidou a sua reputação como arquiteto de destaque. Nesse novo desafio, Mies assumiu a tarefa de conceber um pavilhão que representasse a Alemanha com prestígio e refletisse a vitalidade da República de Weimar.²⁵⁷

É crucial destacar que a participação na Feira Internacional de Barcelona representou um evento significativo para a Alemanha. Após o término da Primeira Guerra Mundial, esta era a primeira vez que o país participava num evento internacional apoiado pela comunidade das nações. Para Mies van der Rohe, esse contexto representava uma oportunidade de demonstrar a resiliência e a capacidade criativa do país num cenário internacional. O pavilhão não poderia ser apenas uma estrutura física; deveria ser uma expressão da arquitetura moderna, que buscava redefinir a identidade do povo alemão em termos de inovação tecnológica e cultural.²⁵⁸

Dentro do contexto da Exposição Internacional de Barcelona, o pavilhão projetado por Mies van der Rohe destacou-se ao adotar uma abordagem distinta em relação aos demais pavilhões. Enquanto muitas outras nações optaram por exibir as suas novas máquinas e tecnologias como uma representação direta de seu progresso industrial e tecnológico, o pavilhão alemão concebido por Mies foi, em si mesmo, uma exposição da capacidade alemã nesse campo. Ao invés de apresentar tecnologias e máquinas, diretamente, Mies escolheu realçar a inovação na arte da construção como um testemunho dos avanços da Alemanha. O pavilhão convertia-se assim numa representação simbólica da identidade nacional alemã.²⁵⁹

²⁵⁷ SAFRAN, 2000 (p.53).

²⁵⁸ SAFRAN, 2000 (p.53).

²⁵⁹ CAETANO, 2019 (p.4).

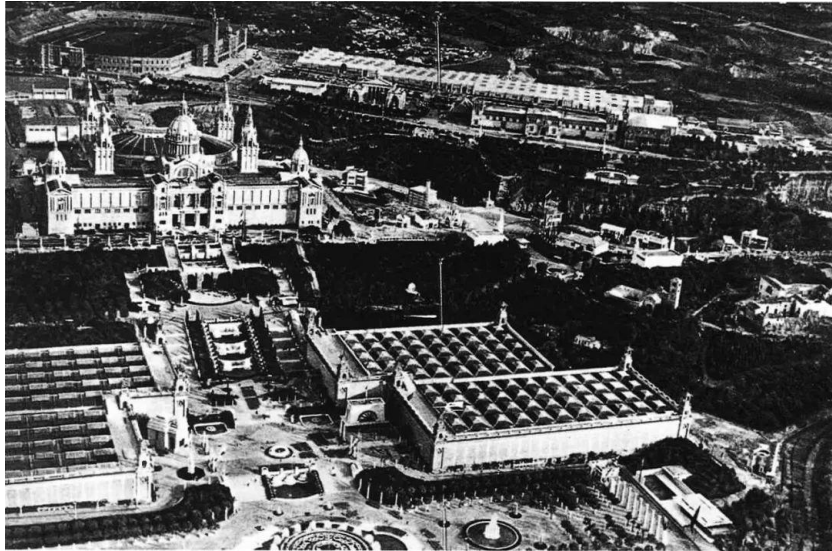


Imagem 72: Vista aérea da zona central da Exposição Internacional de Barcelona (1929). Pavilhão alemão no canto interior direito.

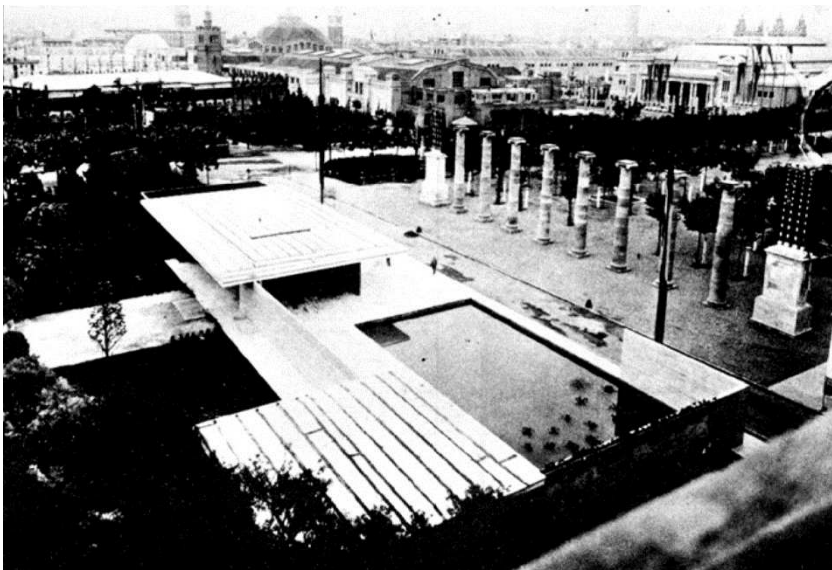


Imagem 73: Vista aérea do *Pavilhão de Barcelona* (1929), seguindo o alinhamento de uma colonata de ordem clássica.

No projeto do pavilhão, Mies van der Rohe desfrutou da liberdade proporcionada pela natureza potencialmente temporária de um edifício de exposições. Essa condição permitiu-lhe escapar de muitas das limitações típicas inerentes à construção de edifícios habitacionais, uma vez que não estava sujeito às exigências usuais inerentes ao programa e à necessidade de permanência. Parte do entusiasmo de Mies pela concepção deste edifício de caráter efêmero derivava da colaboração de Lilly Reich. A responsabilidade de Reich pela organização das salas de exposição aliviou Mies do ônus do design detalhado, do mobiliário. Essa parceria eficiente e complementar permitiu-lhe ter mais espaço para se concentrar em aspectos mais conceituais, que contribuíram para a eficácia global do projeto do pavilhão.²⁶⁰

A recusa inicial por parte de Mies van der Rohe em relação a um primeiro terreno proposto para o projeto do Pavilhão Alemão evidencia a sua profunda consideração pelo contexto. A decisão de não aceitar o terreno inicial foi baseada em razões estéticas e funcionais. O segundo terreno, escolhido por Mies, situado estrategicamente no topo da colina, oferecia vantagens consideráveis. Com uma extensão de 56,5 metros e uma visão privilegiada da *Gran Plaza* de Barcelona, o local atendia às suas expectativas do arquiteto. A escolha deste lugar destaca a sua preocupação em criar uma experiência espacial diferente para quem se aproximasse do pavilhão, destacando-o como uma peça única.²⁶¹

Mies implanta o edifício seguindo o alinhamento de uma colunata de ordem clássica pré-existente no local e elevando-o do solo por meio de uma plataforma, que desempenha o papel de um pódio. Essa sua intenção de elevar o objeto arquitetônico reflete a influência de Schinkel, jogando com a simetria e, ao mesmo tempo, com quebra intencional dessa mesma simetria. O acesso à plataforma é feito por uma escada colocada numa das suas laterais, voltada para a via pública. Essa escolha projetual rompe com a simetria do retângulo sobre o qual o pavilhão foi implantado, conferindo-lhe um maior dinamismo no que diz respeito à aproximação do objeto arquitetônico. Esta é uma abordagem que é tão remanescente das obras do arquiteto neoclássico do século XIX como das práticas de Behrens. A intenção de não conduzir o espectador diretamente para o edifício, obrigando-o a descobri-lo progressivamente,

²⁶⁰ SCHULZE, 1985 (p.153).

²⁶¹ TEIXEIRA, 2014 (p.101).

foi algo explorado por Behrens no seu projeto para a casa *Wiegand* (1911-1912) e, anteriormente, por Schinkel nos seus projetos em Postdam.²⁶²



Imagem 74: Vista da fachada principal do *Pavilhão de Barcelona*, implantado sob um pódio.

A definição da composição estrutural do pavilhão, marcada pela escolha de uma cobertura plana retangular sustentada por oito “colunas” (pilares) cruciformes uniformemente espaçadas entre si, reflete o comprometimento de Mies com a simplicidade geométrica, uma filosofia amplamente endossada por Schinkel. Ao adotar esse sistema clássico de composição, Mies estabelece uma conexão com a arquitetura greco-romana, fazendo referência a aspetos fundamentais da obra do arquiteto neoclássico. Essa decisão projetual tanto presta homenagem à tradição clássica, como infunde uma abordagem moderna na sua concretização, representando uma declaração sobre a continuidade da arquitetura ao longo do tempo. Ao integrar estes elementos (reinterpretando o conceito de Eterno Retorno de Nietzsche), Mies expressa aspetos atemporais de certas formas arquitetónicas, revelando uma compreensão profunda da arquitetura que estabelece um diálogo perpétuo entre o antigo e o novo.²⁶³

²⁶² TEIXEIRA, 2014 (p.101).

²⁶³ TEIXEIRA, 2014 (p.103).

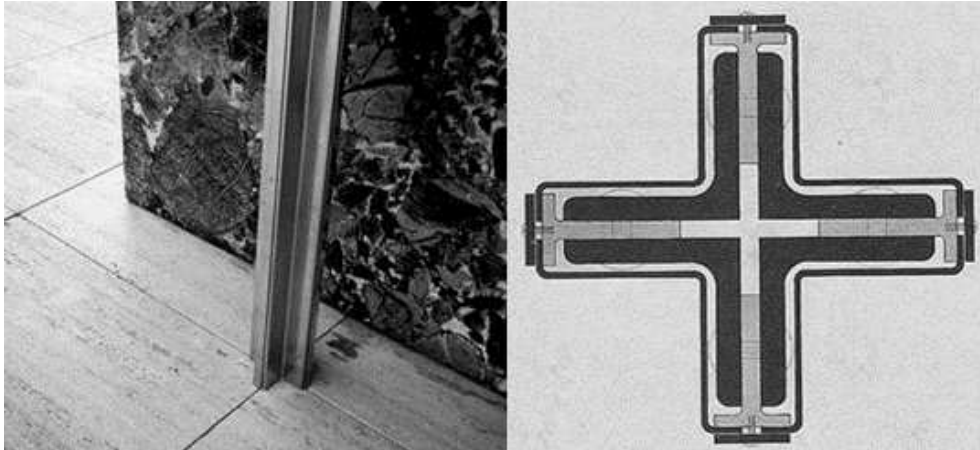


Imagem 75: Pilar cruciforme, *Pavilhão de Barcelona*, Mies van der Rohe.

O pavilhão foi concebido para servir de palco a cerimónias, *“entre as quais uma recepção aos Reis de Espanha e outras, relacionadas com rituais sociais, ou diplomáticos”*²⁶⁴; simboliza uma área consagrada tal como um “temenos” grego, delimitado por muros ou estruturas simbólicas, dedicada a atividades cerimoniais e rituais específicos, num local destinado a abrigar divindades e servir como local de interação entre os deuses e os adoradores. A interpretação do Pavilhão de Barcelona como um “temenos” moderno destaca a sua natureza, para além da sua utilidade prática. Assim, Mies van der Rohe abraça a interseção entre o sagrado e o secular na arquitetura moderna. O pavilhão não é apenas uma expressão funcional e estética, mas também contém uma carga simbólica, tornando-se num espaço que une a modernidade ao passado clássico. Assim como nos templos gregos, o pavilhão incorpora uma simetria estrutural que contrasta com a assimetria da organização do espaço, comunicando uma ordem atemporal da arquitetura.²⁶⁵

As colunas de perfil cruciforme em aço tanto remetem para a ligação com a arquitetura clássica, como para a arquitetura moderna, devido ao modo como estas são utilizadas por Mies van der Rohe no pavilhão. O seu revestimento cromado camufla-as tornando a sua presença menos impactante, dando maior destaque aos planos verticais que delimitam os espaços internos e externos do pavilhão. Estes planos retangulares,

²⁶⁴ SAFRAN, 2000 (p.53).

²⁶⁵ TEIXEIRA, 2014 (p.103).

libertos de qualquer carga estrutural, assumem características que remetem para os ideais preconizados pelo movimento holandês De Stijl.²⁶⁶

Assim o pavilhão parece assumir simultaneamente influências do passado clássico e dos movimentos de vanguarda da época; concilia-os através de princípios materiais e composições formais pertencentes tanto ao passado quanto ao presente. Os espaços que se articulam numa relação contínua, conseguida através dos blocos de mármore e ônix que formam as paredes, do travertino que reveste o pavimento, do aço cromado das colunas, dos painéis envidraçados escurecidos das janelas, conferem ao pavilhão uma fluidez espacial, perceptível em planta.²⁶⁷

Na concepção do Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe introduziu uma abordagem revolucionária, na qual desvinculou os elementos estruturais daqueles que definem os espaços interiores, tal como estipulava Le Corbusier nos seus cinco pontos da “nova arquitetura”, em 1926. Essa compreensão inovadora teve as suas raízes na experiência teórica anterior de Mies com a Casa de Campo de Tjolo e manifestou-se como uma revolução tanto estrutural quanto espacial. Os princípios subjacentes a essa abordagem encontram eco nos fundamentos do pensamento neoplástico, e a implementação prática desses princípios resultou na criação de uma nova tipologia espacial caracterizada pela continuidade espacial.²⁶⁸

A interpretação da liberdade espacial subjacente aos ideais neoplásticos adotados por Mies no pavilhão de Barcelona revela interessantes paralelos com o espaço idealizado por Adolphe Appia para a sala de espetáculos de Hellerau, já referida anteriormente. Ambos os casos representam momentos distintos, mas complementares, na busca por uma expressão que transcende as convenções tradicionais. Tanto Mies como Appia compartilham uma abordagem que procura a liberdade espacial através da desvinculação de elementos estruturais tradicionais. No caso de Barcelona, Mies utiliza o plano livre, conferindo aos espaços uma interconexão sem as habituais restrições impostas por paredes portantes. Da mesma forma, Appia propõe uma estrutura flexível e aberta que permita uma variedade de arranjos espaciais para as artes performativas.²⁶⁹

²⁶⁶ SAFRAN, 2000 (p.54).

²⁶⁷ MERTINS, 2014 (p.148).

²⁶⁸ CARTER, 1999 (p.24).

²⁶⁹ SAFRAN, 2000 (p.13).

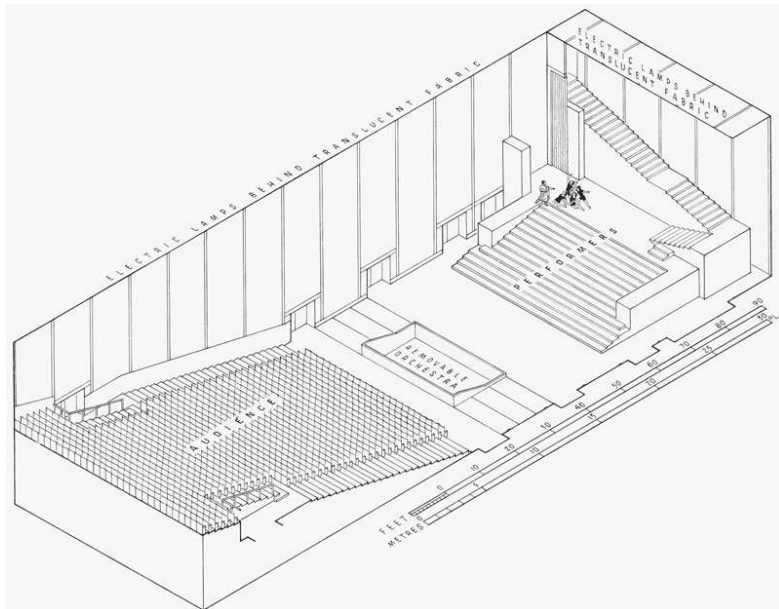


Imagem 76: Representação axonométrica da sala de espetáculos de Hellerau.

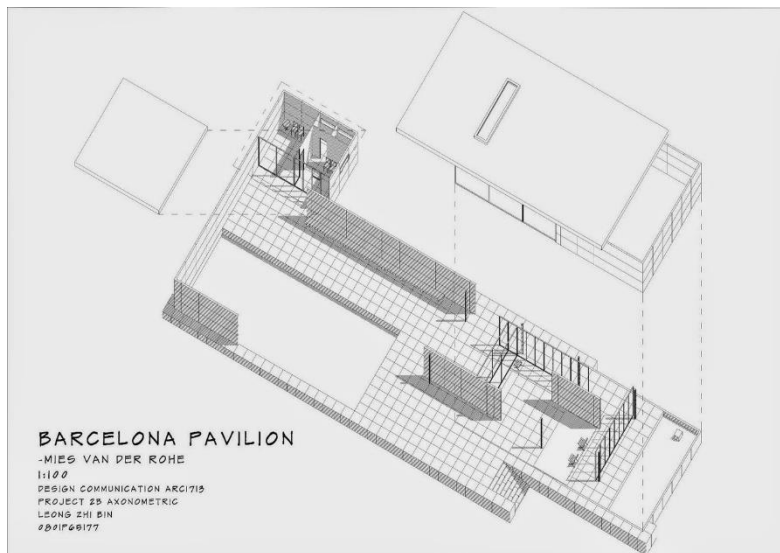


Imagem 77: Representação axonométrica do *Pavilhão de Barcelona*.

Manfredo Tafuri (1935-1994) foi quem invocou pela primeira vez – na sua obra *“the Sphere and the Labyrinth”* – a relação entre a arquitetura de Mies e os espaços rítmicos de Appia. Tafuri afirma que existem profundas semelhanças entre o Pavilhão de Barcelona e o teatro sonhado por Appia *“para uma comunidade que não precisa de teatro para sua auto-realização”*.²⁷⁰ Refere-se ao pavilhão projetado por Mies como um espaço cuja neutralidade tem profundas semelhanças com os espaços cenográficos de Appia e de outro cenógrafo influente da época, Edward Gordon Craig (1872-1966)²⁷¹, por se tratar de um lugar de ausência e vazio em que o Homem se transforma no *“espectador de um espetáculo “total” porque inexistente, sendo obrigado a representar uma pantomina que reproduz as suas deambulações através dum labirinto urbano, constituído por objetos-sinais e signos sem sentido”*.²⁷²

Tafuri sugere que o espaço criado por Mies é semelhante à visão de Appia, ao incitar o espectador a participar de uma experiência artística que vai além do tradicional teatro e da arquitetura funcional; é talvez uma metáfora para a experiência da vida nas cidades modernas, onde a complexidade e a ambiguidade são características centrais. Ainda neste texto, fala sobre as ideias reformistas de Appia, fortemente inspiradas pelas composições de Richard Wagner (1813-1883) e pelo pensamento de Nietzsche, que identificam o ritmo como um princípio fundamental da vida e da cultura em oposição à tradição iluminista. A manifestação deste teatro antinaturalista tornou-se possível com um cenário menos convencional, ganhando significado através do ator que dança pelo espaço (sem barreiras visuais nem ornamentais) numa constante descoberta e redescoberta de relações construídas e desconstruídas pela luz. Para Appia, o teatro tornar-se-ia o meio para a purificação coletiva através de um cenário não alienado, onde o corpo adquire um valor semântico por intermédio de um espaço livre, capaz de abrigar

²⁷⁰ SAFRAN, 2000 (p.13).

²⁷¹ Em 1914, Edward Gordon Craig encontrou Adolphe Appia, estabelecendo uma amizade e admiração mútua que resultou em concordância sobre questões conceituais do teatro, apesar das suas obras apresentassem diferenças, Appia e Craig são considerados dois dos mais importantes teóricos do movimento não ilusionista na cenografia. Craig, antes de se tornar cenógrafo, produtor e diretor de teatro, era um ator que atribuía igual valor a todos os elementos da produção. Enquanto Appia não demonstrava aparente interesse pela história do teatro, Craig mantinha um envolvimento constante com esse tema. O cenógrafo inglês abordou o papel do ator nas representações teatrais da sua época, pondo em causa os espaços de representação que não continham a capacidade necessária para atender as necessidades do teatro moderno. THEATRE – APPIA, CRAIG, INFLUENCE, 1998.

²⁷² Tradução de C.S. No original: *“[...] the spectator as a spectacle that is really ‘total’ because it is nonexistent, is obliged to perform a pantomime that reproduces the wandering in the urban labyrinth of sign-beings among signs having no sense [...]”*. TAFURI, 1986 (p.111).

as mais diversas manifestações de vida artística em que o espectador se torna participante.

Quando Manfredo Tafuri se refere à obra de Mies como um espaço neutro, com semelhanças às geometrias rítmicas de Appia, também faz um paralelismo entre as ideias reformistas de Appia para o teatro Avant-garde (cuja neutralidade espacial assume um valor expressivo), com as ideias exploradas por Mies nas suas obras mais icônicas; retrata os vazios como acontecimentos mudos que apelam à emoção do espaço.

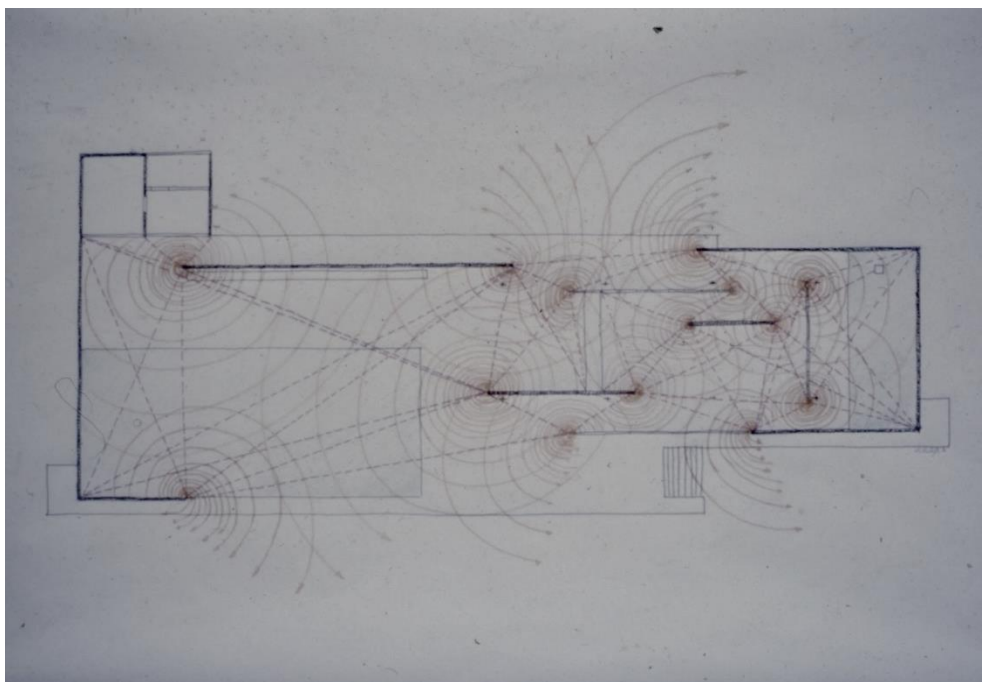


Imagem 78: Desenhos de estudo do *Pavilhão de Barcelona* por Paul Rudolph, sobre os fluxos de movimentos no Pavilhão.

Essa percepção pode ser entendida do mesmo ponto de vista que William James (1842-1910) e Carl Lange (1834-1900) a entendiam, quando defendiam a emoção como uma expressão corporal distinta, como fruto da percepção mental que, conseqüentemente, produz expressões corporais. A teoria de James e Lange baseia-se no comportamento do corpo, e está associada a uma situação externa que nos conduz à emoção como a conhecemos e experimentamos. Mas, ainda dentro deste campo do estudo das emoções, Jean Paul Sartre (1905-1980) acrescenta, anos mais tarde, uma nova forma de percepção do espaço na combinação do sujeito e do objeto da emoção,

aos quais podemos associar os espaços propostos por Mies e Appia. Para Sartre todo esse processo envolve uma transformação espacial, na qual o corpo passa a ser um objeto do próprio espaço – meio ambiente – sendo experienciado pela consciência. A consciência, quando movida pela emoção, intensifica-se, modificando e atribuindo ao espaço uma nova qualidade que permite ao Homem uma percepção coerente de tudo aquilo que o rodeia.²⁷³

Desse ponto de vista, os espaços imaginados por Mies podem ter sido o equivalente arquitetônico de um outro tempo à sala de espetáculos de Hellerau. A liberdade programática dos espaços torna possível o encontro de personagens que, com intervenções em áreas distintas, podem falar simultaneamente sobre as mesmas coisas por meio de espaços vivos concebidos pelos corpos em movimento, que produzem emoções e percepções. Nesse sentido é possível compreender que *“Mies e Appia foram os instrumentos em que o vento dos espaços insuspeitos tocou as suas primeiras e hesitantes melodias”*²⁷⁴, materializando-se na representação simbólica de uma *“figura feminina nua”*²⁷⁵ no Pavilhão, simbolizando a concepção de corpos dançantes. Efetivamente, podemos considerar, que a estátua *“Amanhecer”*, de George Kolbe (1877-1947), introduz uma referência direta à relação do corpo com o espaço e remete para cenários de Appia.

Diante disto, *“agora parecia que o próprio espaço estava em movimento. (...) Mies compõe na retícula pontual do esqueleto de ferro, uma cadência de segmentos de paredes assimétricas e colocadas livremente no espaço e transformou a obra numa articulação entrelaçada que respirava luz e espaço, que resistia em ser classificada segundo as categorias habituais e que só se poderia descrever imprecisamente com novos conceitos como espaço fluido e aberto”*.²⁷⁶ Esta ideia reflete uma preocupação na articulação entre os espaços e as sensações, algo que já havia explorado nos seus projetos teóricos.

Esta preocupação ganha forma perante a influência da filosofia humanista de Romano Guardini, que contesta a modernidade que se preocupa apenas com os avanços

²⁷³ ALVES, 2017 (p.7).

²⁷⁴ SAFRAN, 2000 (p.20).

²⁷⁵ Escultura *“Der Morgen”* (Amanhecer), de Georg Kolbe, posicionada num dos dois espelhos de água do Pavilhão de Barcelona. SAFRAN, 2000 (p.54).

²⁷⁶ Apud, FÁRIA, 2018 (p.13).

tecnológicos, distanciando o Homem da Natureza. Guardini faz uma profunda reflexão sobre o mundo contemporâneo, marcado pelas máquinas e pela tecnologia em constante evolução. O teólogo italiano destaca a necessidade de uma nova atitude diante dessa realidade, apontando para a importância de um novo sentido de relações, proporções e limites, uma compreensão mais profunda das conexões entre causas e efeitos. Enfatiza a exigência de adquirir novas forças para abranger os diversos aspectos da realidade, ao mesmo tempo em que se mantém o contato com a natureza. Guardini não adota uma postura contrária à modernidade e à tecnologia do novo tempo, mas questiona como o Homem pode colaborar com ela para transformar o mundo num lugar mais humano.²⁷⁷

Essa visão ressoa nas preocupações de Mies van der Rohe, sendo possível identificá-la através da forma como o arquiteto passa a abordar essa relação proposta por Guardini, entre a arquitetura, tecnologia e natureza no pavilhão construído em Barcelona. A sua busca pela simplicidade geométrica e a integração de materiais modernos destacam a compreensão de Mies sobre a necessidade de o Homem se alinhar com a modernidade, sem perder de vista a essência humana. Mas uma melhor compreensão da influência de Guardini em Mies pode ser conseguida através da análise da casa Tugendhat, construída em Brno, na antiga Checoslováquia, contemporânea ao pavilhão.²⁷⁸

²⁷⁷ FARIA, 2018 (p.22).

²⁷⁸ FARIA, 2018 (p.28).



Imagem 79: “*Der Morgen*”, de Georg Kolbe posicionada num dos dois espelhos de água do Pavilhão de Barcelona.

INFLUÊNCIA DE ROMANO GUARDINI NA CASA TUGENDHAT

A trajetória de um arquiteto é muitas vezes moldada por influências estéticas ou técnicas, assim como por uma reflexão sobre questões mais amplas, que afetam a sociedade e a existência humana. No caso de Mies, a redefinição dos seus princípios foi fortemente influenciada pelo contacto com as obras do teólogo italiano. A interseção entre Mies e Guardini não é fácil de ser datada, mas a sua conexão tornou-se evidente a partir de 1927, pelas anotações existentes nos cadernos de Mies daquele ano. Guardini, um teólogo católico e filósofo italiano erradicado na Alemanha, ofereceu a Mies uma lente para examinar as mudanças culturais e sociais da época e explorar as implicações dessas transformações na arquitetura. Ao confrontar-se com as questões levantadas por Guardini, o arquiteto alemão viu nelas um caminho para a evolução da sua própria arquitetura.²⁷⁹

Foi em 1928, durante uma conferência intitulada “Os Requisitos da Criatividade Arquitetónica”, que a influência de Romano Guardini começou a manifestar-se de forma evidente no discurso do arquiteto alemão. O contato entre estas duas personagens torna-se possível através da leitura, por parte de Mies, do livro *“Cartas do Lago Como”*, publicado por Guardini em 1927. Foi através desta obra que se estabeleceu uma maior aproximação entre Mies e Guardini, evidenciada tanto nos seus discursos quanto nas anotações feitas pelo arquiteto alemão na sua cópia do livro, onde também, destacava trechos, como se estivesse em diálogo direto com o autor.²⁸⁰ A partir desse encontro intelectual, Mies van der Rohe passou a discursar sobre a nova postura do Homem na era moderna e, por consequência, sobre a atitude que a arquitetura deveria adotar face a este contexto.

No seu livro, Guardini aponta às questões já aqui referidas sobre o mundo moderno, caracterizado por um constante estado de mudanças. Os questionamentos que formula revelam uma inquietação profunda sobre as possibilidades de o Homem conseguir sobreviver a este mundo sem se adaptar às condições do seu tempo. As implicações de Guardini apresentam uma crítica implícita ao Romantismo e ao Classicismo, cujas visões do mundo eram frequentemente estáticas e fundamentadas em princípios imutáveis. Ao mesmo tempo, parece tecer uma crítica aos ideais Futuristas, que

²⁷⁹ NEUMEYER, 1994 (p.37).

²⁸⁰ NEUMEYER, 1994 (p.197).

celebravam o progresso acelerado e a tecnologia. No seu livro, Guardini aponta para os perigos de uma abordagem excessivamente entusiástica em relação à modernidade. A ênfase extrema na velocidade e no progresso, sem uma consideração adequada dos impactos éticos e humanos, poderia culminar na rutura com os aspetos humanistas que defendia.²⁸¹

“Evidentemente, esta situação exige do homem o novo (...). Um novo sentido de relações, proporções e limites, ligações que unem causas e efeitos. (...) Teremos que pegar em novas forças para cobrir com os nossos olhos os múltiplos aspetos da realidade, e simultaneamente manter nas nossas almas o contato com o mundo, porque nem o homem de outras épocas, nem o presente, foram capazes de fazê-lo ainda (...).”

*“Temos que conquistar o domínio destas forças desencadeadas para criar com elas uma nova ordem, profundamente vinculada ao homem. (...) É certo que se trata de problemas técnicos, científicos e políticos; mas é preciso resolvê-lo colocando-se do ponto de vista humano. É preciso que brote uma nova humanidade de profunda espiritualidade, de uma liberdade e uma vida interior nova, revestidas de novas formas, e capaz, por sua vez, de criá-las. Estruturada de tal forma que há de levar esta nova ordem nas entranhas de seu ser e na forma de abordá-lo. (...) Não pretendemos reduzir a técnica, se não fomentá-la. É mais exatamente, fomentar uma técnica mais poderosa, mais sensível, mais humana. Fomentar a ciência, mas inspiradas em critérios mais espirituais, mais harmônicos. (...) Tudo isto não será possível, se não pela condição de que o homem saiba recuperar a sua posição privilegiada no âmbito da natureza real, e que se vincule diretamente com ela, chegando a criar um novo mundo”.*²⁸²

²⁸¹ FARIA, 2018 (p.21).

²⁸² Apud, FARIA, 2018 (p.21-23).

Essa preocupação de Guardini passou a figurar tanto nos discursos de Mies quanto na sua produção arquitetônica. Na palestra já referida, de 1928, Mies assume que *“na realidade, a arquitetura sempre será a consumação espacial de uma decisão intelectual. Ela está ligada ao seu tempo e só pode ser revelada através de tarefas vivas e através dos meios do seu próprio tempo. A exigência do trabalho arquitetônico é o conhecimento do tempo, das suas tarefas e dos seus meios”*.²⁸³

A preocupação de Mies van der Rohe em projetar uma arquitetura alinhada com a realidade do seu tempo reflete-se numa abordagem centrada na correlação entre a tecnologia, a natureza e a experiência humana. Contrariando uma visão em que a técnica poderia alienar o homem, Mies almeja uma simbiose, na qual a tecnologia está ao serviço da humanidade. Na sua ótica, a arquitetura não deveria afastar-se das doutrinas modernas, como a razão, a técnica e a funcionalidade, mas, pelo contrário, deveria incorporá-las de modo a satisfazer as necessidades do seu tempo. Deste modo, Mies compartilha com Guardini a busca por princípios que não estão meramente interligados a aspetos técnicos, mas também consideram os humanísticos, reconhecendo a importância da experiência humana nos espaços construídos.²⁸⁴

Os princípios fundamentais dessa nova arquitetura começaram a manifestar-se nos projetos das *Casas Esters e Lange*, alcançando o seu ápice no Pavilhão de Barcelona. Contudo, é no projeto da Casa Tugendhat que esses conceitos se desdobram e se expressam de forma mais completa, refletindo verdadeiramente os ensinamentos e as influências de Romano Guardini. A oportunidade de construção desta obra surge num momento em Mies estava a trabalhar no desenvolvimento do Pavilhão de Barcelona, quando foi visitado no seu estúdio em Berlim por um jovem casal da cidade de Brno, Fritz Tugendhat (1895-1958) e Grete Tugendhat (1903-1970), que procuravam um arquiteto capaz de projetar a sua habitação. Provavelmente chegaram até Mies através do colecionador de arte Edward Fuchs (1870-1940), que em 1911 já o tinha indicado para o projeto da Casa Perls. Após um primeiro vislumbre dos desenhos de Mies para o pavilhão, o casal demonstrou o seu entusiasmo, afirmando que desejava uma casa que partilhasse dos mesmos princípios.²⁸⁵

²⁸³ Apud, FARIA, 2018 (p.24).

²⁸⁴ MERTINS, 2014 (p.147).

²⁸⁵ MERTINS, 2014 (p.168).



Imagem 80: Vista da Colina no bairro de Schwarzfeld (1899), antes da construção da *Casa Tugendhat* (1928-1930).



Imagem 81: Vista da *Casa Tugendhat*, a partir da rua.

No ano de 1928, Mies visita pela primeira vez o local onde seria implantada a casa Tugendhat. Grete e Fritz, provenientes de uma família bem-sucedida da indústria têxtil, receberam como presente de casamento o terreno situado no topo da colina no bairro de Schwarzfeld, na parte noroeste da cidade de Brno. O terreno de perfil acentuado permitiu que Mies implantasse a casa de forma a que esta pudesse usufruir de uma vista desafogada para a catedral da cidade e para o castelo Spilberk.²⁸⁶

O programa previa uma casa de grandes dimensões, para alojar uma família burguesa e os seus funcionários. A estratégia projetual assumida por Mies revela um certo misticismo neste projeto. A fachada principal, voltada para a rua, apresenta uma simplicidade notável, quase como se a residência desejasse passar despercebida. Só é visível a partir da rua o piso superior, com poucas aberturas, contribuindo para a criação de um caráter abstrato. O acentuado declive do terreno permite esconder a verdadeira dimensão da construção, de três pisos. A disposição da casa oferece uma perspetiva sobre a relação com o ambiente circundante; Mies van der Rohe escolheu, estrategicamente, posicionar a casa na parte mais alta do terreno em declive, o que resulta em diferentes formas de conexão com o exterior.²⁸⁷

No piso superior, localizado ao nível da rua, a presença de uma única janela longitudinal e de uma porta que dá acesso à garagem, frequentemente fechada, sugerem a intenção de Mies de limitar a visibilidade do interior a partir da rua. É interessante notar que o acesso a esta casa não é efetuado de forma direta. A porta que dá acesso ao interior é escondida por trás de uma superfície curva, com vidros opacos, obrigando a que quem queira entrar na habitação tenha de a contornar. Esta característica cria uma experiência única na aproximação à casa, exigindo uma interação ativa de exploração antes de aceder ao interior, que permite um vislumbre do centro histórico da cidade pela abertura deixada entre os volumes, direcionada a paisagem.²⁸⁸

²⁸⁶ MERTINS, 2014 (p.168).

²⁸⁷ MERTINS, 2014 (p.168).

²⁸⁸ FARIA, 2018 (p.34).

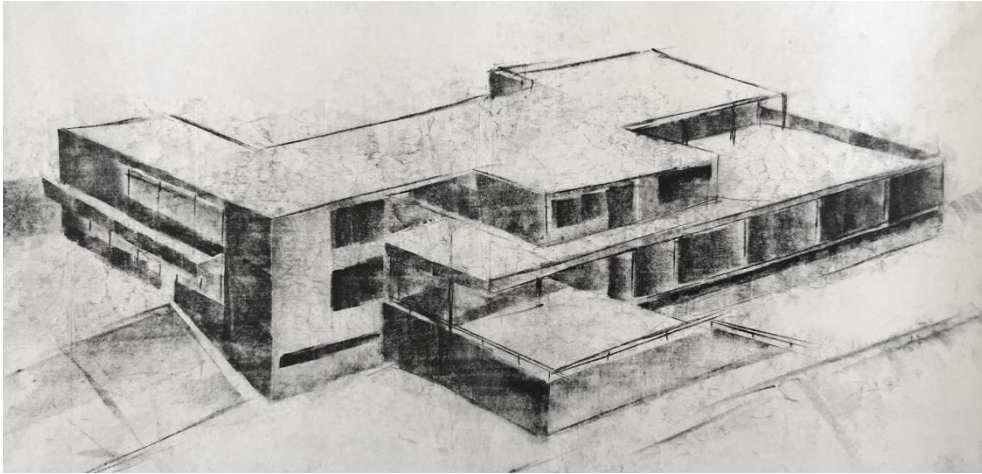


Imagem 82: Perspectiva aérea da *Casa Tugendhat*.

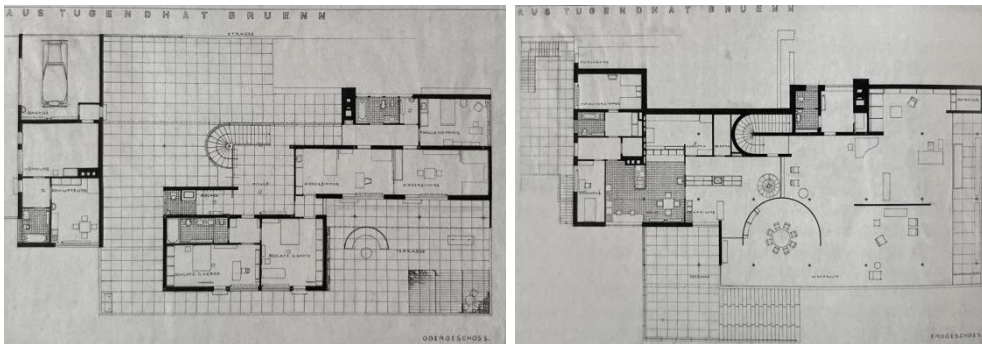


Imagem 83: Planta do piso de entrada (a esquerda), planta do piso nobre (a direita), *Casa Tugendhat*.

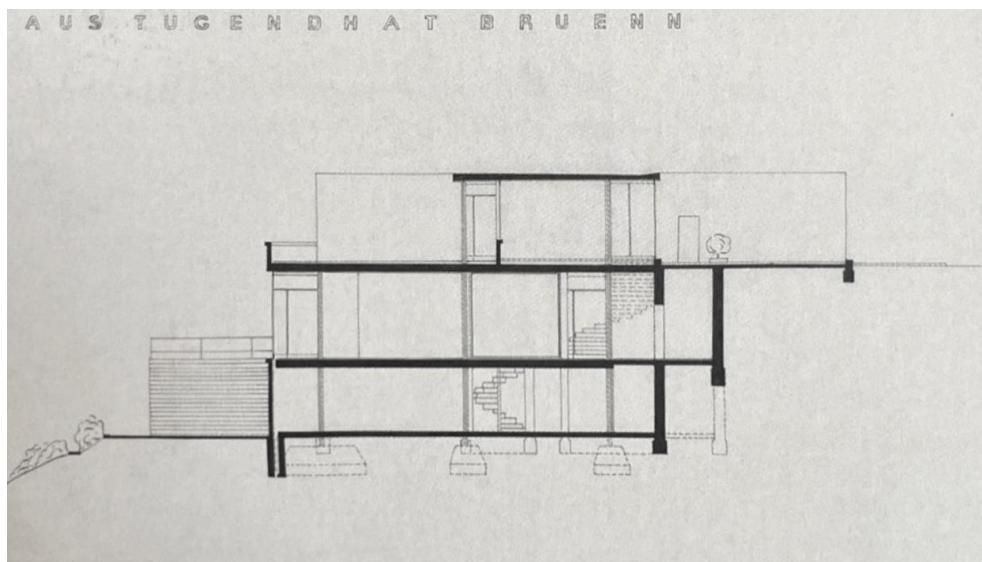


Imagem 84: Perfil transversal da *Casa Tugendhat*.

No espaço principal, localizado num piso intermediário e mais próximo das copas das árvores, a integração com a natureza é acentuada. Nesse ponto, os ocupantes encontram-se imersos numa perspectiva que os coloca como observadores mais próximos da natureza, estabelecendo uma conexão visual mais íntima com o entorno natural. Através da escadaria estrategicamente posicionada no exterior deste piso intermediário, proporciona-se uma ligação mais direta com as áreas externas da casa. Este elemento, que estabelece a conexão vertical dos diferentes níveis da habitação, convida-nos a explorar os espaços exteriores de forma mais próxima, integrando-se por completo com o jardim circundante.²⁸⁹

Na Casa Tugendhat, Mies não considera apenas as questões topográficas, procura também uma resposta mais profunda às indagações levantadas por Guardini. Neste caso, a interação entre os espaços interiores e exteriores transcende a mera resolução da relação com o terreno; ela torna-se uma expressão formal que reflete a visão do arquiteto sobre a relação entre o Homem e a Natureza, alinhada com princípios espirituais propostos pelo filósofo italiano. Mies fecha a casa para a rua e abre-a para o jardim, estabelecendo uma conexão mais estreita entre a casa e a envolvente natural e incorporando princípios formais que possibilitam ao ser humano estabelecer relações com novos campos de liberdade espiritual e técnica.²⁹⁰

A construção desta obra, com uma pureza formal evidente, é um elemento crucial para a compreensão dos ideais humanistas propostos por Guardini. Mies adota os mesmos princípios espaciais e materiais do pavilhão de Barcelona, numa continuidade que vai além de uma mera convenção estilística, sendo, antes de tudo, concetual; aponta para um compromisso ativo com a criação de espaços, que não se limitam a funções práticas, mas procuram elevar a experiência humana.²⁹¹

²⁸⁹ FARIA, 2018 (p.35).

²⁹⁰ FARIA, 2018 (p.38).

²⁹¹ MERTINS, 2014 (p.169).



Imagem 85: Vista da *Casa Tugendhat* a partir do jardim.



Imagem 86: Vista do jardim a partir do interior, *Casa Tugendhat*.

Ao simplificar a arquitetura, reduzindo-a aos seus elementos essenciais, Mies consegue organizar o espaço de forma a conectá-lo com a paisagem circundante. Torna os elementos estruturais independentes, eliminando qualquer interferência visual que possa obstruir a relação entre o interior e o exterior, assumindo a estrutura como parte integrante do projeto e utilizando-a para libertar o espaço, criando uma continuidade através dos grandes planos envidraçados. A separação entre esses espaços não segue as convenções tradicionais: a independência é alcançada por meio do uso de peças soltas, realizadas em materiais nobres, como o mármore e a madeira.²⁹²

A interação intelectual entre Mies e Guardini desencadeou um novo entendimento da arquitetura moderna. O italiano, com as suas reflexões sobre a natureza do homem na era moderna, e as suas indagações sobre a relação entre a tecnologia, a natureza e a espiritualidade, possibilitou a Mies uma redefinição dos seus conceitos, dando respostas às mudanças culturais e sociais da sua época. Ao ser confrontado com o questionamento do filósofo, Mies incorporou na sua prática os seus ensinamentos, repensando o papel do arquiteto e da arquitetura. A arquitetura para Mies tornar-se-ia numa resposta consciente às manifestações e complexidades do seu tempo. Essa influência transcendeu a mera estética para abraçar uma compreensão mais holística da arquitetura, como expressão intrínseca da condição humana em constante evolução.

²⁹² FARIA, 2018 (p.75-76).

CONCLUSÃO

Esta investigação, que se debruça sobre as influências que marcaram a vida e obra de Mies van der Rohe, revela a importância crucial da Mnemósine na construção do percurso do arquiteto. Ao confrontar as suas obras iniciais, de desenho tradicional, com a sua produção posterior de carácter modernista, percebemos que a Mnemósine, como fonte de inspiração, desempenhou um papel fundamental nessa transição. Ao contrário da Mimese, que tenta dar resposta às questões do seu tempo através da cópia de modelos do passado, a Mnemósine pressupõe uma evolução.

A importância da Mnemósine na obra de Mies van der Rohe transcende as suas contribuições arquitetónicas, sendo uma força motriz para a construção de uma identidade que vai além da simples reprodução do passado. No estudo dessas influências destaca-se a mudança de discurso e a complexidade do processo por trás das obras emblemáticas que revolucionaram a arquitetura moderna do século passado. Mies, ao compreender o poder da Mnemósine, tornou-se num dos primeiros arquitetos a reconhecer a arquitetura como uma combinação de diversos fatores, oferecendo lições valiosas sobre a fonte de inspiração que os arquitetos tanto necessitam aquando do seu processo de criação, moldada por inspirações múltiplas desde a sua infância até uma fase mais madura.

Nos primeiros anos em Aachen, o trabalho com a pedra e o período de formação prática na *Cathedral School* e, posteriormente, na *Spennrathschule*, não só o dotou de conhecimentos técnicos, mas também desenvolveu as suas capacidades de desenho, uma ferramenta que se tornaria essencial na sua carreira posterior. Para Mies van der Rohe, o desenho não era apenas uma habilidade técnica, mas uma extensão do seu processo criativo e uma ferramenta essencial para a exploração das possibilidades da nova arquitetura. A sua mestria em utilizar o desenho como meio de comunicação e exploração concetual ganhou destaque através das suas experiências teóricas desenvolvidas entre os anos de 1921 e 1924, que foram anos cruciais para consolidar a sua abordagem à arquitetura e para estabelecer as bases do seu novo discurso. Durante esse período, Mies fez uma profunda reflexão teórica sobre a natureza da arquitetura e a sua relação com a sociedade moderna, revelando um pensamento inovador que transcendeu as convenções estabelecidas. Nesse contexto, o desenho tornou-se numa ferramenta essencial para a representação das suas ideias, uma

linguagem que lhe permitiu expressar conceitos sobre espaço, proporção e função. Para além das experiências teóricas de 1921 e 1924, os projetos não construídos do Monumento destinado a Otto von Bismarck e da Casa Kröller-Müller, também destacam a importância que o desenho teve na reformulação dos princípios do arquiteto alemão; a sua habilidade de traduzir conceitos dos seus mestres em desenhos foi crucial para que Mies pudesse redefinir os seus princípios.

A cidade de Aachen, com a sua rica herança cultural, ligada ao Sacro Império Romano e à influência do estilo *Wilhelmine*, proporcionou a Mies uma base sólida para a compreensão da arquitetura, moldando a sua perceção desde a infância. A capela carolíngia, a arquitetura das ruas e casas, bem como o ambiente de crescimento económico e industrial, foram elementos que deixaram uma impressão duradoura na sua mente. Em Berlim, a trajetória inicial do arquiteto foi marcada por uma fase de descobrimento e amadurecimento profissional, influenciada por figuras-chave como Karl Friedrich Schinkel, Bruno Paul e Peter Behrens, num momento em que a arquitetura alemã tentava redefinir a sua identidade, no meio de mudanças políticas e culturais.

A experiência de Mies no estúdio de Bruno Paul proporcionou-lhe capacidades práticas, e um entendimento mais profundo da relação entre arte e indústria. A influência de Paul transformou o pensamento de Mies, que começava a valorizar questões relacionadas com a funcionalidade, a simplicidade e a objetividade. Seguidamente, a conexão com Peter Behrens ampliou ainda mais os horizontes de Mies. A dualidade presente na obra do seu mestre, que procurava uma harmonia entre os valores clássicos e modernos, foram ensinamentos que auxiliaram o jovem arquiteto na compreensão da necessidade de adaptar a arquitetura às demandas da era industrial e tecnológica.

A contribuição de Behrens para as suas bases práticas foi moldada por meio da interação com as obras de Schinkel. A influência de Schinkel, caracterizada pela fusão entre a tradição e a inovação, tornou-se visível pela primeira vez no projeto não realizado do monumento a Bismarck. Esse projeto começou a evidenciar a habilidade de Mies em integrar influências do passado na sua obra, embora que ainda de forma mimética.

Por outro lado, a interação de Mies com Alois Riehl marcou o início de um vínculo filosófico. Através de Riehl, Mies foi introduzido à filosofia crítica de Kant, aos pensamentos de Schopenhauer e Nietzsche, moldando sutilmente a sua visão do mundo. A influência filosófica de Nietzsche surge como fio condutor essencial na trajetória do arquiteto alemão. Desde a sua juventude, quando estabeleceu contato com as ideias do filósofo, até os anos mais tardios da sua carreira, as sementes do pensamento nietzschiano floresceram gradualmente, moldando a perspectiva do arquiteto.

A concepção do *Übermensch* nietzschiano, um ser humano capaz de transcender valores tradicionais em prol da autorrealização, encontra ressonância na arquitetura de Mies. A sua obra reflete uma procura incessante pela excelência e pela transcendência, traduzindo-se na atenção meticulosa aos detalhes e simplicidade construtiva. A *“vontade de poder”*, tão intrínseca à filosofia de Nietzsche, encontra eco na arquitetura de Mies, pautada por uma determinação contínua e intensa no seu processo criativo. Ao abordar a dimensão trágica da existência humana, Mies alinha-se a pensadores como Scheler, Spranger e Jaspers, evidenciando uma preocupação com a experiência existencial e a relação entre o indivíduo e o ambiente construído. O conceito de *Kunstwollen* de Riehl, que atribui uma vontade da arte a cada época, também encontra paralelos nos ideais de Nietzsche, caracterizados por uma vontade primordial da vida expressa através da arte.

Na primeira casa projetada por Mies, a Casa Riehl, é possível reconhecer a influência inicial dessas filosofias. Embora não diretamente perceptíveis, os elementos da interrogação nietzschiana pelo além-homem e pela superação estão latentes. Mies, ao integrar referências e reinterpretar tradições, já demonstrava um esforço consciente de transcender as limitações impostas pelas convenções que regiam a arquitetura. O ambiente cultural proporcionado pelo casal Riehl permitiu a Mies desenvolver o seu intelecto. Ao ser inserido no círculo cultural dos Riehl, absorveu conceitos filosóficos e estabeleceu conexões com figuras influentes de diversos campos, ampliando a sua compreensão do mundo e moldando a sua visão sobre a arquitetura.

Após o período inicial de aprendizagem e absorção de conhecimento por parte de Mies van der Rohe, que se caracterizou pela exposição a diversas influências, é crucial compreender como esse processo moldou as obras que se revelariam em fases posteriores da sua carreira. As influências sofridas nos primeiros anos em Aachen e na fase inicial em Berlim estabeleceram as bases conceituais que, embora inicialmente não evidentes, desempenharam um papel fundamental no processo criativo do arquiteto.

O entendimento da importância da Mnemósine como fonte inspiradora destaca-se quando observamos a transição das obras iniciais de Mies para a sua produção posterior de caráter modernista. Todo esse processo de assimilação de ideias e factos foi lento e gradual, revelando um processo de maturação e evolução que transcende a simples reprodução de estilos.

A influência de Hellerau, particularmente a experiência vivida durante as suas visitas a Dresden, e a interação com as ideias de Adolphe Appia, foram importantes para a construção de uma nova linguagem. A influência de Appia é evidente nas concepções espaciais propostas por Mies, que transcenderam as fronteiras disciplinares. O teatro de Appia em Hellerau, que procurava a fusão entre o palco e o espectador, influenciou a compreensão de Mies, quando reconhece que a arquitetura não era apenas sobre estruturas funcionais, mas também sobre criar espaços que enriquecessem a experiência humana. A ênfase dada ao espaço como ambiente para a expressão artística, derivada dos ideais de Appia, ecoa nas obras de Mies, nomeadamente no Pavilhão de Barcelona.

A interpretação da liberdade espacial do pavilhão, entendida sobretudo segundo os princípios neoplásticos, encontra paralelos com o espaço concebido por Appia para Hellerau; ambos compartilham princípios espaciais que se desvinculam dos elementos tradicionais, apresentando uma expressão que transcende as convenções até então estabelecidas. A relação entre a arquitetura de Mies e os espaços rítmicos de Appia, tem como ponto comum a neutralidade espacial. Reconhecer a importância da influência de Adolphe Appia na obra de Mies é fundamental para compreender a definição dos princípios de Mies numa resposta às questões da época. A ligação entre o teatro de Appia e a arquitetura de Mies destaca a capacidade da arte e da arquitetura

para moldar e refletir uma sociedade em constante evolução, destacando a importância de olhar para além das fronteiras disciplinares para encontrar inspiração e inovação. A passagem por este centro cultural progressista, com os seus conceitos revolucionários no teatro e na educação rítmica, proporcionou a Mies uma visão única sobre a relação entre espaço, corpo e arquitetura, encontrando ressonância nas suas obras.

Esta relação espacial começa a ser evidenciada a partir das suas experiências teóricas, e concretizada nos projetos de Estugarda, Barcelona e Brno, que demonstram uma procura constante por respostas que fossem capazes de demonstrar os ideais modernos. Esta procura começou a ganhar, verdadeiramente, forma perante a influência de El Lissitzky, tornando visível a relação multidisciplinar entre arte e arquitetura, através da conexão com as Prouns do artista russo. Por outro lado, o encontro de Mies van der Rohe com Theo van Doesburg marca um ponto de viragem significativo na evolução da obra do arquiteto modernista. A assimilação dos princípios neoplásticos propostos por van Doesburg revela, mais uma vez, a capacidade de Mies em assimilar influências de outros mestres nas suas obras.

A influência de Theo van Doesburg sobre Mies é notável na concretização do conceito de plano livre explorado pelo arquiteto alemão. Van Doesburg, abraçou a abstração matemática e defendeu a simplificação radical dos elementos artísticos, destacando o uso de formas geométricas elementares, cores primárias e composições rigorosamente equilibradas. A fluidez espacial que Mies incorpora nas suas obras, inspirada na abstração matemática de Doesburg, vai além da simples representação geométrica. A utilização de planos livres, a ausência de ornamentos desnecessários e a ênfase na integração de elementos estruturais refletem a influência do neoplasticismo no trabalho de Mies. Muitas vezes associada à expressão *"menos é mais"*, a abordagem de Mies reflete mais do que uma simplificação formal, é uma abordagem congruente com os princípios neoplásticos defendidos por Doesburg, que idealizava uma arte universal e atemporal, livre de elementos desnecessários. O encontro entre Mies van der Rohe e Theo van Doesburg, e a subsequente assimilação dos princípios neoplásticos, resultaram numa arquitetura que refletia a vanguarda artística, e contribuiu para a redefinição dos princípios do arquiteto alemão.

Outro ponto importante para a redefinição dos princípios de Mies van der Rohe foi a adoção de materiais como o tijolo, o betão, o vidro e o aço; a reinterpretação da tradição construtiva holandesa demonstra a habilidade de Mies em transformar elementos convencionais de maneira abstrata e moderna. A transição para as suas construções, entre 1927 e 1930, demonstra a aplicação prática das suas teorias, onde a planta livre e as relações entre o interior e o exterior moldam a sua visão da arquitetura. A dissolução das barreiras físicas da arquitetura em prol de uma integração mais profunda com a natureza marca o início de um capítulo fundamental na sua carreira, evidenciado através da incorporação das filosofias humanistas de Romano Guardini.

Em síntese, a trajetória de Mies van der Rohe é reveladora não apenas da evolução estilística da arquitetura moderna, mas também da complexidade das influências que moldaram a sua visão. A Mnemósine, enquanto fonte dinâmica de inspiração, emerge como uma força fundamental na transição do arquiteto de uma abordagem tradicional para uma expressão modernista. Assim, a compreensão da influência da Mnemósine na vida e obra de Mies van der Rohe oferece uma análise da evolução de um arquiteto, através da importância das influências no processo de criação e na resposta aos desafios de uma época em constante transformação. O legado de Mies transcende o seu tempo, ecoando como uma fonte de inspiração para arquitetos contemporâneos, reforçando a ideia de que a arquitetura é verdadeiramente uma síntese de múltiplas influências moldadas pelo pensamento inovador do seu criador.

ÍNDICE DE IMAGENS

- Imagem 1** Giorgio De Chirico, “*Gli archeologi*”, 1927.
Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Giorgio-de-Chirico-Gli-archeologi-The-Archaeologists-1927-oil-on-canvas-116-x-89_fig5_322928359.
- Imagem 2** Capela palatina de Carlos Magno, em Aachen. Século VIII.
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/quadrlectics/4316656696>.
- Imagem 3** Cúpula Octogonal da Capela do antigo Palácio de Carlos Magno, hoje pertencente à Catedral de Aachen.
Fonte: <https://stories-exchange.org/news/1079/>.
- Imagem 4** Oppenhoffallee, em Aachen, por volta do ano de 1910.
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hauptpost_Aachen.jpg.
- Imagem 5** Pais de Mies Van de Rohe. Amalie Rohe e Michael Mies, em 1921.
Fonte: SCHULZE, Franz – **Mies Van der Rohe, A critical Biography**. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1985. ISBN: 0-226-74059-5.
- Imagem 6** Desenho da fachada principal da *Loja de departamentos Tietz*, em Aachen.
Fonte: https://epb.bibl.thkoeln.de/frontdoor/deliver/index/docId/1948/file/Tietz_Warenhaus_Beilagen.pdf.
- Imagem 7** *Loja de departamentos Tietz* em Aachen. Projeto do arquiteto Albert Schneider, no qual Mies participou na resolução do desenho da fachada.
Fonte: https://epb.bibl.thkoeln.de/frontdoor/deliver/index/docId/1948/file/Tietz_Warenhaus_Beilagen.pdf.
- Imagem 8** “*O Juramento dos Horácios*” (1784), Jacques-Louis David. Pintura neoclássica inspirada na moral da Roma republicana, sem fazer uma referência direta à arte romana daquela época, a não ser pela imaginação.
Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066868>.

- Imagem 9** “*A liberdade guiando o povo*” (1830-1831), Eugène Delacroix. Pintura do Romântico em homenagem aos revolucionários franceses, que defendiam a liberdade do povo.
Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065872>.
- Imagem 10** Projeto de Schinkel para a construção da *Neuen Schauspielhauses* em Berlim. Desenho de influência clássica grega publicado na *Sammlung architektonischer Entwürfe*.
Fonte: <https://library.si.edu/digitallibrary/book/sammlungarchite00schi>.
- Imagem 11** Desenho de Schinkel para a construção do memorial de guerra em ferro fundido, em Kreuzberg, arredores de Berlim. Desenho de influência Gótica publicado na *Sammlung architektonischer Entwürfe*.
Fonte: <https://library.si.edu/digitallibrary/book/sammlungarchite00schi>.
- Imagem 12** *A Cidade Nova*, visão Futurista da cidade idealizada por Antonio Sant’Elia.
Fonte: <https://www.arthistoryproject.com/artists/antoniosantelia/the-new-city/>.
- Imagem 13** *Pavilhão de Vidro* (1914), Bruno Taut.
Fonte: <https://www.presidentsmedals.com/Entry-12540>.
- Imagem 14** Bruno Paul, Estudo para os edifícios governamentais em Bayreuth, Alemanha, exibido na Feira Mundial de St. Louis, em 1904.
Fonte: SCHULZE, Franz – **Mies Van der Rohe, A critical Biography**. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1985. ISBN: 0-226-74059-5.
- Imagem 15** Escritório projetado por Bruno Paul, exibido na Terceira Exposição de Artes Industriais e Aplicadas Alemãs em Dresden, 1906.
Fonte: <https://danismm.tumblr.com/post/188860027669/study-bruno-paul-architect-munich-1906>.
- Imagem 16** “*A mulher diante da roda, atrás da roda e sobre a roda*”, Ilustração de Bruno Paul para uma das edições da Revista *Simplicissimus*.
Fonte: <http://www.axelmenges.de/buch/Harrod,%20Bruno%20Paul.pdf?&PU=Menges>.

- Imagem 17** *Lawn Tennis Club*, Berlim, 1907. Obra de Bruno Paul, com a colaboração de Ludwig Mies.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 18** *Casa Riehl*. Esboços iniciais da casa, encontrados em 1989 pela família que comprou a casa.
Fonte: <https://news.wttw.com/2012/11/20/mies-van-der-rohe>.
- Imagem 19** Vista da *Casa Riehl*, a partir do jardim.
Fonte: <https://ofhouses.com/post/146589627148/322-ludwig-mies-van-der-rohe-riehl-house>.
- Imagem 20** Plantas de piso do 1º e 2º piso da *Casa Riehl*.
Fonte:
<https://i.pinimg.com/originals/25/c0/78/25c078ee7f28ae6138971f0d715b0642.jpg>.
- Imagem 21** Hermann Muthesius, estudos para casa de campo e jardins.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 22** *Casa Riehl* (1906-1907), planta de implantação.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 23** *Crematório* (1905-1908), Peter Behrens, em Hagen.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 24** Vista da *Casa Riehl*, voltada para o lago Griebnitzsee.
Fonte: <https://pt.wikiarquitectura.com/riehl-house-mies-2/>.
- Imagem 25** Vista interior do “pequeno claustro” (Klösterli). *Casa Riehl*.
Fonte: <https://ofhouses.com/post/146589627148/322-ludwig-mies-van-der-rohe-riehl-house>.
- Imagem 26** Ludwig Mies na entrada da *Casa Riehl* em 1912.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.

- Imagem 27** Ludwig Mies (terceiro a partir da direita) no atelier de Peter Behrens em Neubabelsberg, cerca de 1910. Na imagem ainda é possível identificar Walter Gropius (primeiro a esquerda) e Adolf Meyer (a sua direita).
- Fonte: <https://novasynagoga.sk/historia/>.
- Imagem 28** Capa de folheto de Peter Behrens, para a *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*, onde é possível ver ao fundo a Fábrica de Turbinas que projetou entre 1907e 1910.
- Fonte: <https://www.flickr.com/photos/69184488@N06/14212736170>.
- Imagem 29** *Altes Museum* (1823), Karl Freidrich Schinkel, Berlim. Obra que teve influência no desenho de Behrens para o Edifício da Embaixada Alemã em São Petersburgo.
- Fonte: <https://wolfguentherthiel.blogspot.com/2013/05/karl-friedrich-schinkel-altes-museum-in.html>.
- Imagem 30** *Edifício da Embaixada Alemã* (1912), Peter Behrens, São Petersburgo, Rússia.
- Fonte: https://www.researchgate.net/figure/P-Behrens-Embassy-in-St-Petersburg-1911-Collection-of-the-Institute-for-Art-History_fig2_309522749.
- Imagem 31** *Fábrica de Turbinas AEG* (1909), Peter Behrens, Berlim.
- Fonte: <https://smarthistory.org/peter-behrens-turbine-factory/>.
- Imagem 32** *Fachada oste da Fábrica de Turbinas AEG*. Mies em 1960 afirmou ter trabalhado no desenho deste alçado.
- Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 33** *Memorial a Otto von Bismarck* (1910), Ludwig Mies.
- Fonte: <https://pavilhaodebarcelona.wordpress.com/2014/06/19/frank-llyod-wright-the-wasmuth-portfolio/>.
- Imagem 34** *Palácio Imperial* (1838), em Orianda na Crimeia. Karl Friedrich Schinkel.
- Fonte: <https://www.design-is-fine.org/post/45952804336/karl-friedrich-schinkel-proposal-for-a-palace-at>.

- Imagem 35 *Casa Perls* (1911), Berlim. Vista a partir do jardim.
Fonte: COHEN, Jean-Louis - **Ludwig Mies van der Rohe**. 2ª ed. Basileia - Boston e Berlim, Birkhäuser, 2007. ISBN: 978-3-7643-7960-5.
- Imagem 36 Maquete a escala real da *Casa Kröller-Müller* (1912), Ludwig Mies.
Fonte: <https://krollermuller.nl/en/timeline/ellenwoude-a-museum-house-of-wood-and-sailcloth>.
- Imagem 37 *Instituto de Educação Rítmica Jaques-Dalcroze* (1912), Dresden.
Fonte: <https://www.hellerau.org/de/geschichte/>.
- Imagem 38 Vista lateral do *Instituto de Educação Rítmica Jaques-Dalcroze*.
Fonte: <https://www.hellerau.org/de/geschichte/>.
- Imagem 39 Peça “*Orpheus*” (1912), sendo interpretada na sala de espetáculos de Hellerau.
Fonte: <https://www.hellerau.org/de/geschichte/>.
- Imagem 40 Desenhos de Adolphe Appia da série “*Espaços Rítmicos*” (1909).
Fonte: <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>.
- Imagem 41 Estudo de Adolphe Appia para a sala de espetáculos de Hellerau.
Fonte: <https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>.
- Imagem 42 “*Autómatas Republicanos*” (1920), George Grosz.
Fonte: <https://historia-arte.com/obras/automatas-republicanos>.
- Imagem 43 *Montanha de Cristal* (1918), Bruno Taut, Expressionismo.
Fonte: <http://architecture-history.org/schools/EXPRESSIONISM.html>.
- Imagem 44 Tatlin e o seu assistente, juntos ao monumento para a Terceira Internacional (1920), Moscovo.
Fonte: <https://smarthistory.org/tatlin-tower/>.
- Imagem 45 *University Hall* (1923), colagem. Theo van Doesburg.
Fonte: <https://arteref.com/arte/judith-lauand-a-artista-brasileira-que-conquistou-os-mestres-concretistas/>.

- Imagem 46 Ada Bruhn, em 1903.
Fonte: <https://www.presidentsmedals.com/Entry-13760>.
- Imagem 47 *Casa Kempner* (1921), Charlottenburg, Ludwig Mies.
Fonte: KROHN, Carsten – **Mies Van der Rohe the Built Work**. Basileia, Birkhäuser Verlag GmbH, 2014. ISBN: 978-3-0346-0740-7.
- Imagem 48 *Bolsa de Valores* (1898), Amsterdão, H.P.Berlage.
Fonte:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrik_Petrus_Berlage_\(1856-1934\),_Afb_010056915034.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrik_Petrus_Berlage_(1856-1934),_Afb_010056915034.jpg).
- Imagem 49 Capa da Revista G, N°3 (1924).
Fonte: <https://betonbabe.tumblr.com/tagged/20s>.
- Imagem 50 Perspetiva e planta da proposta de Mies van der Rohe para o edifício na Friedrichstrasse, (1921).
Fonte: <http://www.secretcitytravel.com/2016/mies-van-der-rohe-friedrichstrasse-skyscraper-berlin-1921.shtml>.
- Imagem 51 Evento inaugural da Primeira Feira Dadaísta (1920). Mies de costas a conversar com Johannes Baader que está a apontar para uma fotografia de George Grosz.
Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Opening-of-the-First-Dada-Fair-Berlin-Depicting-L-R-Hannah-Hoech-Otto-Schmalhausen_fig9_268507115.
- Imagem 52 Perspetiva e planta da proposta de Mies van der Rohe para o edifício *Glass Skyscraper*, (1922).
Fonte:
<https://i.pinimg.com/originals/09/c2/2e/09c22ebd78e96f40981824751590ef37.png>.
- Imagem 53 Caricatura de Mies van der Rohe (1924-1925), Sergius Ruegenberg.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 54 *Arquitetura Alpina*, obra Expressionista de uma cidade no topo dos alpes idealizada por Bruno Taut.
Fonte: http://expositions.bnf.fr/utopie/grand/4_57.htm.

- Imagem 55 Proun 1A, “*Ponte*” (1919), El Lissitzky.
Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Lazar_El_Lissitzky - Proun Study 1A %28Proun S. K.%29 the Bridge - Google Art Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Lazar_El_Lissitzky_-_Proun_Study_1A_%28Proun_S._K.%29_the_Bridge_-_Google_Art_Project.jpg).
- Imagem 56 *Casa de Campo de Betão* (1923), Mies van der Rohe.
Fonte: <https://thomortiz.tumblr.com/post/138923290971/jo%C3%A3o-batista-vilanova-artigas-casa-telmo-porto>.
- Imagem 57 Excerto de uma das páginas da primeira edição da Revista G (julho de 1923), com o texto e projeto “Bürohaus” de Mies van der Rohe.
Fonte: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/20507828.2021.1945371>.
- Imagem 58 Primeira página da segunda edição da Revista G (setembro de 1923), com a publicação da *Casa de Campo de Betão*.
Fonte: <https://www.atomic-ranch.com/mies-van-der-rohe/>.
- Imagem 59 “*Projeto Contra-Construção*” (1923), Theo van Doesburg e Conelius van Eesteren.
Fonte: <https://histoirearchitecture19.uqam.ca/larchitecture-abstraite-de-theo-van-doesburg/>.
- Imagem 60 Planta da *Casa de Campo de Tijolo* (1924), Mies van der Rohe.
Fonte: <https://nickkahler.tumblr.com/post/49874933496>.
- Imagem 61 “*Rhythm of a Russian Dancer*” (1918), Theo van Doesburg.
Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Theo_van_Doesburg-Rhythmus_eines_russischen_Tanzes.jpg.
- Imagem 62 *Casa Wolf* (1925-1926), Mies van der Rohe.
Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/debate-around-mies-van-der-rohes-wolf-house>.
- Imagem 63 Planta do primeiro piso da *Casa Wolf*.
Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/debate-around-mies-van-der-rohes-wolf-house>.

- Imagem 64 *Casa Esters* (1927-1930), Krefeld, Mies van der Rohe.
Fonte: <https://www.architecturalrecord.com/articles/6312-mies>.
- Imagem 65 *Casa Lange* (1927-1930), Krefeld, Mies van der Rohe
Fonte: <https://www.aefaup.com/nwsl?offset=143301240000>.
- Imagem 66 Plantas das *Casa Esters* (a esquerda) e *Lange* (a direita).
Fonte: <https://www.aefaup.com/nwsl?offset=143301240000>.
- Imagem 67 Cartaz publicitário da exposição organizada pela *Werkbund* em Estugarda (1927).
Fonte: <https://www.moderne-regional.de/fachbeitrag-wie-wohnen-1901-27/>.
- Imagem 68 Maquete do primeiro plano traçado por Mies van der Rohe para *Weissenhof-siedlung* (1925).
Fonte: <https://www.design-is-fine.org/post/45792265073/weissenhofsiedlung-preliminary-model-stuttgart>.
- Imagem 69 Segundo plano traçado para *Weissenhof-siedlung* (1927).
Fonte: <https://www.moderne-regional.de/fachbeitrag-wie-wohnen-1901-27/>.
- Imagem 70 Bloco habitacional de Mies van der Rohe para *Weissenhof-siedlung* (1927).
Fonte: https://dabpraxis.dabonline.de/2019/03/01/die-flachen-daecher-der-weissenhofsiedlung/bauder_03/.
- Imagem 71 Conjunto habitacional de *Weissenhof-siedlung* (1927).
Fonte: <https://www.moderne-regional.de/fachbeitrag-wie-wohnen-1901-27/>.
- Imagem 72 Vista aérea da zona central da Exposição Internacional de Barcelona (1929). Pavilhão alemão no canto interior direito.
Fonte: https://www.sohu.com/a/220443219_718226.

- Imagem 73** Vista aérea do *Pavilhão de Barcelona* (1929), seguindo o alinhamento de uma colunata de ordem clássica.
- Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/620547/perda-da-sintese-o-pavilhao-de-mies-josep-quetglas/537c9da5c07a80946d000109-perda-da-sintese-o-pavilhao-de-mies-josep-quetglas-foto>.
- Imagem 74** Vista da fachada principal do *Pavilhão de Barcelona*, implantado sob um pódio.
- Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/competition-fear-columns>.
- Imagem 75** Pilar cruciforme, *Pavilhão de Barcelona*, Mies van der Rohe.
- Fonte: <https://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2012/06/03/os-pilares-de-mies/>.
- Imagem 76** Representação axonométrica da sala de espetáculos de Hellerau.
- Fonte: <https://disco.teak.fi/esityspaikka/3-1-perinteiden-painolasti/>.
- Imagem 77** Representação axonométrica do *Pavilhão de Barcelona*.
- Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/987856/redescobrimdo-o-pavilhao-de-barcelona-atraves-de-suas-inovacoes-materiais-aco-vidro-e-marmore/6306535cdfb6317c90c0ffb4-rediscovering-the-barcelona-pavilion-through-its-material-innovations-steel-glass-and-marble-photo/>.
- Imagem 78** Desenhos de estudo do *Pavilhão de Barcelona* por Paul Rudolph, sobre os fluxos de movimentos no Pavilhão.
- Fonte: <https://hiddenarchitecture.net/barcelona-pavilion-study-drawings-and/>.
- Imagem 79** “*Der Morgen*”, de Georg Kolbe posicionada num dos dois espelhos de água do Pavilhão de Barcelona
- Fonte: https://www.archdaily.com.br/br/989724/demolido-e-reconstruido-a-identidade-das-replicas-na-arquitetura/632bf74c21dfa335248f403d-demolished-and-rebuilt-the-identity-of-architectural-replicas-photo?next_project=no.
- Imagem 80** Vista da Colina no bairro de Schwarzfild (1899), antes da construção da *Casa Tugendhat* (1928-1930).
- Fonte: <https://www.semanticscholar.org/paper/La-veranda-de-Mies-van-der-Rohe-Mies-van-der-Rohe's-P%C3%A9rez-Herreras/5795ff9d8a81080920d3cb34e64d2f8832cac644>.

- Imagem 81** Vista da *Casa Tugendhat*, a partir da rua.
Fonte: <https://www.metalocus.es/en/news/haus-tugendhat-a-film-dieter-reifarh>.
- Imagem 82** Perspectiva aérea da *Casa Tugendhat*.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 83** Planta do piso de entrada (a esquerda), planta do piso nobre (a direita), *Casa Tugendhat*.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 84** Perfil transversal da *Casa Tugendhat*.
Fonte: MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.
- Imagem 85** Vista da *Casa Tugendhat* a partir do jardim.
Fonte: <https://www.ronenbekerman.com/making-of-tugendhat-house-by-lasse-rode-xoio/>.
- Imagem 86** Vista do jardim a partir do interior, *Casa Tugendhat*.
Fonte: https://www.archdaily.com/157555/ad-classics-villa-tugendhat-mies-van-der-rohe/572a1892e58ece2f0800000c-ad-classics-villa-tugendhat-mies-van-der-rohe-photo?next_project=no.

BIBLIOGRAFIA

ABALOS, Iñaki - **La Buena Vida: Visita guiada a las casas de la modernidade**. 2ª ed. Editorial Gustavo Gili, 2019, ISBN: 9788425231414.

ALVES, Lúcia Nunes - **A Casa e a Emoção: A Relação Emocional Entre o Homem e a Habitação, na “Casa da Serra” de Luiz Alçada Baptista**. 2017, Covilhã: Universidade da Beira Interior, Tese [Consultada em 14 de outubro de 2023]. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/8015>.

APPIA, Adolphe - **A Obra de Arte Viva e Outros Textos** [Em linha]. Tradução de J. Guinsburg. Editora Perspectiva S/A, 2022. [Consultada em 08 de outubro de 2023]. ePub. ISBN: 9786555051179.

ARGAN, Giulio Carlo - **Arte Moderna. Do Iluminismo Aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. ISBN: 85-7164-251-6.

ARMBRECHT, Sabine - **Verkannte Liebe: Maximilian Hardens Haltung zu Deutschland und Judentum**. Berlim, Bis, 1999. ISBN: 3-8142-0653-3.

BAEZA, Alberto C. - **Principia Architectonica**. Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2013. ISBN: 978-989-658-223-4.

BANHAM, Reyner - **Theory and Design in the First Machine Age**. Oxford, Architectural Press, 1960. ISBN: 0750607181.

BLASER, Werner - **Mies van der Rohe**. Londres, Thames and Hudson, 1972. ISBN: 0 500 340501.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa - **Do Weissenhofsiedlung ao Hansaviertel: A Arquitetura Moderna e a Cidade Pensadas desde a Habitação. Vitruvius: A Revista de Arquitetura e Urbanismo** [Em linha]. São Paulo, N° 117.02 (2011) [Consultada em 27 de dezembro de 2023]. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/10.117/4025>.

CAETANO, André – 1929: Reexistência em Barcelona: Como um artista influenciou a comunidade e a imagem do seu país no cenário internacional. **Revista Prumo** [Em linha]. Rio de Janeiro, Vol. 4, N° 7 (2019) [Consultada em 30 de dezembro de 2023]. Disponível em: <https://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/1124>.

CAMARGO, Mônica Junqueira de – **Princípios de Arquitetura Moderna na obra de Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000.

CARTER, Peter – **Mies van der Rohe at Work**. Londres, Phaidon, 1999. ISBN: 0714838969.

CARVALHO, André Cutrim, et al. – Características Socioeconômicas Pré-industriais e a Ecloração do Processo de Industrialização na Alemanha. **CADERNOS CEPEC** [Em linha]. Vol.3, N°10 (2014), p.1-29 [Consultada em 29 de março de 2023]. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/cepec.v3i7-12.6873>. ISSN: 2238-118X.

CARVALHO, Danilo Bilate – Nietzsche e a Aceitação Trágica da Vida. **Existência e Arte** [Em linha]. N°3 (2007) [Consultada 22 de outubro de 2023]. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3_Edicao/Danilo%20Bilate%20FILOSOFIA.pdf.

CAVALIERI, Arlete – Vanguardas Russas: A Arte Revolucionária Entre Ocidente e Oriente. **XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca** [Em linha]. (2011) [Consultada 29 de outubro de 2023]. Disponível em: <https://cdsa.academica.org/000-071/70>.

CÉSAR, Lise Pinheiro Lenz – **Flutuações do espaço: Da Arquitetura para a Performance à Arquitetura-Performance**. 2021, Porto: FAUP, Tese [Consultada em 05 outubro 2023]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/136015>.

COHEN, Jean-Louis - **Ludwig Mies van der Rohe**. 2ª ed. Basileia - Boston e Berlim, Birkhäuser, 2007. ISBN: 978-3-7643-7960-5.

COHEN, Jean-Louis – **Mies Van der Rohe**. Londres, E & FN SPON, 1996. ISBN: 0419203303.

COHEN, Jean-Louis – **The future of architecture, since 1889 : a worldwide history**. Londres e Nova Iorque, Phaidon, 2016. ISBN: 9780714873190.

COLQUHOUN, Alan – **Modern Architecture**. Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 2002. ISBN: 0-19-28422-9.

DOBSON, Sue – **The 50 Greatest Churches and Cathedrals of the World**. Londres, Icon Books Ltd, 2017. ISBN: 978-178578-283-1.

DOURADO, Rita - A Exposição de Arquitectura Como Experiência Espacial. **Museos y arquitectura** [Em linha]. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 8 (2012), p. 53-65 [Consultada em 10 de dezembro de 2023]. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/11589>.

ESTEVES, Marco Alexandre - **Vidro na Arquitetura Expressionismo alemão e a influência da obra de Mies van der Rohe em Souto de Moura**. 2019, Porto, FAUP, Tese [Consultada em 30 de agosto de 2023]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/121662>.

FARIA, Viviane Costa – **Mies van der Rohe Sob o Olhar Humanista de Romano Guardini: Residências Esters e Tugendhat**. 2018, Rio de Janeiro: Universidade Federal, Tese [Consultada em 24 de dezembro de 2023]. Disponível em: <https://proarq.fau.ufri.br/teses-e-dissertacoes/920/mies-van-der-rohe-sob-o-olhar-humanista-de-romano-guardini-residencias-esters-e-tugendhat>.

FERREIRA, Affonso Celso Thomaz – **A Idéia de História em Kant: Um Projeto Filosófico Para Pensar o Presente**. 2005, Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RIO, Tese [Consultada em 29 de março de 2023]. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.6266>.

FORD, Ken – **Entrando En El Reich La batalla por Renania**. Barcelona, Osprey, 2008. ISBN: 9788447359516.

FRAMPTON, Kenneth - **História Crítica Da Arquitetura Moderna**. 3ª ed. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 2003. ISBN: 85-336-0750-4.

HAFFNER, Sebastian – **A Revolução Alemã**. Tradução de Bianca Tavorari. São Paulo, Expressão Popular, 2018. ISBN: 8577433412 .

JAGUARIBE, Beatriz – Modernidade Cultural e Estéticas do Realismo. **Revista ECO-PÓS** [Em linha]. Vol.9, Nª1 (2009), p.222-243 [Consultada em 30 de março de 2023]. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufri.br/eco_pos/article/view/1070/1010.

JOHNSON, Philip C - **Mies van der Rohe**. Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1947.

KEYNES, John Maynard – **As Conseqüências Econômicas da Paz**. São Paulo, Editora Universidade de Brasília, 2002. ISBN 85-7060-005-4.

KROHN, Carsten – **Mies Van der Rohe the Built Work**. Basileia, Birkhäuser Verlag GmbH, 2014. ISBN: 978-3-0346-0740-7.

LAMAS, Maria – **Mitologia Geral**. Vol.1, Lisboa, Estampa, 1991.

LEVITZ, Tamara – In The Footsteps of Eurydice: Gluck's Orpheus Und Eurydice In Hellerau 1913. **Echo** [Em linha]. Vol.3, N°2 (2001) [Consultada 13 de outubro de 2023]. Disponível em: <https://echo.humspace.ucla.edu/issues/in-the-footsteps-of-eurydice-glucks-orpheus-und-eurydice-in-hellerau-1913/>.

LOHMAN, Daniel, et al. – **architekturführer - Mies van der Rohe im Westen. Aachen, Krefeld, Essen**. Gelsenkirchen, M:AI Museu de Arquitetura e Engenharia NRW, 2019. ISBN: 978-3-9820982-0-3.

MACHADO, Isabel Maria Castro – **Habitação económica plurifamiliar: mudança de paradigma: novos modelos, flexíveis e transitórios**. 2014, Guimarães: Universidade do Minho – Escola de Arquitetura, Tese [Consultada em 24 de dezembro de 2023]. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/30606>.

MAGALHÃES, Ana Paula Tavares – A universidade medieval e o ethos do conhecimento: os frades Franciscanos, a tradição patrística e o 'instrumental' da escolástica. **Acta Scientiarum. Education** [Em linha]. Vol.37, N°3 (2015), p.237-245 [Consultada em 29 de março de 2023]. Disponível em: <https://doi.org/10.4025/actascieduc.v37i3.24397>. ISSN 2178-5201.

MARINETTI, Filippo Tommaso – **Fondazione e Manifesto del Futurismo**. Milão, Le Figaro, 1909.

MARIÓN, Francisco Jarauta, et al – **Escritos, Diálogos y Discursos – Ludwig Mies van der Rohe**. 2ª reimpressão. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2005. ISBN: 84-500-5001-4.

MATIAS, Iraldo Alberto Alves, et al – Muito Além de uma “Bauhaus Soviética”: O Legado de Vkhutemas/Vkhutein (1920-1930). **Cadernos Cemarx** [Em linha]. Campinas, N°7

(2015) p.39-54 [Consultada em 01 de novembro de 2023]. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/10880>.

MERTINS, Detlef – **Mies**. Nova Iorque, Phaidon, 2014. ISBN: 9780714839622.

MUNIZ, Heitor - O super-homem de Nietzsche. **Cadernos Nietzsche** [Em linha], Vol. 36, Nº 2 (2015), p.149-156. [Consultada em 17 de junho de 2023]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/298725463_O_super-homem_de_Nietzsche.

NEUMEYER, Fritz - **The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art**. Cambridge, Massachusetts e Londres, The MIT Press, 1994. ISBN: 0262640325.

NORBERT, Elias – **O Processo Civilizador. Volume 1: Uma História dos Costumes**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

OSSWALD, Tomás - **Arquitetura e Tecnologia na Primeira Era da Máquina: Temas, Percursos e Movimentos**. 2017, Guimarães: Universidade do Minho – Escola de Arquitetura, Tese [Consultada em 10 de dezembro de 2023]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/46371>.

PARIS, Andreia Aparecida – Espaço Rítmico: Provoações da Escuta. **O Percevejo Online** [Em linha]. Vol.7, Nº1 (2015) p.40-53 [consultada em 08 de outubro de 2023]. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5431>.

PEDONE, Jaqueline Viel Caberlon – O Espírito Eclético na Arquitetura. **Arqtexto** [Em linha], Nº6 (2005), p.126-137 [Consultada em 13 de abril de 2023]. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/re_arqtexto.htm.

PUENTE, Moisés – **Conversaciones con Mies Van der Rohe**. 1ª ed. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013. ISBN: 978-84-252-2047-0.

RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez – Mies van der Rohe define Arquitetura: aforismo, 1923. Uma tradução e reflexões sobre os significados do preceito. **arq.urb** [Em linha]. São Paulo, Universidade São Judas Tadeu – USJT, N° 10 (2013), p.168-178 [Consultada em 16 de dezembro de 2023]. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/386>.

RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez – Mies Van der Rohe Na Viragem de Uma Época. **Revista Interfaces**. [Em linha]. Vol.2 N°25 (2016) [Consultada em 13 de outubro de 2023]. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29559>.

REYES, Pablo Emilio Aguilar - **Mies: hombre superado** [Em linha]. Arquine. [Consultada em 17 de junho de 2023]. Disponível em: <https://arquine.com/mies-hombre-superado/>.

RILEY, Terence, et al. – **Mies in Berlin**. Nova Iorque, Museum of Modern Art, 2001. ISBN: 0810962160.

ROBBERS, Lutz – **Mies: A Fighter for Film (Second Part)**. Bitácora Arquitectura [Em Linha]. N° 41 (2019) p.114-121 [Consultada em 5 de outubro de 2023]. Disponível em: <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.41.70666>.

ROBBERS, Lutz – **Modern Architecture in the Age of Cinema: Mies Van der Rohe and the Moving Image**. 2012, Princeton, Princeton University, Tese [Consultada em 5 de outubro de 2023]. Disponível em: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01k930bx05g>.

RODRIGUES, José Miguel - **O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura**. Porto, Edições Afrontamento, 2013. ISBN: 9789723613315.

SAFRAN, Yehuda E., et al. – **Mies van der Rohe**. Lisboa, Editora Blau, 2000. ISBN: 9789728311513.

SCHULZE, Franz – **Mies Van der Rohe, A critical Biography**. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1985. ISBN: 0-226-74059-5.

SILVA, Carlos Alberto – **Vozes, Música, Ação: Dalcroze em Cena. Conexões entre Rítmica e Encenação**. São Paulo, USP. [Consultada em 05 de outubro de 2023]. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2008.tde-21052009-112923>.

STANGOS, Nikos – **Conceitos da Arte Moderna**. 2ª ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000. ISBN: 9788571101425.

TAFURI, Manfredo – **The Sphere and the Labyrinth**. Londres, The MIT Press, 1986. ISBN: 100262700395.

TEIXEIRA, Hugo de Macedo e Silva - **A continuidade da ruptura. Do Neoclássico ao Modernismo: Schinkel, Behrens e Mies**. 2014, Porto, FAUP, Tese [Consultada em 30 de agosto de 2023]. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/77353>.

Theatre - Appia, Craig, Influence [Em linha]. 1998. [Consultada em 24 novembro de 2023]. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Appia-and-Craig>.

TOMAN, Rolf – **O Românico. Arquitectura, Escultura, Pintura**. Colónia, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000. ISBN: 3-8290-4429-1.

VIEIRA, Carlos Manuel Ferreira – **A Poética da Construção em Ludwig Mies Van der Rohe: Casas Lange e Esters; Casa Tugendhat**. 2019, Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa - ISCTE-IUL, Tese [Consultada em 29 de setembro de 2023]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/20223>.

VILLAR, Julia Barroso – **Tema, Iconografía y Forma en Las Vanguardias Artísticas**. Asturias, Ajimez Libros, 2005. ISBN: 84-931833-5-0.

WAWRO, Geoffrey – **The Franco-Prussian War. The German Conquest of France in 1870-1871.** Cambridge, Cambridge University Press, 2003. ISBN: ISBN-13 978-0-511-33728-4.

WOOD, Paul - **The Challenge of the Avant-garde.** Londres, The Open University, 1999. ISBN: 0300077629.

ZABALBEASCOA, Anatxu, et al. – **Vidas Construidas.** Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998. ISBN: 84-252-1697-4.