



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**MIES VAN DER ROHE SOB O OLHAR HUMANISTA DE ROMANO GUARDINI:
RESIDÊNCIAS ESTERS E TUGENDHAT**

**VIVIANE COSTA DE FARIA
2018**





**MIES VAN DER ROHE SOB O OLHAR HUMANISTA DE ROMANO GUARDINI:
RESIDÊNCIAS ESTERS E TUGENDHAT**

Viviane Costa de Faria

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura. Linha de pesquisa: Teoria e Ensino de Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Rio de Janeiro
Março de 2018

**MIES VAN DER ROHE SOB O OLHAR HUMANISTA DE ROMANO GUARDINI:
RESIDÊNCIAS ESTERS E TUGENDHAT**

Viviane Costa de Faria

Orientador Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura. Linha de pesquisa: Teoria e Ensino de Arquitetura

Aprovada por:

Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto – PROARQ - UFRJ

Prof. Dr. Guilherme Bueno – PROARQ – UFRJ

Prof. Dra. Mara Eskinazi – PROURB – UFRJ

Rio de Janeiro
Março de 2018

FICHA CATALOGRÁFICA

F224

Faria, Viviane Costa de,
Mies van der Rohe sob o olhar humanista de Romano
Guardini: residências Esters e Tugendhat/ Viviane Costa de
Faria. – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2018.
xi, 129f. Il.; 30 cm.

Orientador: Gustavo Rocha Peixoto.
Dissertação (mestrado) – UFRJ/PROARQ/Programa de
Pós-Graduação em Arquitetura, 2018.

Referências bibliográficas: p.111-112.

1. Mies van der Rohe, Ludwig, 1888-1969. 2.
Arquitetura de habitação – Séc. XX. 3. Arquitetura
moderna – Séc. XX. I. Peixoto, Gustavo Rocha. II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura. III. Título.

CDD 720.92

AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Jorge, que esteve comigo durante todo este processo e pôde compreender, ajudar e incentivar esta estudante nos momentos mais difíceis deste caminho e, principalmente, ao amor incondicional por estar ao meu lado nestes momentos de descobertas, aprendizado e angústias.

Ao meu professor e orientador Gustavo Rocha-Peixoto, pela paciência e disposição neste processo longo e por me incentivar sempre, com muito carinho e delicadeza, em todos os momentos desta jornada.

Aos meus pais Lucia e Carlos Heitor, e a minha irmã Isabela, por sempre me incentivarem a estudar, buscar novos conhecimentos, nunca desistir e, principalmente, pelo grande exemplo que sempre tive em casa.

Às minhas tias Nair Costa Muls e Vera Costa Gissoni, professoras, onde tive nelas um exemplo de educadoras de excelência. Sempre dispostas a me auxiliar neste processo de aprendizado, me incentivando e encorajando a cada etapa.

À Maria Lucia Pecly, arquiteta, sócia e amiga, pelo grande incentivo, aconselhamento e compreensão durante todo este processo.

À Cristina Silveira, querida amiga e confidente, que sempre ouviu minhas angústias e conquistas, e soube me aconselhar a encontrar meu caminho.

Aos colegas, professores, funcionários do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ – FAU – UFRJ), que me ajudaram e incentivaram neste processo.

Aos queridos amigos que sempre estiveram ao meu lado, me incentivando em mais esta empreitada, entendendo as ausências, as angústias e as conquistas deste momento.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, participaram desse processo e que contribuíram para que essa dissertação pudesse ser finalizada.

Nós realmente não esperamos nada dos materiais, mas apenas seu emprego correto.

Nem os novos materiais garantem superioridade. Um material só vale o que fazemos com ele.

Ao mesmo tempo que queremos conhecer os materiais, devemos conhecer a natureza dos nossos fins.

Queremos analisá-las claramente. Queremos saber qual é o seu conteúdo. Queremos saber em que realmente se diferencia uma casa de outra.

Queremos saber o que pode ser, o que deve ser e o que não pode ser.

Portanto, queremos conhecer sua essência.

Desta forma, vamos analisar todas as extremidades que aparecem e estudar o seu caráter para torná-lo o ponto de partida da formalização.

À medida que adquirimos um conhecimento dos materiais — como queremos conhecer a natureza dos nossos fins — também queremos aproximar a situação espiritual ao qual nos encontramos.

Essa é uma condição necessária para trabalhar adequadamente na esfera cultural.

Também aqui temos de saber o que acontece, porque dependemos do nosso tempo.

É por isso que devemos conhecer as forças fundamentais e incentivadoras do nosso tempo. Temos de proceder a uma análise da sua estrutura, ou seja, dos materiais e dos aspectos funcionais e intelectuais.

Queremos deixar claro em que o nosso tempo coincide com os anteriores e em que ele se diferencia deles.¹

¹ Parte do discurso feito por Mies Van der Rohe quando ingressou no IIT como diretor do departamento de Arquitetura do Armour Institute of Technology, em 20 de novembro de 1938, após sua mudança para os EUA. NEUMEYER, 2000. Pág. 481 – tradução da autora.

RESUMO

MIES VAN DER ROHE SOB O OLHAR HUMANISTA DE ROMANO GUARDINI: RESIDÊNCIAS ESTERS E TUGENDHAT

Viviane Costa de Faria

Orientador Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

Este trabalho tem como objetivo compreender como a descoberta das ideias do teólogo italiano Romano Guardini pelo arquiteto alemão Mies van der Rohe afetou a arquitetura que Mies produziu a partir da segunda metade do século XX. Esta aproximação ocorreu por volta de 1927, quando Mies leu alguns livros de Guardini e, em particular, o livro *Cartas do Lago de Como*, que relata a viagem de Guardini pela região do Lago Como, em Itália. Nesse livro, Guardini questiona a crescente industrialização da civilização, o afastamento do homem da natureza e como o homem moderno poderá, através da tecnologia, a maior ferramenta do homem atual, construir um mundo mais humano e próximo desse homem. Esta pesquisa procura analisar, comparativamente, os projetos residenciais *Casa Esters* e *Casa Tugendhat*, sob o olhar humanista de Guardini, e entender como isso afetou e contribuiu para o desenvolvimento da arquitetura de Mies van der Rohe. Esta análise busca, também, compreender a diferença entre os dois projetos, antes e depois da aproximação de Mies a Guardini e o quanto a arquitetura do Mies foi influenciada pelo pensamento de Guardini.

Palavras-chave: Mies van der Rohe, Romano Guardini, espaço, natureza, humanista e tecnologia

Rio de Janeiro
Março de 2018

ABSTRACT

MIES VAN DER ROHE UNDER THE HUMANIST GAZE OF ROMANO GUARDINI: RESIDENCES ESTERS AND TUGENDHAT

Viviane Costa de Faria

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

This work aims to understand how the discovery by the German architect Mies van der Rohe of the ideas of the Italian theologian Romano Guardini influenced the architecture that Mies produced from the second half of the twentieth century. This approximation occurred around 1927, when Mies read some of Guardini's books and, in particular, *the Letters of Lake Como*, which relates Guardini's journey through the Lake Como, in the northwest of Italy his home land. In this book, Guardini questions the growing industrialization of civilization, the alienation of man from nature and how modern man can, through technology, his greatest tool, build a world more human and closer to that man. This research tries to compare the residential projects Casa Esters and Casa Tugendhat, under the humanist look of Guardini, and to understand how this affected and contributed to the development of Mies van der Rohe's architecture. This analysis also seeks to understand the difference between the two projects, before and after the approach of Mies to Guardini and how much the architecture of Mies was influenced by the thought of Guardini.

Keywords: Mies van der Rohe, Roman Guardini, space, nature, humanist and technology

Rio de Janeiro
Março/2018

SUMÁRIO

SUMÁRIO	8
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1.....	13
1.1. MIES: SUA ARQUITETURA - 1920 A 1930	13
1.2. A APROXIMAÇÃO COM GUARDINI.....	20
CAPÍTULO 2.....	29
2.1. ANÁLISE DE CASO: CASAS ESTERS <i>VERSUS</i> CASA TUGENDHAT	29
2.1.1. IMPLANTAÇÃO	30
2.1.2. INTERIOR X EXTERIOR	39
2.1.3. MATERIAIS.....	57
2.1.4. TÉCNICA	69
2.2. CASA TUGENDHAT CONCRETIZAÇÃO DE UM NOVO ESPAÇO.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111
LISTA DE IMAGENS.....	113
ANEXOS.....	116
Anexo I: Construcción industrial.....	116
Anexo II: ¡Arquitectura y voluntad de época!.....	118
Anexo III: Prólogo	122
Anexo IV: Prólogo	122
Anexo V: Nos encontramos ante un cambio de época. La arquitectura como expresión de una decisión intelectual	123
Anexo VI: Los nuevos tempos.....	124
Anexo VII: Discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del Armour Institute of Technology (AIT)	126

Este trabalho tem como objetivo compreender como o encontro entre o arquiteto alemão Mies van der Rohe e o teólogo Romano Guardini afetou a arquitetura de Mies van der Rohe, a partir da segunda metade da década de 1920. Esta aproximação aconteceu entre 1925 e 1930 e ela é o foco deste estudo.

Romano Guardini, teólogo, italiano, escreveu diversos livros durante a sua vida, e um destes livros foi lido por Mies com especial atenção, chamado *Cartas do Lago de Como*, escrito entre os anos de 1923 e 1925, e publicado somente em 1927². Este livro é a compilação de cartas escritas a um amigo durante uma viagem de Guardini para Itália, na região do Lago de Como, e após seu retorno a Alemanha. No livro, Guardini narra para este amigo suas impressões do mundo moderno, suas angústias, seus questionamentos e aponta algumas saídas para que o homem moderno consiga lidar com este novo mundo, ou que até possa recriar este mundo. Guardini, assim que chega à Itália, numa região rural, começa a questionar a industrialização em excesso, não vendo saída para este sistema mecanicista:

O que será da vida se esta se destina a aprisioná-la em fórmulas racionais? O que será dela se ela se submeter aos imperativos despóticos da técnica? Um sistema mecanicista paira sobre a vida; esta se defende; busca o ar livre e tenta se esconder no mais profundo. Pode a atitude emprestar-lhe alguma ajuda? A vida pode continuar florescendo no meio deste sistema?³

Guardini vê a natureza como uma saída: em diversos momentos do livro ele questiona o afastamento do homem da natureza e sugere que só nesse retorno será capaz de encontrar a humanidade perdida, engolida pela industrialização. Esta visão pessimista sobre a industrialização leva Guardini a se perguntar como

² Neumeyer em seu livro relata que Mies entra em contato com partes deste livro antes da publicação pois Guardini publica trechos do livro em revistas e periódicos especializados. MERTINS, 2014. Pág. 157

³ GUARDINI, 1957. Pág. 77 – tradução da autora.

o homem irá sobreviverá a isso, e, principalmente, onde está o lado humanista desta mecanização, desta racionalização, pois o homem, é sim, seu principal foco.

Os laços que nos uniram à natureza foram quebrados, uma situação totalmente artificial foi criada. A existência tipicamente humana e a vida, simbolizada pelo fogo livre, já desapareceram (...). O mundo em que vivemos está se tornando cada vez mais artificial; é a cada vez menos humano, e eu não posso deixar de dizê-lo, cada vez mais bárbaro!⁴

Mas o que talvez tenha deixado Mies van der Rohe mais atento aos escritos de Guardini seja que ele não negava a técnica e seu uso, mas sim entendia que seria através dela que encontraria este novo equilíbrio entre o homem, a natureza e a industrialização, trazendo de volta a humanidade que ele tanto almejava. Como Guardini mesmo disse, “não pretendo reduzir a técnica, mas incentivá-la. E mais precisamente, para fomentar uma técnica mais poderosa, mais sensível, mais humana”.⁵

Mies lê este livro com muita atenção e faz diversas anotações em seus cadernos de notas e no seu próprio exemplar. Parece que estava em busca de respostas. E é possível perceber que, logo após estas leituras, Mies traz para seu universo estes questionamentos e esta postura mais humanista em sua arquitetura.

Fritz Neumeyer ressalta a influência do pensamento de Guardini em Mies no momento anterior ao projeto da Casa Tugendhat e ao Pavilhão de Barcelona, projetos que foram desenvolvidos paralelamente, porém o Pavilhão de Barcelona foi inaugurado em maio de 1929, enquanto a família Tugendhat só se muda para a casa em dezembro de 1930. Conforme podemos ver no seguinte trecho de seu livro *Mies van de Rohe - La Palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*: “Mies encontra-se claramente à sombra de Guardini. São seus escritos

⁴ Idem. Pág. 28 – tradução da autora.

⁵ Idem. Pág. 124 – tradução da autora.

que Mies estuda com zelo e retém, naqueles anos que antecederam a fase de estudo do Pavilhão de Barcelona e da Casa Tugendhat”⁶.

Para entender esse efeito de Guardini sobre Mies, temos que compreender o contexto em que Mies estava inserido naquele momento. Em 1926, Mies se associa ao *Deutsche Werkbund*, associação que reunia arquitetos, urbanistas, artistas e indústrias, e se torna vice-presidente. A *Werkbund* tinha como objetivo aproximar a indústria das artes, mas sem se afastar da tecnologia e do processo industrial. Começou como um movimento voltado para o design, mas, após a Primeira Guerra Mundial, se dedicou mais à arquitetura e ao urbanismo. Mies se associa ao movimento neste momento, e busca na *Werkbund* essa aproximação da tecnologia com a arquitetura. Paralelamente, em abril de 1924 funda a *Ring*, associação destinada a combater ideias conservadoras sobre a arquitetura em prol da Arquitetura Moderna.⁷ Mies, já neste momento como associado da *Werkbund*, buscava uma arquitetura ligada à tecnologia, mais próxima ao homem moderno.

Este estudo tentará trazer esta reflexão sobre duas obras de Mies van der Rohe, especificamente do final dos anos de 1920, para entender melhor a influência deste olhar humanista de Guardini na arquitetura de Mies. O partido adotado desta pesquisa foi a análise comparativa de duas residências construídas entre 1925 e 1930, a Casa Esters e a Casa Tugendhat, para que assim fosse possível perceber esta mudança de olhar de Mies e, ao mesmo tempo, entender como a tecnologia foi uma aliada na busca de Mies por uma arquitetura mais humana.

Iniciarei minha pesquisa no início dos anos 1920, pois neste momento Mies desenvolve seus primeiros projetos teóricos, que são de grande importância para a reflexão de uma arquitetura que seja condizente com seu tempo. Como Mies dizia neste momento, uma arquitetura de acordo com a “vontade de uma época”⁸.

⁶ MEUMEYER, 2000. Pág. 306 – tradução da autora

⁷ COHEN, 2002. Pág. 43

⁸ “a arquitetura é sempre a expressão espacial da vontade de uma época. Até que esta simples verdade seja claramente reconhecida, a luta pelos alicerces de uma nova arquitetura não pode ser tratada com sucesso e eficácia; até lá, continuará a ser um caos de forças contrapostas. É por isso que a questão da essência da arquitetura é crítica. Terá de ser compreendido que qualquer arquitetura está ligada ao seu tempo e que só pode ser manifestada através de tarefas ao vivo e por meio do seu tempo. Em nenhum outro momento tem sido diferente.” Artigo “Arquitetura e a vontade da época!” publicado na revista *Der Querschmitt*, 4 em 1924. NEUMEYER, 2000. Pág. 371 – tradução da autora

Mies, em meados deste século XX, com a aproximação com Guardini e seu lado humanista, irá levar seu olhar - e seu discurso - para um lado mais reflexivo, questionando até as moradias modernas e sua racionalidade ao extremo. Como podemos perceber no prólogo que escreve para o catálogo da *Exposição de Moradia*, em Weissenhof, Stuttgart, de 1927, do qual ele é o curador pela *Werkbund*. Neste momento, seu discurso é mais livre, deixando os arquitetos mais flexíveis para encontrarem a residência ideal, talvez mais humana, para o homem do século XX:

Renunciei estabelecer diretrizes e pontos programáticos para conceder a todos os autores a maior liberdade possível para a execução de suas ideias. Ao estabelecer o plano de construção eu também pensei que era importante para evitar tudo o que fosse esquemático e também excluir aqui qualquer obstáculo para trabalhar com a liberdade⁹.

No final desta década, em 1929, Mies projetará a casa da família Tugendhat, em Brno, na então Checoslováquia. A casa será um dos marcos em sua arquitetura, e um dos ícones da Arquitetura Moderna. Será através desta residência que o arquiteto conseguirá expor sua arquitetura sob este novo olhar humanista que encontra nos escritos de Romano Guardini.

⁹ NEUMEYER, 2000. Pág. 396 – tradução da autora

1.1. MIES: SUA ARQUITETURA - 1920 A 1930

Mies, na Casa Tugendhat e no Pavilhão de Barcelona, propõe como sistema estrutural pilares e lajes, mas sua concepção espacial não é voltada para a reprodução em larga escala. Sua preferência pelo uso desta estrutura é pela possibilidade de ter uma arquitetura mais flexível e fluida, onde o espaço parece se movimentar. O uso dos materiais como vidro, aço inox, ou até a falta deles, permite com que Mies materialize esta sensação de entrar em um novo espaço. Como nos mostra Fritz Neumeyer, em seu livro *Mies van der Rohe - La palabra sin artificio*, quando ele descreve sua impressão sobre o Pavilhão:

Em vez de partes delimitadoras do espaço, 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 em uma articulação entrelaçada que respirava luz e espaço. Que resistia em ser classificada segunda as categorias habituais e que só se poderia descrever imprecisamente com novos conceitos como espaço fluido e aberto.¹⁰

Esta preocupação com o espaço e suas sensações já era uma questão para Mies quando em 1921 ele desenvolve um projeto de arranha-céu para um concurso. Neste momento, Mies não encontra espaço para expor suas ideias que não seja participando de concursos. Com isto ele participa de alguns concursos entre os anos de 1921 a 1923, onde ele apresenta projetos teóricos que serão a base de sua arquitetura. Naquele primeiro projeto, ele propõe um edifício todo em vidro, com o sistema estrutural de pilares e lajes, e na perspectiva do projeto ele apresenta um projeto totalmente transparente, no qual para ele o interessante são os efeitos fenomenológicos deste edifício: “As experiências realizadas sobre uma

¹⁰ NEUMEYER, 2000. Pág. 280 - tradução da autora

maquete de vidro me indicam o caminho, e me dou conta de que o que importa no uso do vidro não é o efeito de luz e sombra, senão o verdadeiro jogo de reflexos luminosos.”¹¹

Neste momento Mies afirmava que a arquitetura era uma vontade da época, uma representação dos novos tempos, da arquitetura funcionalista, racionalista onde, segundo Mies, “a reorganização funcional de nossas habitações é urgente”. Outro projeto que Mies publica é o estudo para o edifício de escritórios de concreto armado, no primeiro número da revista *G*, sob o título de *Burohaus*. Com este projeto Mies publica também um texto, no qual deixa claro sua intenção de como a arquitetura deve ser o reflexo de seu tempo, da vontade da época:

Recusamos toda especulação estética, toda doutrina e todo o formalismo. A arquitetura é a vontade da época pensada espacialmente. Viva. Cambiante. Nova. A característica de nosso tempo deve ser percebida em nossas construções. Queremos dar forma a nossas construções a partir da essência da própria tarefa, mas com os meios da nossa época.¹²

¹¹ Mies apud Cohen. COHEN, 2002. Pág. 28 - tradução da autora

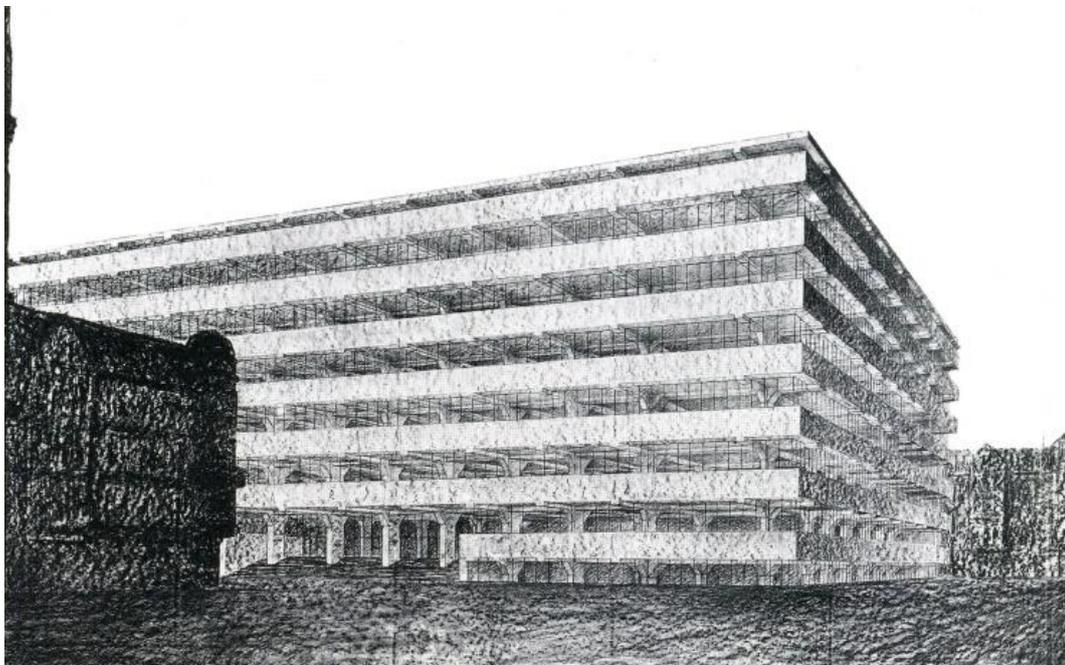
¹² NEUMEYER, 2000. Pág. 365 - tradução da autora

Figura 1 - Projeto do Arranha-céu de vidro – Friedrichstrasse, Berlim – 1922



Fonte: Site da University of California – PRESS¹³

Figura 2 - Projeto do Edifício de escritórios em concreto armado, de 1922



Fonte: Cohen¹⁴

¹³ Disponível em: <http://jsah.ucpress.edu/content/70/3/330.figures-only>. Acesso em: 20 Jan. 2018.

¹⁴ COHEN, 2002. Pág. 32

Em outra publicação de 1924, Mies reafirma esta postura. O título é “Arquitetura e Vontade da Época”, nela Mies afirma que sem esta postura não há arquitetura para os novos tempos:

A arquitetura sempre será a expressão espacial da vontade de uma época. Até que não se reconheça com clareza esta simples verdade, não poderá dirigir-se com acerto e eficácia a luta pelos fundamentos de uma nova arquitetura. (...) Deve-se entender que qualquer arquitetura está vinculada ao seu tempo e só poderá se manifestar através de tarefas vivas e por meio de seu tempo.¹⁵

Outro importante projeto teórico de Mies foi *Casa de Campo de Tijolo*, de 1923. Neste projeto Mies trata os planos de vidro e paredes como elementos independentes. Dos Neoplásticos, Mies recebe a herança de entender as paredes como planos independentes. A *Casa de Campo de Tijolo* é a referência mais direta ao movimento holandês. Quando comparamos a planta desta casa com a planta da Casa Particular, projeto de Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, de 1923, percebemos esta semelhança. O plano é o elemento principal na arquitetura neoplástica, (“o volume tridimensional é reduzido ao novo elemento de plasticidade, o plano”¹⁶), e Mies busca nos planos o elemento para compor seu espaço. O plano na *Casa de Campo de Tijolo* se prolonga a partir de seu interior e não se detém nas paredes externas, se prologa para além delas para encontrar o espaço externo.

¹⁵ NEUMEYER, 2000. Pág. 371 - tradução da autora

¹⁶ GIEDION, 2004. Pág. 471 – tradução da autora

Depois destas experiências teóricas, Mies recebe o encargo de projetar três casas, conhecidas como Casa Wolf, Casa Esters e Casa Lange, construídas entre 1925 a 1927. Nestes projetos, Mies começa a desenvolver a ideia de paredes independentes, utilizando grandes aberturas ao exterior e grandes superfícies de vidro que chegam até o chão, mas ele ainda está preso à parede como elemento estrutural.

Mies cada vez mais abre sua arquitetura para o exterior, ampliando as janelas. Se nas Casas acima mencionadas isso ainda ocorre de forma tímida, a partir de 1927, essa intenção se torna cada vez mais presente tanto em sua arquitetura como em seu discurso. Como se a arquitetura viabilizasse esse encontro com a Natureza.

Figura 3 - Casa Wolf



Fonte: Site The Charnel-House¹⁹

¹⁹ Disponível em: <https://thecharnelhouse.org/2016/12/18/mies-van-der-rohe/wolf-house-in-1926-by-ludwig-mies-van-der-rohe-1>. Acesso em: 21 Jan. 2018

Figura 4 - Casa Esters



Fonte: Site Urbipedia²⁰

Figura 5 - Casa Lange



Fonte: Site da Università degli studi di Salerno – Itália²¹

²⁰ Disponível em: https://www.urbipedia.org/hoja/Casas_Lange_y_Esters. Acesso em 22 Jan. 2018.

²¹ Disponível em:

http://composizione2.altervista.org/Case_Unifamiliari/mies_van_der_rohe/mies_herman_lange.pdf.

Acesso em 22 Jan. 2018. POLITO, Vitantonio, Apresentação de trabalho para o Curso di laurea in Ingegneria Edile-Architettura

1.2. A APROXIMAÇÃO COM GUARDINI

Neste mesmo momento em que Mies está projetando as Casas Wolf, Esters e Lange será quando ocorrerá a aproximação de Mies com teólogo Romano Guardini. Não é possível identificar exatamente o momento do primeiro encontro dos dois. Alguns pesquisadores, como Frank Schulze e Edward Windhorst, disseram que pode ter sido o arquiteto Rudolf Schwarz, amigo de Mies, quem apresentou Guardini a Mies, pois Schwarz frequentava um grupo católico onde Guardini era um dos organizadores²². Já Fritz Neumeyer cita que Mies encontrou Guardini num ciclo de conferências que aconteceu na Escola de Artes e Ofícios de Bremen, em Berlim, em novembro de 1925, pois seus nomes estavam lado a lado no programa do evento²³. Siegfried Giedion, Jean-Louis Cohen e Detlef Mertins também indicaram esta ligação em seus livros.

O indício mais certo desta aproximação é em 1927, com os apontamentos encontrados em seu caderno de notas deste ano²⁴. E ainda segundo Neumeyer, na conferência apresentada por Mies em 1928 “Os requisitos da criatividade arquitetônica” aparece claramente a influência de Guardini em seu discurso. Mies se aproxima de Guardini com a leitura de seu livro *Cartas do Lago de Como*, publicado em 1927, mas Mies também leu outros livros de Guardini, como *Formação Litúrgica*, *Dos Signos Sagrados* e *A oposição: tentativas de uma filosofia de vida concreta*, publicados entre 1922 e 1925. Não se sabe ao certo quando Mies entra em contato com estes livros, mas também foram encontradas anotações sobre eles no caderno de anotações citado anteriormente.

É na leitura das *Cartas do lago de Como* que percebemos uma maior aproximação com o Guardini, seja em seus discursos, seja pelas anotações que ele fazia em seu exemplar do livro. Nele, Mies fazia anotações, grifava, riscava, como se

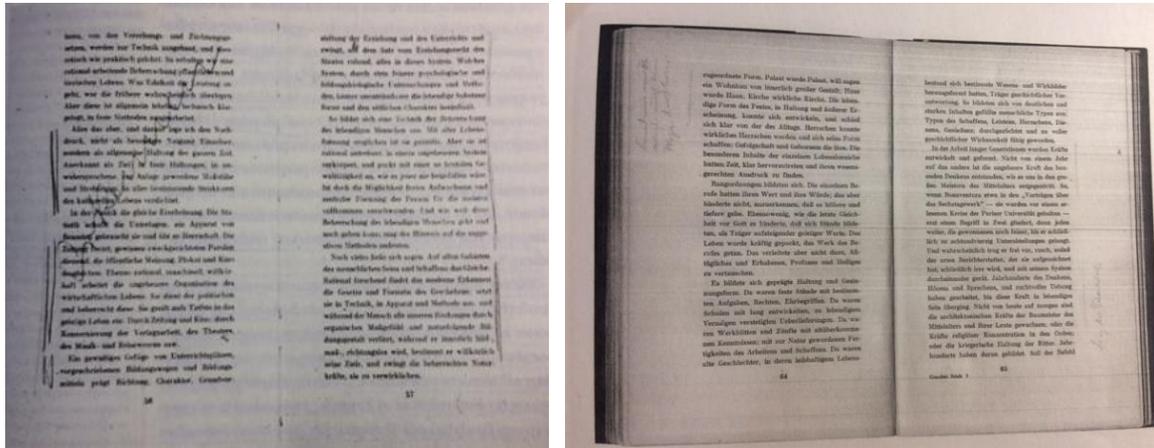
²² SCHULZE, 1986. Pág. 111 nota 91

²³ NEUMEYER, 2000. Pág. 300

²⁴ Fritz Neumeyer transcreve o caderno de notas de Mies que se encontra no arquivo Mies van der Rohe do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. São no total 80 folhas soltas, e as primeiras anotações são de final de 1927, a maioria de 1928 e algumas com indícios de serem de 1929/30. NEUMEYER, 2000. Pág. 406

estivesse em debate com o autor. E esse resultado vemos em seus discursos e em sua arquitetura.

Figura 6 - Páginas do exemplar de Mies do livro Cartas do Lago de Como de Guardini com suas anotações.



Fonte: Neumeyer²⁵ e Mertins²⁶

Guardini em seu livro questiona este mundo contemporâneo, com suas máquinas e tecnologias, perguntando-se como este homem atual pode sobreviver a este mundo moderno, em crescente ebulição. Será possível sobreviver a ele, sem se adaptar? Será possível sobreviver a esta modernidade sem se transformar? Percebemos isso na seguinte passagem do livro:

Evidentemente, esta situação exige do homem o novo (atitude). Um novo sentido de relações, proporções e limites, ligações que unem causas e efeitos. (...) Teremos que pegar novas forças para cobrir com nossos olhos os múltiplos aspectos da realidade, e simultaneamente manter em nossas almas o contato com o mundo, porque nem o homem de outras épocas, nem o presente, foram capazes de fazê-lo ainda.²⁷

²⁵ NEUMEYER, 2000. Pág. 313

²⁶ MERTINS, 2014. Pág. 158

²⁷ GUARDINI, 1957. Pág. 67 – tradução da autora

Guardini não era contra a modernidade e a tecnologia deste novo tempo, mas questionava como o homem poderia se aliar a ela para que pudessem transformar este mundo em um lugar mais humano, mais próximo do Homem. Seja pela aproximação à natureza, seja em utilizar a tecnologia a favor desta razão. Guardini percebia na tecnologia uma ferramenta para alcançar este objetivo.

A vontade, a espiritualidade desta nova ordem das coisas é de tal natureza que exige possibilidades ilimitadas para desenvolver sua eficácia. Estas possibilidades só podem vir das forças liberadas pela razão e submetidas a ela, capturadas pelas máquinas e colocadas ao serviço de um determinado propósito.²⁸

Sua preocupação com o afastamento do homem da natureza é constante no livro, mas principalmente sua preocupação com este mundo “artificial” moderno, em que o espírito do homem não encontraria seu lugar, e para poder encontrá-lo seria necessária uma nova atitude. Guardini acredita que é necessário aproximar-se da natureza para que assim seja possível criar um novo mundo onde o homem possa viver:

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 se colocando 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 fomenta-la. E mais exatamente, fomentar uma técnica mais poderosa, mais sensível, mais humana. Fomentar a ciência, mas inspiradas em critérios mais espirituais, mais harmônicos.

²⁸ GUARDINI, 1957. Pág. 110 – tradução da autora

(...) Todo isto não será possível, se não pela condição de que o homem saiba recuperar sua posição privilegiada no âmbito da natureza real, e que se vincule diretamente com ela, chegando a criar um novo 'mundo'.²⁹

Em outro trecho, ele ressalta como a técnica, ferramenta deste mundo moderno, deve ser aproveitada para esta evolução, onde é possível que a razão lidere e que ao mesmo tempo seja possível uma nova humanidade:

Deve ser possível resolver o problema que se refere ao domínio da natureza exercido como se destina, e ao mesmo tempo para criar um novo campo de liberdade para a alma; Para restaurar a vida uma autoconfiança inabalável, e adotar uma atitude, uma mentalidade, uma nova ordem de critérios de vida (...) Deve ser possível ver que a antiga aristocracia de alguns some e aceite o fato da massa, o fato de que cada indivíduo dessa massa tem o direito à vida e aos bens da fortuna; (...) Deve ser possível seguir o caminho que a técnica se desenvolveu depois de um objetivo racional, que é permitir que os poderes técnicos se desenvolvam em todo o seu dinamismo, e apenas para criar uma nova ordem, um novo cosmos que vem de uma humanidade em consonância com esses poderes. (...) A solução não deve vir dos sistemas de ideias, mas sim do próprio homem. É importante, então, para uma nova humanidade, livre, forte e bem formado para emergir em consonância com essas forças.³⁰

Mies compartilhava com Guardini as mesmas questões e buscava em Guardini uma resposta para suas inquietações. E, ao se deparar com esta reflexão, via um caminho para sua arquitetura. Mies passa, a partir de 1928, a discursar sobre esta nova postura do homem nesta nova era e sobre a postura da arquitetura neste momento. Percebemos esta nova posição de Mies na palestra “Os requisitos da

²⁹ GUARDINI, 1957. Págs. 123 e 124 – tradução da autora

³⁰ Idem. Pág. 126 – tradução da autora

criatividade arquitetônica” apresentada em 3 ocasiões³¹, a primeira na Biblioteca Nacional de Berlim, em fevereiro daquele ano, da qual podemos retirar o seguinte trecho:

Na realidade, arquitetura sempre será a consumação espacial de uma decisão intelectual. Ela está ligada ao seu tempo e só pode ser revelado através de tarefas vivas e através dos meios de seu próprio tempo. A exigência de trabalho arquitetônico é o conhecimento do tempo, suas tarefas e seus meios.³²

Em uma outra parte, Mies ressalta a importância da técnica e da aproximação do homem a ela. O homem precisa dominá-la para então ganhar a liberdade:

No homem, uma determinada visão do mundo é formada e também a vontade e a capacidade para o trabalho mecânico racional. Apoiado por essa vontade, ele explora a força da natureza isolada. Isto definirá seus objetivos com total liberdade, e lhe coloca ao serviço da utilidade e obtém-se pela força sua aplicação às forças dominadas da natureza. Nada mais parece impossível. Com isto começa o domínio da técnica. Tudo é subordinado a ela. Liberta o homem de suas amarras, torna-o mais livre e torna-se seu grande assistente, quebra o isolamento da paisagem e supera as grandes distâncias.³³

Mies entende que é possível construir algo verdadeiramente moderno, desde que entendemos quais são nossas ferramentas: "Nós expusemos a estrutura do nosso tempo e descobrimos que a consciência, a economia, a técnica e a realidade das massas foram dadas a nós como novos componentes"³⁴. E, segundo Mies, só a

³¹ Esta palestra foi apresentada final de fevereiro na Biblioteca Nacional de Arte de Berlin, em 5 de março em uma aula do instituto do Ensino Medio Marienstift e dia 7 de março no Frankfurt a. M. NEUMEYER, 2000. Pág. 452

³² Mies apud MEUMEYER, 2000. Pág. 452 – tradução da autora

³³ Idem. Pág. 454 – tradução da autora

³⁴ Idem. – tradução da autora

partir desta consciência a humanidade será capaz de criar uma nova realidade na qual seja possível viver:

Temos que dominar as forças desencadeadas e incorporá-las em uma nova ordem, e precisamente a uma ordem que deixa espaço suficiente para a vida e para que pode se desenvolver. Sim, uma nova ordem, mas que esteja relacionada com os homens. Mas isso não pode acontecer por si só, a partir de problemas técnicos, se não apenas do homem vivo. (...) Não precisamos de menos técnica, mas de mais. Na técnica vemos a possibilidade de nos libertarmos, a possibilidade de ajudar as massas. Não precisamos de menos conhecimento científico, mas de mais conhecimento espiritual, não precisamos de menos energia econômica, se não mais madura. Tudo isso só será possível se o homem for capaz de afirmar-se na natureza objetiva e sabe como se relacionar com ela. (...) Deve ser possível resolver a tarefa de dominar a natureza e ao mesmo tempo criar uma nova liberdade.³⁵

Mies está preocupado em projetar uma arquitetura mais próxima desta realidade, onde a tecnologia está a favor deste homem, mas não afastado dele. Aproximando-se da natureza e do homem, Mies se preocupa em criar uma arquitetura que não se afaste das doutrinas modernas, uma arquitetura baseada na razão, na técnica, na funcionalidade, mas que ao mesmo tempo se aproxime do homem, do lado humanista, e para isso ele utiliza a tecnologia como ferramenta para conseguir seu objetivo de trazer esta visão humanista de Guardini para sua arquitetura. Mies busca a beleza na tecnologia, busca a beleza na razão. Como disse Guardini: “Estas possibilidades só podem vir das forças liberadas pela razão e submetidas a ela, capturadas pelas máquinas e colocadas ao serviço de um determinado propósito”³⁶. Para Mies, esse propósito seria o homem.

³⁵ Idem. Pág. 456 – tradução da autora

³⁶ Guardini, 1957. Pág. 110 – tradução da autora

Nos escritos de Mies, em seu caderno de rascunhos, foi encontrado uma anotação sobre o texto de Guardini, em que percebemos a atenção dada por Mies a esta relação de reciprocidade entre a natureza e o espírito do homem tão esperada por Guardini.

Para assim poder dominar toda a realidade existente ao seu redor. A essência das coisas conduz a um caminho duplo. Através do único e do especial e através do geral e permanente. Não podemos ir por um caminho sem abandonar o outro. No único só encontraremos a essência se, ao mesmo tempo, estamos abertos ao que ocorre no geral.³⁷

É possível perceber esta influência de Guardini no discurso de 1928 de Mies: é como se Guardini falasse através do arquiteto. Mas já percebemos esta inquietação desde antes. Em 1924 ele vê a técnica como “meio para nos libertarmos”³⁸ e seria através dela que teríamos “o poder para configurar o espaço”³⁹. Neste momento, ele fala claramente das estruturas de metal e concreto, que “este grau de liberdade em configurar o espaço, permitia a liberdade para a nova criatividade”⁴⁰ e completa: “somente assim poderemos estruturar os espaços com liberdade, abri-los para a paisagem e colocá-los em relação com ele. Agora é possível mostrar o que é parede e o que são vazios, o que é piso e o teto”⁴¹.

Neste momento ele percebia a técnica como uma representação de sua época: “a arquitetura sempre é a expressão espacial da vontade de uma época”⁴² e enquanto não se reconhecer isso, não será possível ter uma verdadeira arquitetura condizente com seu tempo. Mies neste momento ressalta que a industrialização da construção é a única saída para a arquitetura.

³⁷ Anotação no caderno de Mies onde ele menciona algumas passagens e faz comentários sobre o livro de Romano Guardini – Cartas del Lago de Como, em NEUMEYER, 2000. Pág. 429 – tradução da autora

³⁸ Artigo de 1924, intitulado de “Construção industrializada” Idem. Pág. 376 – tradução da autora

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem.

⁴² Idem.

Já em 1927, com a exposição da *Deutscher Werkbund*, em Weissenhof, Mies passa a questionar esta arquitetura voltada somente para a racionalização e normatização. Ele questiona esta nova moradia que está sendo proposta e, como o organizador da exposição, Mies escreve o prólogo do catálogo da exposição deixando claro seu questionamento:

O problema da racionalização e da normatização é somente uma parte do problema. A racionalização e a normalização são somente meios, nunca podem ser o objetivo. O problema da nova moradia é fundamentalmente um problema espiritual e a luta pela nova moradia somente uma pequena parte da grande luta pelas novas formas de vida.⁴³

E assim, no prólogo do livro *Construção e Moradia* publicado pela *Deutscher Werkbund* também por ocasião da exposição, ele complementa e explica sua postura na exposição:

Por estar convencido disto, apesar de todas os slogan validos da atualidade com “racionalização” e “normalização”, acreditei que era necessário retirar as tarefas levantadas em Stuttgart a partir da atmosfera do unilateral e doutrinal. Me ocupei de iluminar o problema em toda sua extensão e por isto solicitei aos representantes mais característicos do movimento moderno a tomar uma posição frente ao problema da moradia. Renunciei estabelecer diretrizes e pontos programáticos para conceder a todos os autores a maior liberdade possível para a execução de suas ideias.⁴⁴

Mies está ciente que as técnicas modernas e os materiais são as ferramentas que permitem que ele crie um espaço mais livre em seu interior, e que este espaço se conecte com o exterior. “Os verdadeiros elementos construtivos ofereciam aquele

⁴³ Mies apud MEUMEYER, 2000. Pág. 395 – tradução da autora

⁴⁴ Idem. Pág. 396 – tradução da autora

grau de liberdade na configuração do espaço que já não queremos renunciar. Só agora podemos estruturar o espaço, abri-lo e vinculá-lo a paisagem; com isto se satisfazem as necessidades espaciais do homem atual”⁴⁵.

Mas Mies procura algo mais da tecnologia, algo mais da arquitetura moderna. Busca uma arquitetura mais humana, mais próxima do homem, onde a técnica é a ferramenta ideal para isto, sendo utilizada em todo seu potencial. Em 1928, ele recebe dois encargos e é através deles que ele consegue colocar em prática todo este potencial que ele tanto enseja: o Pavilhão de Barcelona e a Casa Tugendhat⁴⁶.

⁴⁵ Mies apud NEUMEYER, 2000 Pág. 92 - tradução da autora

⁴⁶ Mies recebeu o convite para projetar a Casa Tugendhat em julho de 1928 e visita Brno pela primeira vez em setembro do mesmo ano. Os primeiros esboços do Pavilhão de Barcelona são de novembro de 1928.

CAPÍTULO 2

2.1. ANÁLISE DE CASO:

CASAS ESTERS *VERSUS* CASA TUGENDHAT

Mies ao projetar as casas Esters e Lange, já começa a colocar em prática alguns conceitos que mais tarde serão base de sua arquitetura. Alguns críticos citam o Pavilhão de Barcelona, de 1929, como marco desta mudança. Alguns destes pontos já eram utilizados nestas casas de tijolo, e aqui, neste estudo, listarei estes pontos que servirão como base para minha análise da arquitetura deste arquiteto.

Esta análise irá se basear na comparação entre 2 projetos realizado pelo arquiteto, num período próximo, porém é possível ver a mudança concreta de sua arquitetura, aliada a tecnologia, e sob este olhar humanista de Guardini. Estes projetos têm em comum o fato de terem sido projetados para uso residencial, sendo o projeto e a construção supervisionado pelo arquiteto no período entre 1927 a 1930.

O primeiro projeto é de 1927. Foi um projeto desenvolvido em conjunto para dois clientes, Herman Lange e Josef Esters, sócios de uma empresa de tecidos, em Krefeld, Ruhr. Foram projetadas duas casas conhecidas como Casa Lange e Esters, elas foram construídas ao mesmo tempo em terrenos vizinhos, sob o mesmo conceito arquitetônico e são muito parecidas. Para a nossa análise vamos considerar a Casa Esters. O segundo projeto a ser analisado será a Casa Tugendhat, projetada em 1929 em Brno, República Checa. Este encargo foi solicitado por Grete e Fritz Tugendhat. Apesar de serem projetos tão próximos, são projetos significativos para esta análise. Pois será através destes projetos que poderemos perceber essa evolução na arquitetura de Mies sob o olhar humanista de Guardini.

Para este estudo farei esta análise por tópicos, e de forma comparativa, para compreender como o arquiteto consegue utilizar sua arquitetura para se aproximar da natureza e desta humanidade que Guardini busca em seu livro. Os tópicos são: Implantação; interior X exterior; materiais; e técnica.

2.1.1. IMPLANTAÇÃO

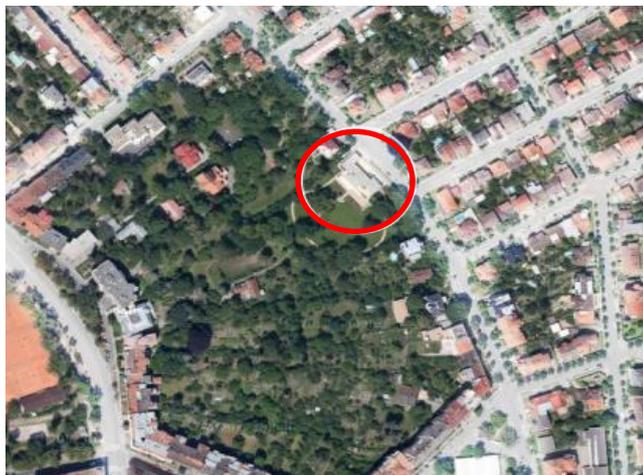
Os dois projetos têm um partido bem parecido quando falamos sobre implantação. Analisando as duas implantações podemos perceber que as casas se posicionam perto da via de acesso, deixando a maior parte do terreno livre na parte de trás, sendo esta parte protegida pela própria casa da rua e da cidade, como se a arquitetura protegesse a área externa privada da família.

Figura 7 - Casa Lange e Esters – foto aérea



Fonte: Site Wikiarquitectura⁴⁷

Figura 8 - Casa Tugendhat – foto aérea



Fonte: Site Proyectos 3+4 – Espanha⁴⁸

⁴⁷ Disponível em: <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion>. Acesso em: 25 Nov. 2017.

⁴⁸ Disponível em: <https://atfpa3y4.wordpress.com/2012/11/06/casa-tugendhat>. Acesso em: 25 Nov. 2017. SEQUERA, 2012. Trabalho apresentado no âmbito de um curso de arquitetura.

Figura 9 - Casa Tugendhat – implantação

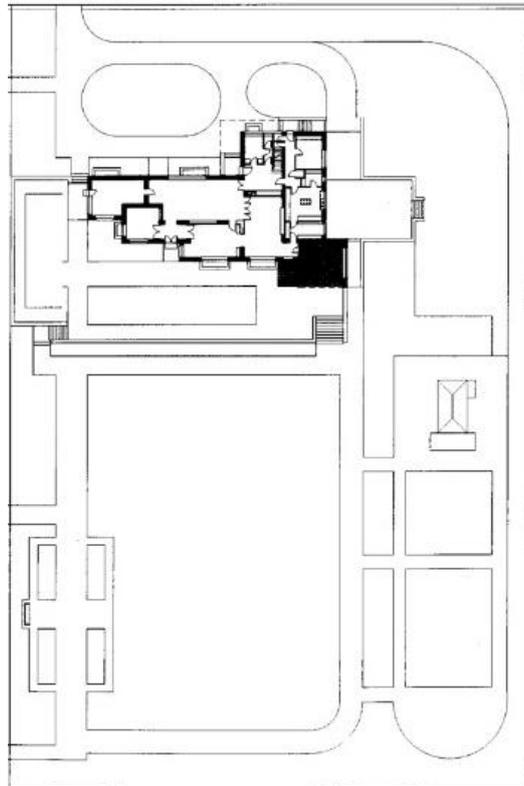


Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁴⁹

Analisando a planta do térreo, percebemos que o arquiteto localiza a parte social da casa para o jardim. Já os cômodos de menor importância, assim como a circulação, estão localizados para a rua de acesso. Percebemos também que o jardim da frente é um jardim mais trabalhado paisagisticamente, onde tudo tem o seu lugar, seu caminho, como se o homem não pudesse desfrutá-lo livremente. Já no jardim dos fundos, que seria a parte privada da família, Mies não indica nenhum paisagismo, deixando livre o uso da família. Poderíamos interpretar esta atitude como se o arquiteto deixasse esse local livre para a família se conectar com o exterior, com a natureza.

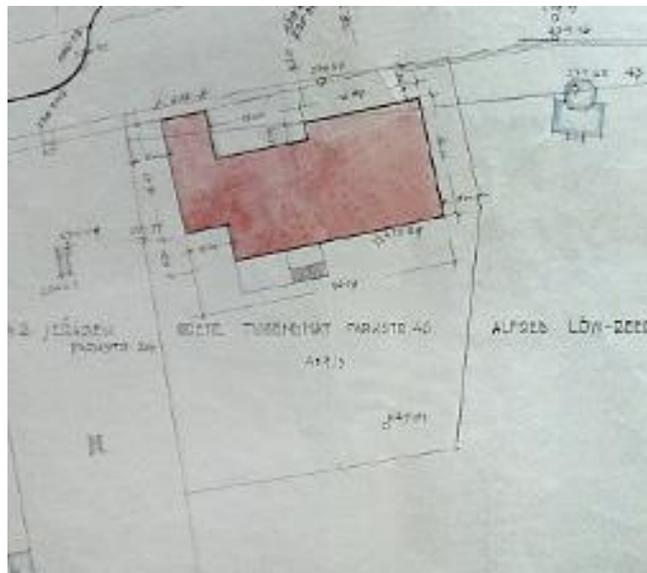
⁴⁹ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em: 25 Nov. 2017.

Figura 110 - Casa Ester



Fonte: Site Proyectos 3+4 – Espanha⁵⁰

Figura 113 - Casa Tugendhat



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁵¹

⁵⁰ Disponível em: <https://atfpa3y4.wordpress.com/2012/11/06/casa-tugendhat>. Acesso em: 25 Nov. 2017. SEQUERA, 2012. Trabalho apresentado no âmbito de um curso de arquitetura.

⁵¹ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em: 25 Nov. 2017.

Figura 12 - Casa Esters e Casa Tugendhat – plantas de áreas



- | | | |
|--------------------|----------------|-------------------------|
| 1. Garagem | 5. Terraço | 9. Quarto dono da casa |
| 2. Suite motorista | 6. Hall | 10. Quarto dona da casa |
| 3. Cozinha | 7. Montacargas | 11. Quarto crianças |
| 4. WC | 8. Pátio | 12. Quarto babá |

- | | |
|--|--|
| ■ área externa privada | ■ área íntima |
| ■ área externa pública | ■ área de serviço |
| ■ área social | ■ circulação |

Fonte: desenhos desenvolvidos pela autora

Na Casa Tugendhat, ao contrário do que acontece na Casa Esters, o acesso é direto da rua, deixando mais terreno para o jardim privado da casa. Na Casa Esters, a casa é mais conectada com a rua principal, ela dialoga mais com o exterior público. Na Casa Tugendhat, parece que a casa não se mostra para o exterior. Na fachada que seria a principal, a fachada que dá para a rua de acesso, a casa é simples, quase como se quisesse passar despercebida, com poucas aberturas para o exterior. Como se a casa se fechasse para a rua. Nesta fachada, só temos uma janela alta e a porta da garagem, que fica quase sempre fechada. Para o acesso à porta principal, o visitante deve contornar os vidros opacos, pois ela fica escondida por trás deles. Se você não conhece a casa, não sabe como acessá-la. Já para o jardim privado é onde a arquitetura acontece, é onde ela se apresenta para o exterior. É nesta fachada que a arquitetura se conecta com a natureza.

No jardim privado da Casa Tugendhat, Mies solicita especificamente à paisagista encarregada Markéta Roderová-Müllerová grandes espaços gramados e vegetação isolada⁵², reforçando esta ideia do espaço livre para o desenvolvimento humano.

Figura 13 - Casa Tugendhat – fachada da rua de acesso e vista do jardim



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁵³

⁵² Informação retirada do artigo *The Garden*, publicado no site oficial da Casa Tugendhat – www.tugendhat.eu

⁵³ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em: 4 Jan. 2018.

Figura 14 - Casa Tugendhat – fachada da rua de acesso e vista do jardim



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁵⁴

Outro ponto que podemos perceber nesta implantação é que o terreno da Casa Tugendhat está em declive e Mies posiciona a casa na parte mais alta do terreno. Assim, podemos interpretar três formas de se conectar com o exterior: do terraço, ao nível da rua, é possível ter uma vista impressionante para o centro histórico de Brno, percebendo a cidade por cima: no salão principal, já estamos mais ao nível das copas das árvores, vendo assim a natureza mais próxima do homem, mas ainda como observadores; e, finalmente, descendo as escadas do pavimento principal, é possível se conectar diretamente com o jardim.

⁵⁴ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em: 5 Set. 2017.

Figura 15 - Casa Tugendhat – vista do terraço superior e vista do salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁵⁵

Figura 16 - Casa Tugendhat – vista do terraço superior e vista do salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁵⁶

⁵⁵ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em: 5 Set. 2017

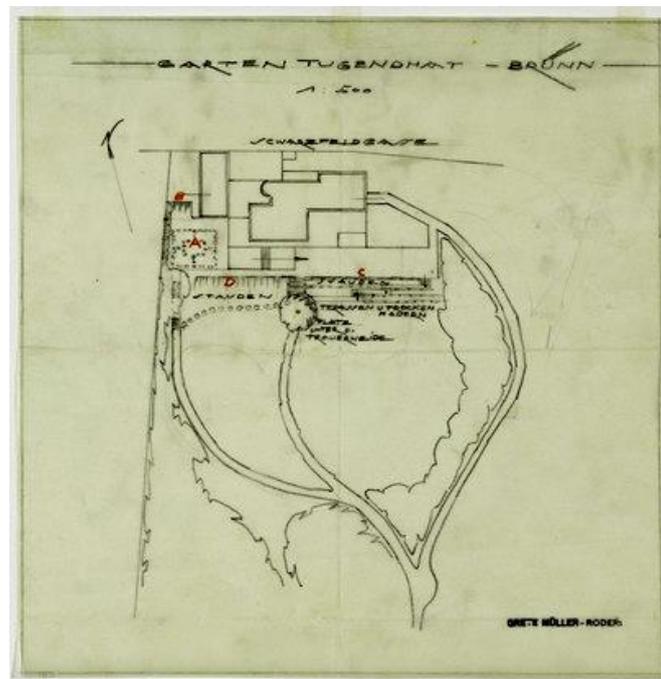
⁵⁶ Idem.

Figura 17 - Casa Tugendhat – vista do jardim privado com a escada de acesso ao salão principal à direita



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁵⁷

Figura 18 - Casa Tugendhat – planta de Implantação com o Jardim



Fonte: Site Proyectos 3+4 - Espanha⁵⁸

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Disponível em: <https://atfpa3y4.wordpress.com/2012/11/06/casa-tugendhat>. Acesso em: 25 Nov. 2017. SEQUERA, 2012. Trabalho apresentado no âmbito de um curso de arquitetura.

Na Casa Esters o terreno é plano, a casa tem 2 andares e um subsolo. Não há grandes vistas e Mies posiciona sua implantação mais próxima da rua, abrindo sua arquitetura com o jardim privado.

SOB O OLHAR HUMANISTA DE ROMANI GUARDINI:

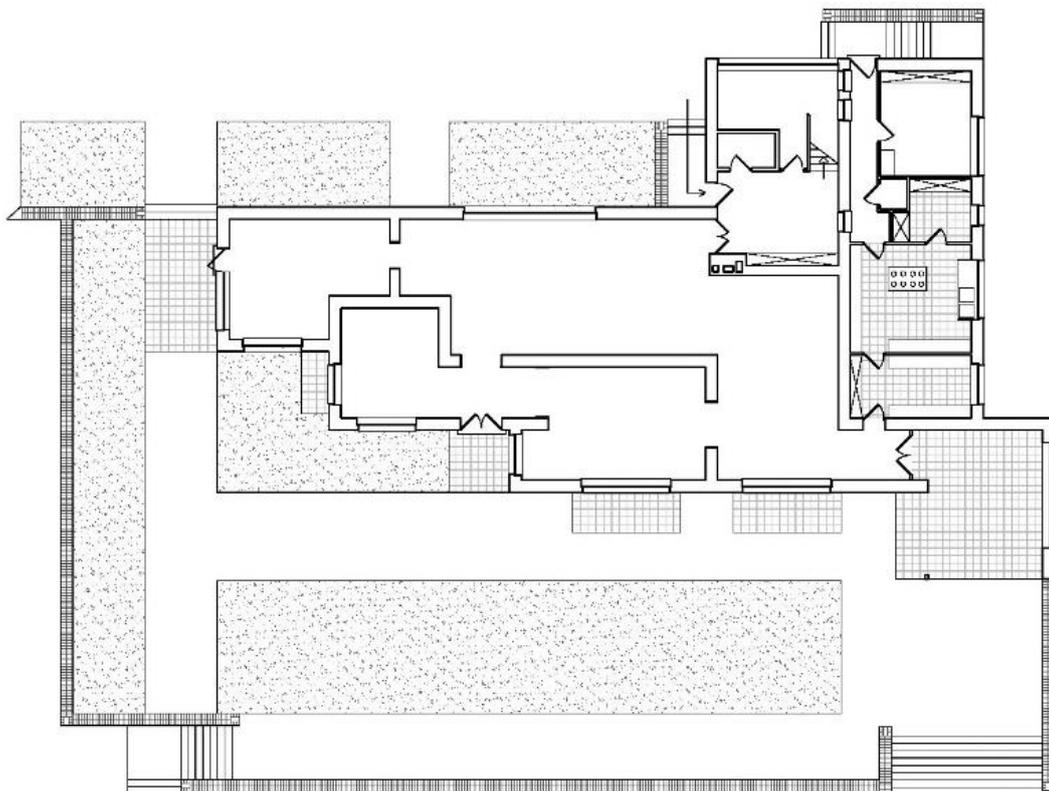
Guardini via na natureza uma saída para este mundo caótico, e a conexão das pessoas com ela seria uma das formas para trazer a humanidade de volta para o mundo moderno. Para Mies essa aproximação com a natureza também era uma questão importante em sua arquitetura e, pela implantação das duas casas, percebemos que Mies se preocupa em deixar a maior parte do terreno livre para a natureza, onde o homem possa se aproximar e se conectar com ela. Na Casa Esters a natureza cerca a casa, no jardim frontal, público, é mais formal e mais ordenado, já o jardim dos fundos, privado, é um espaço livre e sem ordem, como o jardim da Casa Tugendhat. Mies assume os jardins como um espaço livre para o homem se conectar com a Natureza e utiliza-lo como lhe convier. Como disse Guardini, “deve ser possível resolver o problema que se refere ao domínio da natureza exercido como se destina, e ao mesmo tempo para criar um novo campo de liberdade para a alma”.⁵⁹

⁵⁹ GUARDINI, 1957. Pág. 126

2.1.2. INTERIOR X EXTERIOR

Analisando mais a fundo as plantas baixas destes dois projetos, percebemos que em ambas as aberturas para o exterior são maiores para o jardim privado que para a rua. Na casa Esters o arquiteto posiciona uma parte da sala para a rua, mas ele só abre uma janela, deixando a sala mais reservada; enquanto para o jardim, ele abre quase todas as paredes para a área externa com grandes janelas, abertas em quase sua totalidade do piso ao teto.

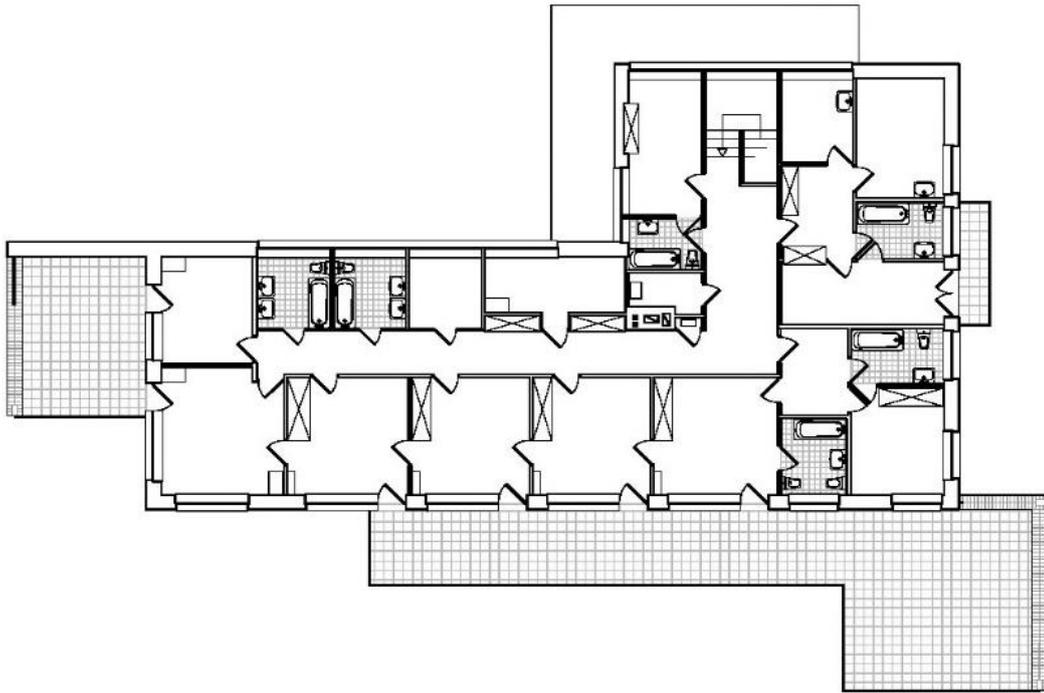
Figura 19 - Casa Esters – planta térreo



Fonte: Site Urbipedia⁶⁰

⁶⁰ Disponível em: https://www.urbipedia.org/hoja/Casas_Lange_y_Esters. Acesso em: 15 Dez. 2017.

Figura 20 - Casa Esters – 1º pavimento



Fonte: Site Urbipedia⁶¹

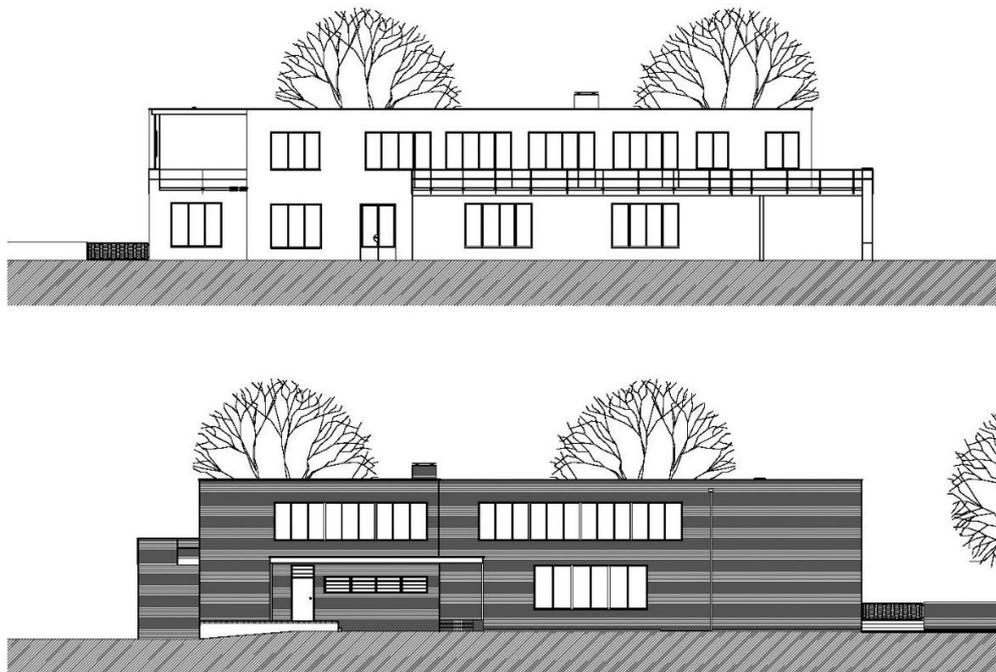
⁶¹ Disponível em: https://www.urbipedia.org/hoja/Casas_Lange_y_Esters. Acesso em: 15 Dez. 2017.

Figura 21 - Casa Esters – cortes transversal e longitudinal



Fonte: Site Urbipedia⁶²

Figura 22 - Casa Esters – fachadas, fundos e frontal



Fonte: Site Urbipedia⁶³

⁶² Disponível em: https://www.urbipedia.org/hoja/Casas_Lange_y_Esters. Acesso em: 15 Dez. 2017.

⁶³ Idem.

Figura 23 - Casa Esters – fachada frontal



Fonte: Site Urbipedia ⁶⁴

Figura 24 - Casa Esters – fundos

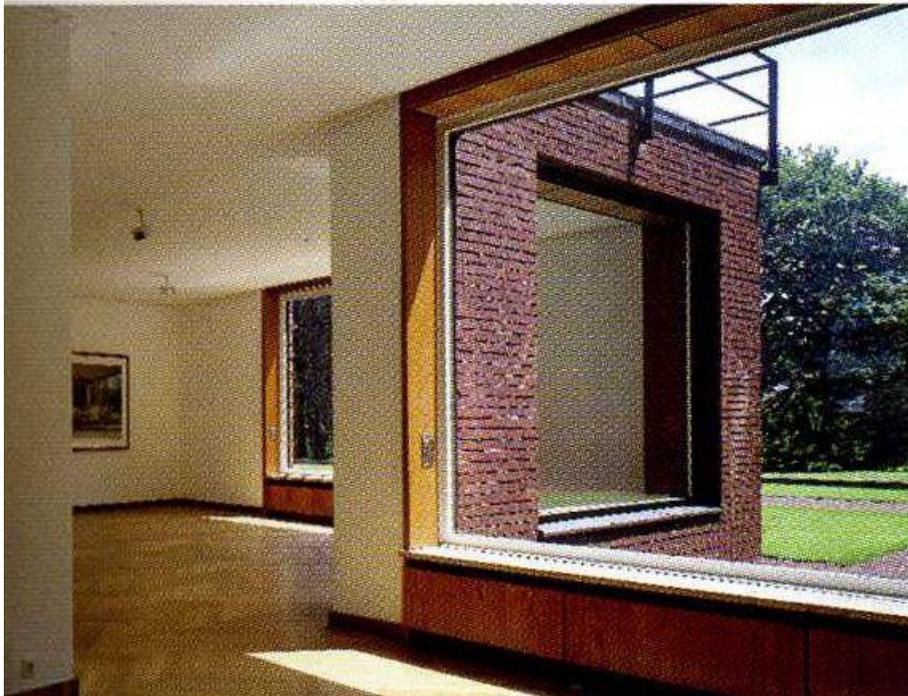


Fonte: Site Urbipedia ⁶⁵

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

Figura 25 - Interior Casa Esters – abertura para o jardim privado



Fonte: Site SCRIBD⁶⁶

Figura 26 - Interior Casa Esters – abertura para a rua



Fonte: Site Urbipedia⁶⁷

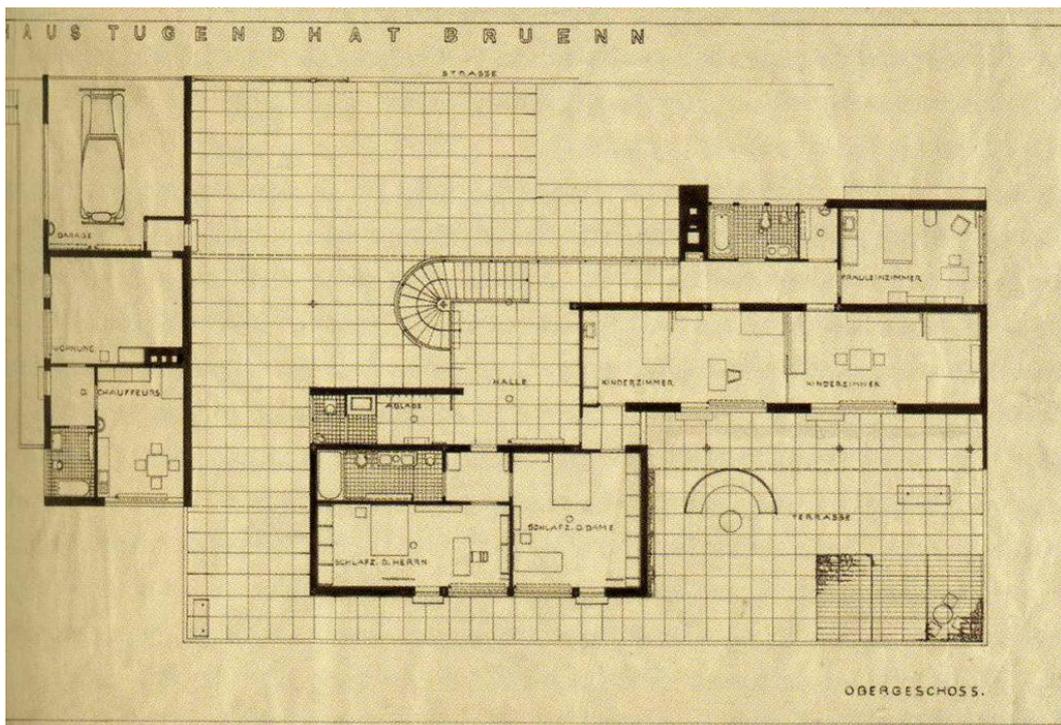
⁶⁶ Disponível em: <https://www.scribd.com/document/275814116/mies-estrutura>. Acesso em: 21 Jan. 2018

⁶⁷ Disponível em: <https://www.urbipedia.org/hoja/Archivo>. Acesso em: 21 Jan. 2018

Nesta casa, percebemos claramente a intenção do arquiteto em abri-la para o exterior privado e fechar a casa para o exterior público. Aqui o sistema estrutural não permite esta abertura total para o exterior, pois as paredes externas têm função estrutural, apesar de Mies já usar uma parte da casa com pilares de ferro. Iremos ver em detalhes este assunto quando falarmos sobre a técnica construtiva destas obras.

Na Casa Tugendhat, o processo é parecido: a fachada de acesso à rua principal é simples, praticamente sem aberturas, ao contrário da fachada para o jardim privado, onde toda a fachada da sala é de painéis de vidro, do piso ao teto. O arquiteto permite que esse contato com a natureza seja praticamente imediato.

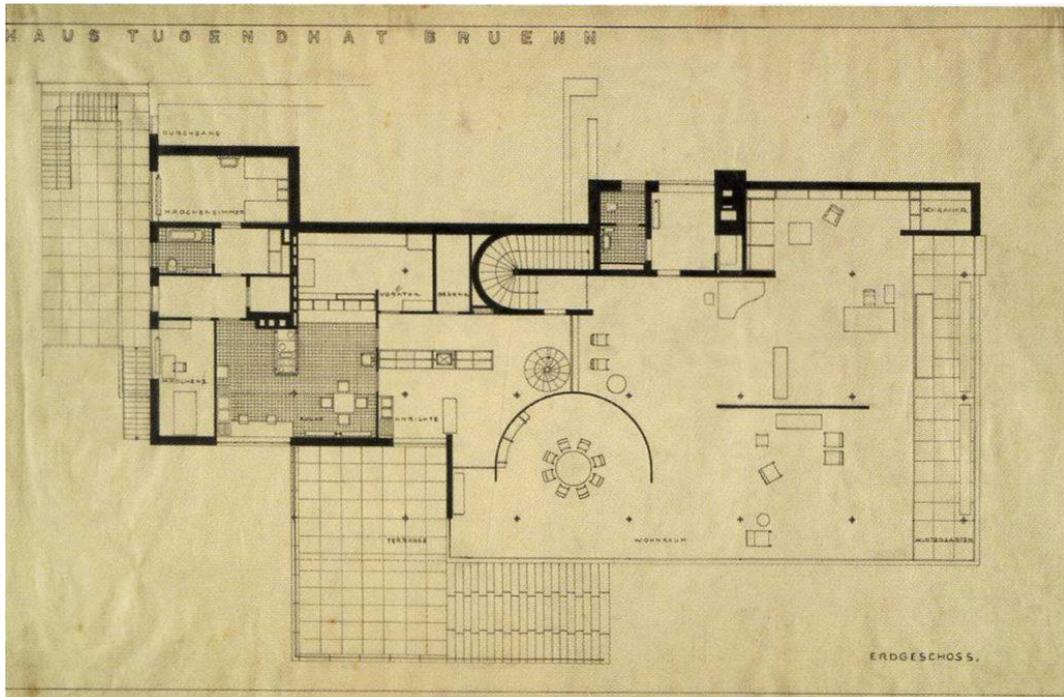
Figura 27 - Casa Tugendhat – pavimento de acesso



Fonte: Site Wikiarquitectura⁶⁸

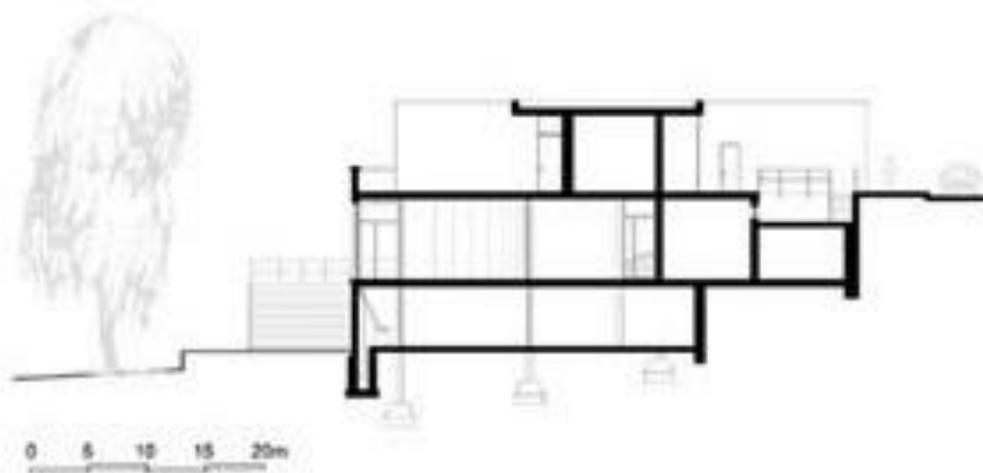
⁶⁸ Disponível em: <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion>. Acesso em: 21 Jan. 2018

Figura 28 - Casa Tugendhat – pavimento principal



Fonte: Site Wikiarquitectura⁶⁹

Figura 29 - Casa Tugendhat – corte transversal



Fonte: Site Vitruvius⁷⁰

⁶⁹ Disponível em: <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion>. Acesso em: 21 Jan. 2018

⁷⁰ Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/249>. Acesso em: 21 Jan. 2018

Figura 30 - Casa Tugendhat – fachada da frente



Fonte: Site do Studio RAW⁷¹

Figura 31 - Casa Tugendhat – fachada lateral



Fonte: Site do Studio RAW⁷²

⁷¹ Disponível em: <http://www.raw.cz>. Acesso em: 21 Jan. 2018

⁷² Idem.

Figura 32 - Casa Tugendhat – fachada fundos

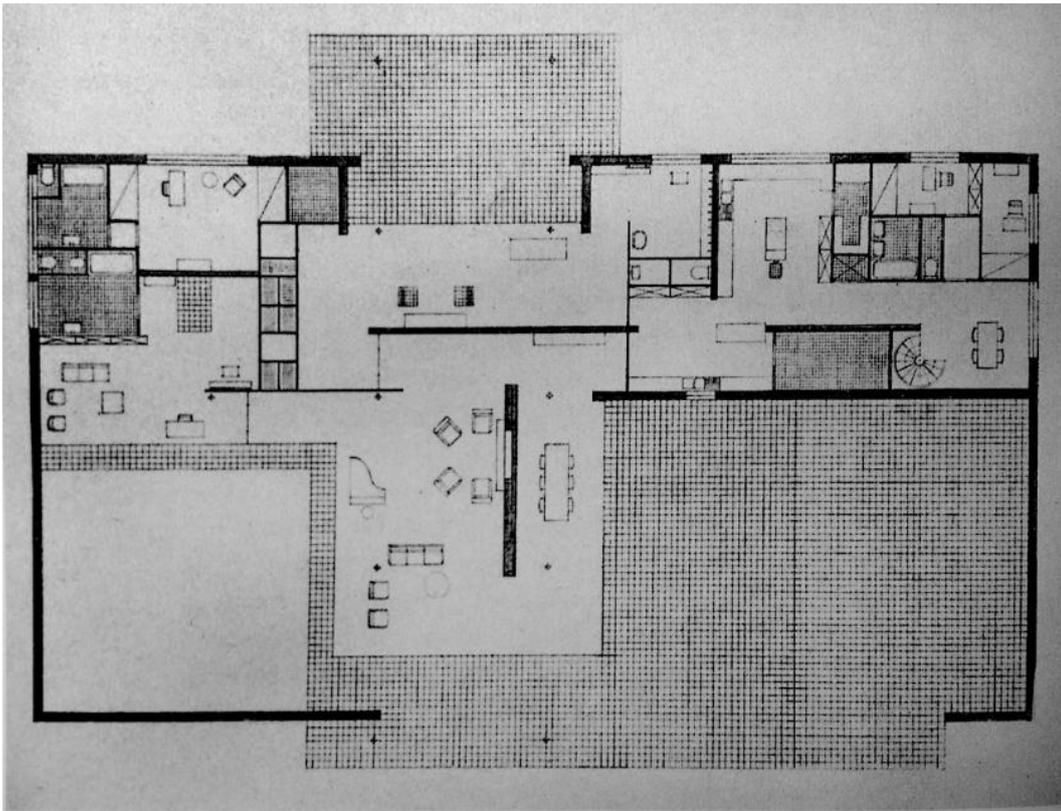


Fonte: Site do Studio RAW⁷³

Em projetos futuros, Mies continua com esta preocupação em preservar o interior do exterior público, mostrando que não foi uma preocupação pontual. Podemos ver esta relação em outro projeto do arquiteto: a Casa Hubbe, de 1935, projetada pelo arquiteto para Sr. Hubbe, em Magdeburg. Este projeto nunca saiu do papel, mas é possível encontrar registros bem completos pois a desistência pela proprietária só se deu no momento de se iniciar a construção. Neste projeto, Mies trabalha a implantação da mesma forma que nas casas analisadas por nós: Mies posiciona a casa no topo do terreno, deixando a área livre para a natureza, onde, neste local, há um rio no fundo do terreno. Para a rua, ele posiciona o hall e a parte de serviço; e para o jardim, a área social da casa e o quarto principal. Aqui ele utiliza a arquitetura e os materiais para preservar o interior do exterior e, ao mesmo tempo, o arquiteto faz com que esta passagem seja suave e pouco agressiva, quase como se o exterior penetrasse no interior, como se esses limites se misturassem, e mesmo assim preservando a privacidade desta residência.

⁷³ Idem.

Figura 33 - Casa Hubbe – planta baixa, desenho original



Fonte: Guirao ⁷⁴

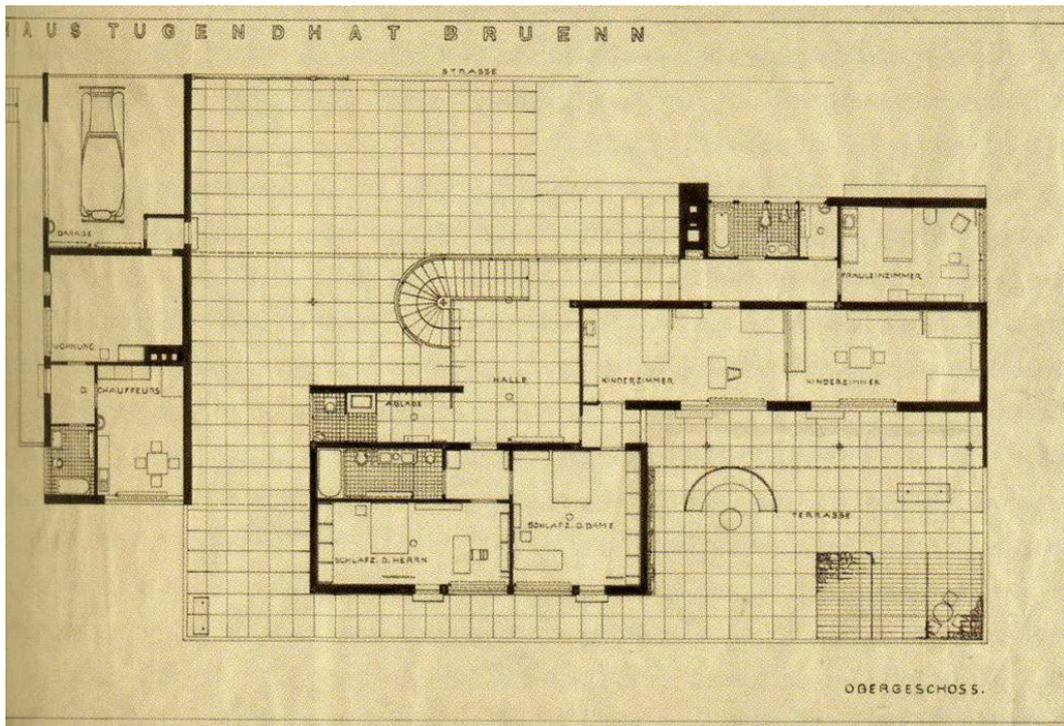
Percebemos esta característica no átrio da casa Hubbe, onde existem dois pilares em cruz (com o mesmo formato utilizado na Casa Tugendhat) que estão aparentes e revestidos com um acabamento cromado. O painel de entrada, um fechamento envidraçado, se posiciona recuado em relação ao limite da casa, formando um nicho para o interior da casa, mas que, na realidade, está no lado externo da casa. Através deste painel de vidro, percebemos a segunda dupla de pilares, posicionados a poucos centímetros do painel. Eles pertencem ao interior da casa, mas o visitante já o percebe desde seu exterior, trazendo esta ambiguidade do que está fora e do que está dentro desde a entrada desta casa.

O mesmo acontece na casa Tugendhat. No pavimento de acesso a casa Tugendhat, há um grande terraço, como se pertencesse ao exterior, mas que, ao mesmo tempo, já está no terreno da residência. Mies neste projeto delimita o limite da rua e da casa, com uma grade, mas esta é baixa, o que limita fisicamente, mas

⁷⁴ GUIRAO, 2005, Pág 102

não visualmente. Caso alguém da casa esteja circulando neste terraço, o contato visual com a rua é imediato. Neste andar, o que separa o interior do exterior da residência é também um painel de vidro, mas aqui ele é fosco, não existe contato visual com o interior. Porém a casa é permeável, pois existe um grande vão conectando os dois terraços deste pavimento. Da rua é possível ver o outro lado, mas sem ser invasivo, pois, como o terreno está em declive, a casa acontece para baixo, e assim é possível ver o horizonte, mas não a família em seu momento de privacidade. Este terraço faz parte da parte privada da casa, em muitos registros é possível ver a família confraternizando nesta área, mas, ao mesmo tempo, é uma área externa, e aqui este limite fica confuso, o que não quer dizer que não seja proposital. Mies utiliza outros elementos arquitetônicos para brincar com este jogo do limite, como o teto por exemplo. Este se projeta para fora da casa, conectando os dois volumes, a casa principal e o anexo dos empregados. Os pilares acontecem dentro e fora da edificação. Mies joga com os volumes, com o teto e o piso. O teto da casa, que tradicionalmente limita a edificação, termina antes da edificação. O piso que acompanha todo o terraço, começa desde a entrada do terreno, entrando para dentro da casa e passando para o terraço aberto deste pavimento, como se não houvesse separação entre o interior e exterior. Analisando a planta baixa, fica um pouco confuso entender o limite interno da residência, pois não identificamos num primeiro momento a parede que isola o interior do exterior. Os pilares que, tradicionalmente, deveriam ficar dentro da casa, estão no exterior. Mies consegue através desse jogo inverter a sensação de pertencimento ao espaço interno ou externo. Onde estamos? O que é interior ou o que é exterior? São perguntas que nós fazemos constantemente ao analisarmos seus projetos.

Figura 34 - Casa Tugendhat – planta baixa – pav. acesso e pav. principal



Fonte: Site Wikiarquitectura⁷⁵

Figura 357 - Casa Tugendhat – fachada principal



Fonte: Site do Studio RAW⁷⁶

⁷⁵ Disponível em: <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion>. Acesso em: 21 Jan. 2018

⁷⁶ Disponível em: <http://www.raw.cz>. Acesso em: 21 Jan. 2018. Acesso em: 21 Jan. 2018

Figura 36 - Casa Tugendhat – entrada principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat e do Studio RAW⁷⁷

Figura 37 - Casa Tugendhat – detalhe da porta principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat e do Studio RAW⁷⁸

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

Figura 38 - Casa Tugendhat – terraço



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁷⁹

Ao analisarmos o andar principal, esta relação acontece de forma mais imediata. Toda a área de convívio da casa está completamente aberta ao exterior, não fisicamente, mas visualmente. Na sala, os painéis de vidro seguem por toda a extensão da fachada, os pilares já não pertencem mais à fachada, foram recuados, libertando totalmente a fachada de uma função estrutural. Com isso Mies consegue esta liberdade visual que tanto buscava. Aqui os painéis de vidro podem ser totalmente recolhidos, deixando essa conexão totalmente livre tanto visualmente como fisicamente.

⁷⁹ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 18 Out. 2017

Figura 39 - Casa Tugendhat – salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁸⁰

Figura 40 - Casa Tugendhat – salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁸¹

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.

Mies van der Rohe, ao recuar os pilares, consegue criar um espaço intermediário dentro do espaço interno da residência. Ele consegue criar um espaço de transição entre o exterior e o interior, como se, ao recuar os pilares e utilizar vidro na fachada, ele conseguisse fazer uma transição entre estes espaços, protegendo o homem das intempéries do exterior, e ao mesmo tempo trazendo o exterior para dentro de casa, de forma segura e protegida. Na lateral deste espaço, Mies assume esta conexão, colocando neste local um jardim de inverno. Aqui os pilares estão mais próximos da fachada, e o que está antes da fachada é a natureza, que também, tradicionalmente, estaria do lado de fora.

Figura 41 - Casa Tugendhat – salão principal e jardim de inverno



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁸²

Mies inverte todas as relações nesta casa, e aqui de novo nos perguntamos: qual o limite desta casa? Onde termina o interior e começa o exterior? É na posição dos

⁸² Idem.

pilares, é nos painéis de vidro? Mas quando estes painéis estão abaixados onde estará este limite?

Essas perguntas não têm resposta pois, para Mies, não existe este limite. Ele joga o tempo todo com a arquitetura para que o homem possa estar sempre em contato com a natureza, para que esta conexão seja permanente.

Ele trabalha esta conexão com o exterior não só visualmente, mas também sensorialmente, utilizando materiais que aproxima este homem do natural. Mies busca nos materiais naturais, como a grande parede de ônix no interior da Casa Tugendhat, ou os painéis de madeira nobre, não só essa aproximação da natureza pelo material natural, mas pela verdade nos materiais, por trazer o material em sua forma verdadeira, sem encobrir com outros materiais, pintando ou protegendo sua natureza com impurezas. Para ele, a verdade do material deve ser mostrada, deve estar aparente. Isso é a beleza de sua natureza e a beleza da própria natureza. Talvez por isso ele chegue ao limite disso na Casa Farnsworth, usando só o vidro, um material tão puro, que chega a ser invisível, deixando só a natureza aparente, e o metal como único elemento da arquitetura.

Figura 42 - Casa Farnsworth, Plano – Illinois, 1945-50



Fonte: Blog “No duermo”⁸³

⁸³ Disponível em: <http://noduermoespero-blog.tumblr.com/post/24637315581/casa-farnsworth-creada-por-mies-van-der-rohe-se>. Acesso em 1 Dez. 2017

SOB O OLHAR HUMANISTA DE ROMANI GUARDINI:

A relação entre os espaços interno e externo é um dos pontos principais na arquitetura de Mies e o que mais me fascina na obra deste arquiteto. Percebemos que a busca pela conexão total é trabalhada por Mies que, gradualmente, reduz as barreiras entre o interior e o exterior das suas casas, vemos o início dessa atitude, ainda em expansão, na Casa Esters, é assumida de forma controlada na Casa Tugendhat e de forma plena e audaciosa na Casa Farnsworth.

Percebemos que é na Casa Tugendhat que Mies consegue a conexão entre a arquitetura e a natureza da forma que almejava. Para além do amadurecimento profissional, no meu entendimento, as leituras de Guardini influenciaram Mies a perceber que este era o caminho de sua arquitetura: aliar o homem a natureza, com o suporte da tecnologia, para poder assim alcançar essa humanidade perdida e tão destacada nos discursos de Guardini:

Temos que conquistar o domínio destas forças desencadeadas para criar com elas uma nova ordem, profundamente vinculada ao homem. (...). 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.⁸⁴

⁸⁴ GUARDINI, 1957. Pág. 123 – tradução da autora

2.1.3. MATERIAIS

O vidro, com sua transparência, é um dos materiais mais utilizados por Mies van der Rohe para concretizar seu objetivo de conectar o homem, a natureza e a arquitetura. É através do vidro que Mies tenta agregar a natureza à sua arquitetura, trazê-las a um pé de igualdade, sem molduras da antiga arquitetura e suas técnicas passadas. Desta forma, ele busca que esta conexão se realize livremente aos olhos e ao espírito, empregando o mínimo de interferências possíveis, onde o único elemento entre o espaço construído e o espaço natural seja o vidro, e se possível, nem ele.

A autora, Cristina Gaston Guirao, em seu livro *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, faz uma exaustiva análise de suas obras com o entorno. Guirao descreve um Mies mais interessado na integração da natureza à sua arquitetura, preocupado com a ideia de totalidade, onde ambas as partes possuem valores iguais.

Em seu livro, a autora cita a entrevista em que Mies comenta sobre a casa Farnsworth. Ao ser perguntado sobre qual o papel da natureza em relação à construção, Mies responde:

Quando se olha para a natureza através das janelas da Casa Farnsworth, esta adquire um significado mais profundo de quando se está fora, ao ar livre. A natureza se realça ao passar a formar parte de um grande conjunto.⁸⁵

Está evidente que Mies, quando projeta a Casa Tugendhat, já estava inserido num processo de pensar os espaços internos e externos como um todo. Posteriormente, em um outro contexto e entorno, ele conseguirá se desenvolver esta maneira de pensar arquitetura de forma completa na Casa Farnsworth.

⁸⁵ Parte da entrevista de Mies por Christian Norberg-Schulz, publicada em 1958, extraída do livro de Guirao, Pág. 142 - tradução da autora.

Outro objetivo em utilizar o vidro como elemento principal de sua obra é deixar que o exterior entre e interfira no seu espaço. É através dos planos de vidro que a luz entra livremente no espaço, e através dos pilares cromados e em cruz que essa luz reflete em todas as direções, criando um estado fenomenológico, único em seu espaço.

Quando Mies emprega um material industrial como o vidro ou uma superfície refletora como o metal cromado e até um mármore muito polido, ele não exclui a característica fenomenológica, isto é, o fato de que a superfície ou o espaço sofrem alterações do tempo. A influência do espaço exterior torna-se fundamental, alterando sua percepção da arquitetura de maneira crucial.

Desde seus primeiros projetos, Mies já levava em consideração estes pensamentos ao criar. Com os projetos dos arranha-céus em 1922, ele já reflexionava sobre o efeito luminoso em sua arquitetura:

Meus ensaios com um modelo em escala, realizado com vidro, me indicaram o caminho a seguir e logo me dei conta que ao utilizar o vidro, o importante não é o efeito produzido pela luz e sombra, e sim pelo rico jogo dos reflexos da luz. ⁸⁶

Podemos perceber mais claramente este jogo de luz e reflexos ao buscarmos fotos de projetos construídos com estes mesmos pilares e planos de vidro, não só a casa Tugendhat, mas em outros projetos, como o Pavilhão de Barcelona.

⁸⁶ Texto “*Rascacielos*”, publicado na revista *Frühlicht*, 1922. Versão em casteliano em Neumeyer, Pág. 362 - tradução da autora.

Figura 43 - Pavilhão de Barcelona – fotos do pavilhão reconstruído



Fonte: Site da Fundació Mies Van Der Rohe – Barcelona⁸⁷

Figura 44 - Pavilhão de Barcelona – fotos do pavilhão reconstruído



Fonte: Site da Fundació Mies Van Der Rohe – Barcelona⁸⁸

⁸⁷ Disponível em: <http://www.miesbcn.com>. Acesso em 1 Dez. 2017.

⁸⁸ Idem.

Figura 45 - Casa Tugendhat – salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁸⁹

Figura 46 - Casa Tugendhat – salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁹⁰

⁸⁹ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 22 Out. 2017.

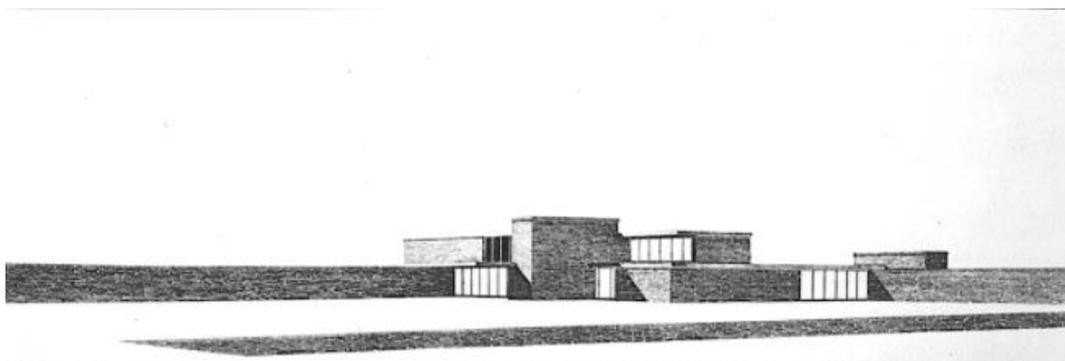
⁹⁰ Idem.

Mies van der Rohe utiliza estes elementos a seu favor quando projeta a Casa Tugendhat. Ele não está interessado somente em encaminhar o homem à natureza, abrindo suas fachadas, suas paredes, mas também está interessado em que a natureza não só entre na sua arquitetura, como também atue sobre ela, criando uma relação de reciprocidade, onde um espaço não vive sem o outro.

Com o vidro, Mies expande por toda a superfície, ocupando toda a parede com o material, ele nos deixa claro a igualdade com que percebe o vidro em relação a parede, ou melhor, a independência com que trata este material. Este processo já vem sendo estudado no projeto da Casa de Campo de Tijolo de 1923, onde Mies também trata os planos de vidro e parede como elementos independentes, com a mesma importância. Mies tem clara em sua proposta a importância deste projeto nesta busca por esta nova forma de estruturar o espaço. Percebemos isso em seu discurso numa conferência dada em 1924:

Na planta desta casa, abandonei o sistema usual de delimitar os espaços interiores, para conseguir uma seqüência de efeitos espaciais em vez de uma série de espaços singulares. Aqui, a parede perde seu caráter de fechamento e serve somente para estruturar o organismo na residência.⁹¹

Figura 47 - Casa de campo de Tijolo, 1923

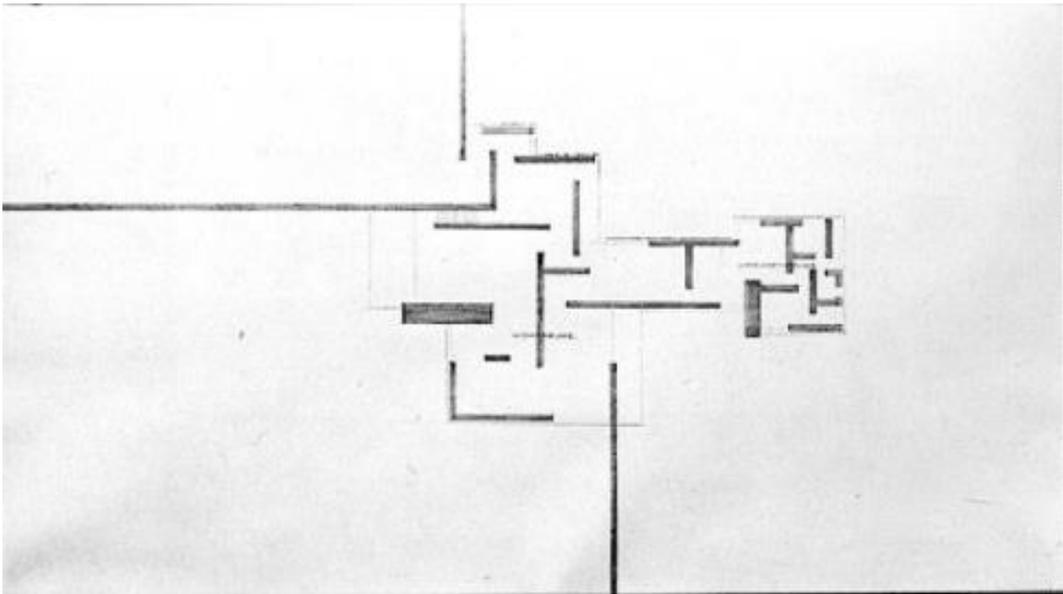


Fonte: Site Archilogic⁹²

⁹¹ NEUMEYER, 2000. Pág. 378 – tradução da autora.

⁹² Disponível em: <https://spaces.archilogic.com/blog/repurposing-brick-country-house>. Acesso em 22 Out. 2017.

Figura 48 - Casa de campo de Tijolo, 1923



Fonte: Site Archilogic⁹³

Em projetos posteriores ao desta casa de campo, como as Casas Wolf, Esters e Lange, de 1927, podemos perceber que a proposta em forma de estudo na Casa de Tijolo será aplicada nestes projetos construídos. Mies começa a desenvolver a ideia de paredes independentes, grandes aberturas ao exterior e grandes superfícies de vidro que chegam até o chão, mas que neste momento ainda está preso à parede estrutural. O plano passa a ser um elemento principal na estrutura espacial de Mies: na Casa de Tijolo, os planos se prolongam a partir de seu interior e não se detêm nas paredes externas, se prologam além delas para encontrar o espaço externo. Depois de suas experiências nas Casas Wolf, Esters e Lange, onde ele trabalha para que esta independência aconteça, Mies não consegue ser tão audaz como no projeto teórico, e na Casa de Campo de Tijolo. Com o projeto do Pavilhão de Barcelona, os planos passam a ser totalmente soltos da estrutura, passando a ter função compositiva. A estrutura passa a ser um elemento único, onde o teto é suportado por pilares regularmente posicionados. Assim, com a questão estrutural resolvida, é possível passar para a questão principal na arquitetura do Mies: o espaço. E principalmente neste momento, como este espaço

⁹³ Disponível em: <https://spaces.archilogic.com/blog/repurposing-brick-country-house>. Acesso em 22 Out. 2017.

se relaciona com o exterior. Bruno Zevi, tinha uma visão bastante clara sobre esta relação de Mies com o espaço, deixando claro esta prioridade na arquitetura de Mies neste momento: “Uma poética onde a estrutura é secundária quando determinada ‘a priori’ e onde o espaço é o protagonista de uma imagem lírica”⁹⁴.

Bruno Zevi fala de um Mies neoplástico, e é do Neoplasticismo que ele herda esta visão de “independizar o plano”, mas é com o Pavilhão de Barcelona que ele consegue isolar a estrutura da parede e utilizar os planos de forma verdadeiramente independente da estrutura e estar livre para compor seu “novo” espaço. Na Casa Tugendhat é um projeto que acontece paralelamente ao Pavilhão e ele aplica as mesmas ideias neste projeto residencial.

Na Casa Tugendhat, na área social esta experiência é colocada à prova. Percebemos os planos independentes, com seus diversos materiais, a madeira, a pedra e o vidro. Materiais tão importantes que ele os utiliza como elementos principais da casa. Elementos naturais que o aproxima deste objetivo almejado que é a Natureza.

Na Casa Esters, Mies não emprega o vidro como ele utiliza na Casa Tugendhat, ele deixa este material somente para as janelas. A Casa Esters, ao lado das Casas Wolf e Lange são conhecidas como “*as casas de tijolo*”, pois ele usa este material em toda sua extensão. Aqui ele usa o tijolo como um material natural, verdadeiro. Este pensamento que aqui Mies utilizava de forma tímida, a partir da Casa Tugendhat e do Pavilhão de Barcelona, ele vai ao limite disto. Nestes projetos, Mies utiliza a estrutura aparente, como ela é. Ele utiliza os materiais puros, sem ocultá-los. Na Casa Tugendhat, a grande pedra natural, vinda do Alto Atlas, no Marrocos⁹⁵, seria uma das únicas grandes divisórias da sala principal, a outra seria o painel curvo em madeira Ebano de Makassar, vinda do sudeste asiático da Ilha de Celebes. Seria como se essa prática também o levasse mais próximo ao natural, ao verdadeiro, à natureza.

⁹⁴ ZEVI, 1960. Pág. 77 – tradução da autora.

⁹⁵ A pedra da Casa Tugendhat veio do Marrocos, no caso do Pavilhão de Barcelona, a pedra de ônix utilizada no salão principal foi retirada de uma pedreira do Pirineus na Espanha, e a medida dela foi o que delimitou a altura do pavilhão.

Figura 49 - Casa Tugendhat – salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁹⁶

Figura 50 - Casa Tugendhat – salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁹⁷

⁹⁶ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 22 Out. 2017.

⁹⁷ Idem.

Figura 51 - Casa Tugendhat – salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁹⁸

Tais materiais naturais, na maioria nobres, são utilizados na área social principal da casa, onde os proprietários receberiam seus convidados e estariam em família, seja na biblioteca, na sala de estar, na sala de jantar ou no jardim de inverno, cultivando suas plantas. Ali seria, para Mies, onde a casa teria seu maior potencial de conectar a arquitetura, o homem com a natureza e sua humanidade. O visitante (ou os próprios moradores) ao entrar neste espaço, descendo as escadas vindo do terraço, que se percebe são só os materiais modernos ou naturais. Mies coloca à nossa frente as principais ferramentas para que esta conexão aconteça. À frente, as grandes janelas de vidro transparente; em uma extremidade, o jardim de inverno todo envidraçado, sendo a própria natureza o elemento de vedação; à esquerda, a biblioteca toda de madeira (a mesma utilizada no painel curvo), a frente da biblioteca o grande painel de Ônix; à direita, o painel curvo em Ébano, e logo antes deste painel curvo temos novamente o vidro, só que aqui leitoso. Mies utiliza todos os revestimentos naturais ou materiais modernos, como o aço cromado utilizado nos pilares e mobiliário.

⁹⁸ Idem.

Figura 54 - Materiais utilizados na Casa Tugendhat – Ônix, Ébano e Aço cromado



Fonte: Site da Fundação Tugendhat⁹⁹

Abaixo, através de fotos da sala principal, podemos ver esses materiais em uso, misturados, mas conectados pela razão de Mies. Na última foto, vemos o vidro leitoso sendo utilizado à noite, com a luz acesa no outro cômodo, transformando-o em uma grande fonte de luz.

Figura 52 - Casa Tugendhat – materiais encontrados no salão principal



Fonte: colagem de imagens cortadas de fotos retiradas do site da Fundação Tugendhat¹⁰⁰

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

Mies entende esta potencialidade da busca da beleza nos materiais naturais, nos detalhes e principalmente no uso da técnica para auxiliá-lo a alcançar seu objetivo. Mies é um adepto as técnicas modernas e acredita que devemos utilizar o máximo destas técnicas para atingirmos o máximo da arquitetura. Para poder utilizar a parede de ônix na sala, sem precisar utilizá-la ela como forração, Mies faz uma base de metal para estruturar a pedra e a utiliza como um painel, como podemos ver nas fotos feitas durante a restauração da Casa, em 2011. Com a restauração, foi possível identificar essas estruturas e outros detalhes escondidos.

Figura 53 - Base de estrutura metálica para dar suporte a pedra de Ônix



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁰¹

Figura 54 - Base de estrutura metálica para dar suporte a pedra de Ônix



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁰²

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Idem.

Figura 55 - Rebaixo no andar inferior para acomodar a estrutura metálica para o painel de Ônix



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁰³

SOB O OLHAR HUMANISTA DE ROMANI GUARDINI:

A escolha dos materiais utilizados nestas duas obras é fundamental para Mies aplicar o olhar humanista. Utiliza materiais naturais nos ambientes interiores e materiais industriais nos painéis de vidro, fazendo a conexão com o exterior, que acontece nos dois sentidos, trazendo a natureza para o interior e levando o homem para fora, um duplo caminho, como disse Mies. E o olhar humanista está nesta conexão: onde o homem não vive sem a natureza, a arquitetura não acontece sem esta relação e este novo mundo moderno, segundo Guardini, não sobreviveria sem esta humanidade:

Deve ser possível seguir o caminho que a técnica se desenvolveu depois de um objetivo racional, que é permitir que os poderes técnicos se desenvolvam em todo o seu dinamismo, e apenas para criar uma nova ordem, um novo cosmos que vem de uma humanidade em consonância com esses poderes. (...) A solução não deve vir dos sistemas de ideias, mas sim do próprio homem. É importante, então, para uma nova humanidade, livre, forte e bem formado para emergir em consonância com essas forças.¹⁰⁴

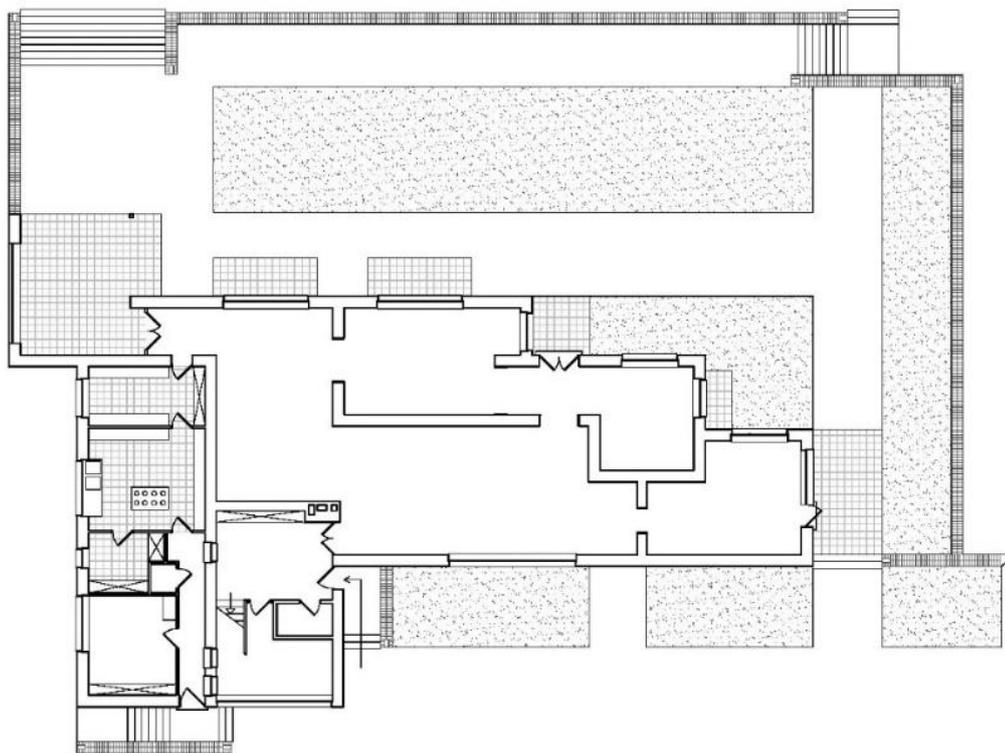
¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ GUARDINI,1957. Pag 124

2.1.4. TÉCNICA

Na Casa Esters, Mies van der Rohe usa o mesmo sistema estrutural de aço utilizado na exposição do *Werkbund*, em Stuttgart, também em 1927. Só que no projeto da Casa Esters as paredes externas são estruturais e, por isso, mais grossas. Ele utiliza a estrutura de aço internamente, mas deixa a estrutura escondida pelas paredes de tijolo. Esse sistema estrutural é que permite que o arquiteto consiga grandes vãos, tanto dentro do espaço, quanto grandes aberturas para o exterior, facilitando esta conexão procurada por Mies entre o exterior e interior.

Figura 59 - Casa Esters – pavimento térreo

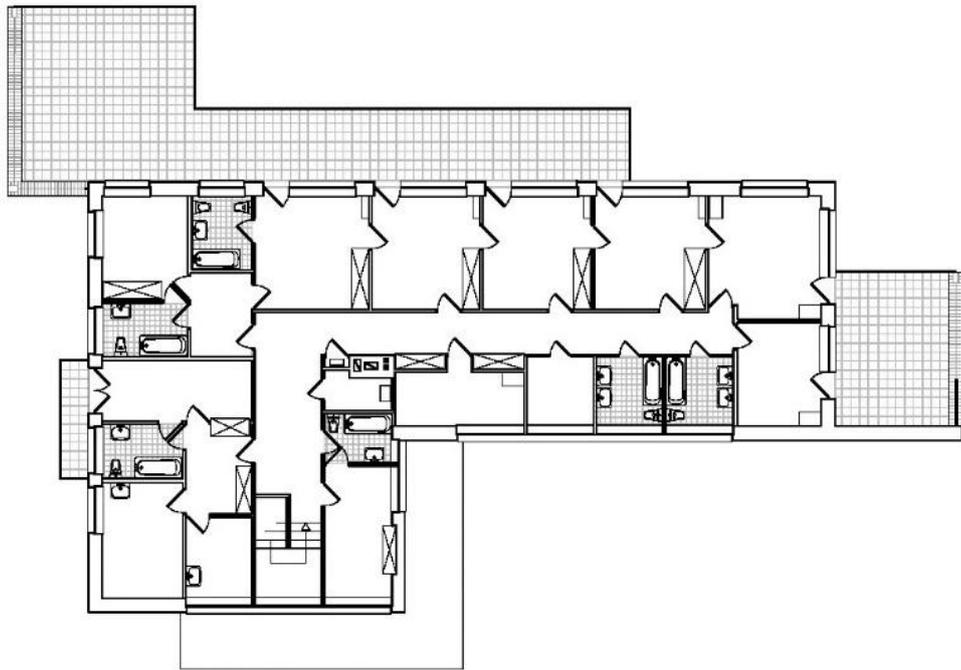


Fonte: Site Urbipedia¹⁰⁵

\

¹⁰⁵ Disponível em: https://www.urbipedia.org/hoja/Casas_Lange_y_Esters. Acesso em 22 Out. 2017.

Figura 56 - Casa Esters – 1º andar



Fonte: Site Urbipedia¹⁰⁶

Figura 57 - Casa Esters – cortes



Fonte: Site Urbipedia¹⁰⁷

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem.

Mies consegue a liberdade de plantas entre os dois pavimentos da casa, algo já aplicado em Stuttgart. O arquiteto consegue utilizar este método com sucesso na Casa Esters, mas aqui ele esconde a estrutura. Já na Casa Tugendhat ele também usa o sistema estrutural em pilares em aço, só que neste caso ele assume a estrutura de forma verdadeira, aparente, utilizando suas características a seu favor, a favor da arquitetura.

A partir da construção do Pavilhão da Alemanha, na exposição de Barcelona em 1929, Mies leva este recurso ao extremo. Ele separa totalmente a estrutura da parede e a substitui por painel de vidro e outros materiais. Neste processo, as paredes passam a adquirir outras funções, que não mais estruturais, passando a ser utilizadas como elementos compositivos, onde sua posição e material determinam sua função e significado.

Neste momento Mies percebe que através da tecnologia que é possível concretizar suas ideias:

Os verdadeiros elementos construtivos ofereciam aquele grau de liberdade na configuração do espaço a que já não queríamos renunciar. Somente agora podemos estruturar o espaço, abrir e vinculá-lo a paisagem; com isto satisfazer as necessidades espaciais do homem atual.¹⁰⁸

Na Casa Tugendhat, esta ideia de estruturar o espaço vinculando com a paisagem, acontece não só fisicamente, como também sensorialmente. Os pilares já não pertencem mais às paredes, estando a cada momento em uma posição em relação a ela. Ao retirar os pilares da fachada, Mies utiliza o vidro em toda sua superfície, expandindo a sua utilização, antes limitada ao vão da janela. Mies “limpa” nossa vista de toda interferência visual arquitetônica que possa nos impedir de nos conectar com a natureza.

Mies assume a estrutura como parte da arquitetura e tira proveito de suas características em prol de sua arquitetura. Uma de suas características já

¹⁰⁸ NEUMEYER, 2000. Pág. 92 – tradução da autora

mencionamos aqui é o material utilizado para revestir os pilares e sua característica reflexiva: o aço cromado como fonte de reflexão de luz. O pilar estrutural feito em aço não era polido e na parte social ele recebe uma segunda camada de aço polido. Já no subsolo da casa, ele deixa o pilar sem este revestimento: em alguns ambientes da casa, como a cozinha e a sala de preparação, o pilar é pintado de branco.

Figura 58 - Casa Tugendhat – sala de jantar



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁰⁹

Figura 59 - Casa Tugendhat – subsolo hoje usado como sala de exposição



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹¹⁰

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 22 Out. 2017.

¹¹⁰ Idem.

Figura 60 - Casa Tugendhat – sala de preparação ao lado da cozinha



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹¹¹

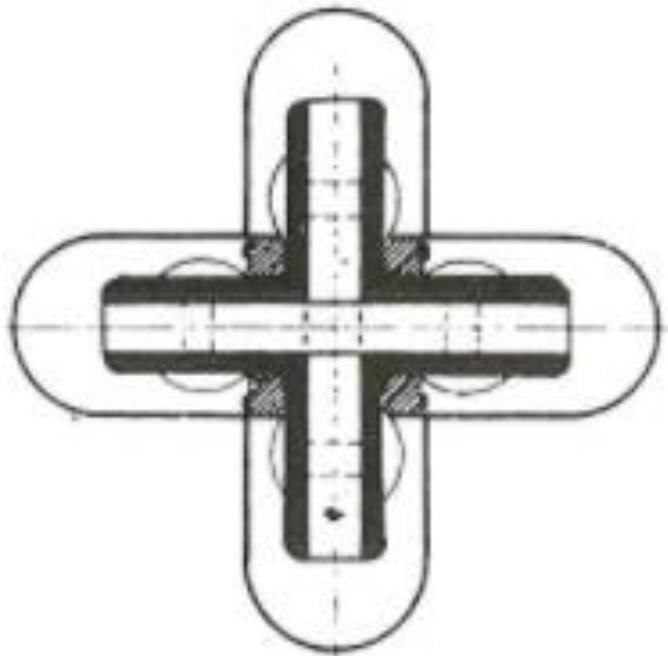
O pilar da Casa Tugendhat tem um detalhe construtivo diferente do utilizado no Pavilhão de Barcelona. Aqui mais uma vez Mies utiliza a técnica a seu favor, aprimorando os detalhes para deixar o espaço perfeito para seu objetivo. Mies reveste o pilar com mais uma camada de aço cromado polido, sem deixar emendas aparentes, deixando assim a superfície totalmente brilhante. Diferente do detalhe do Pavilhão de Barcelona, onde o pilar também é revestido por esta chapa cromada, mas nos topos dos quatro lados do pilar, Mies aplica mais uma peça de fechamento. Aqui o material é o mesmo utilizado na área social da Casa Tugendhat, mas com esta diferença no detalhe. Ele passa a utilizar este tipo de pilar em cruz em todos seus projetos europeus a partir de Barcelona, antes de mudar para os EUA em 1938, como Casa para Solteiro para a exposição de 1931, e a Casa Hubbe, de 1935. A partir de sua mudança para os EUA e de sua aproximação com o IIT como diretor do Armour Institute, sua técnica se aprimora e ele passa a utilizar outro tipo de estrutura metálica, como podemos ver na Casa

¹¹¹ Idem.

Farnsworth, de 1945 e no Crown Hall, de 1950, entre outros projetos deste período. Percebemos que Mies passa a utilizar outros tipos de pilares, mas sempre preocupado com o detalhe, usando o máximo da técnica para encontrar o pilar perfeito, como vemos na figura 67. Como disse Neumeyer:

Mies procurou uma estrutura que, como uma constante de ordem, poderia resistir à um mundo em mudança. Deveria ser "portador, o portador do conteúdo espiritual", e ao mesmo tempo, como guardião do espírito da época, deveria estar em "verdadeiro contato com a essência da época". Nesta perspectiva filosófica-cultural, a construção é transformada, nas obras de Mies posteriores de 1938, em estrutura¹¹².

Figura 61 - Casa Tugendhat – corte do pilar com a segunda camada de aço polido

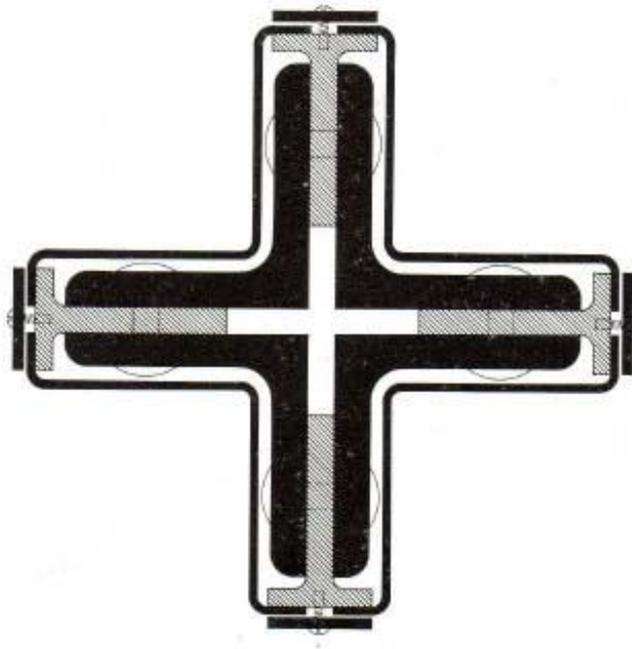


Fonte: Neumeyer¹¹³

¹¹² Neste trecho Neumeyer cita Mies na conferência de Chicago de 1950. NEUMEYER, 2000. Pág. 342

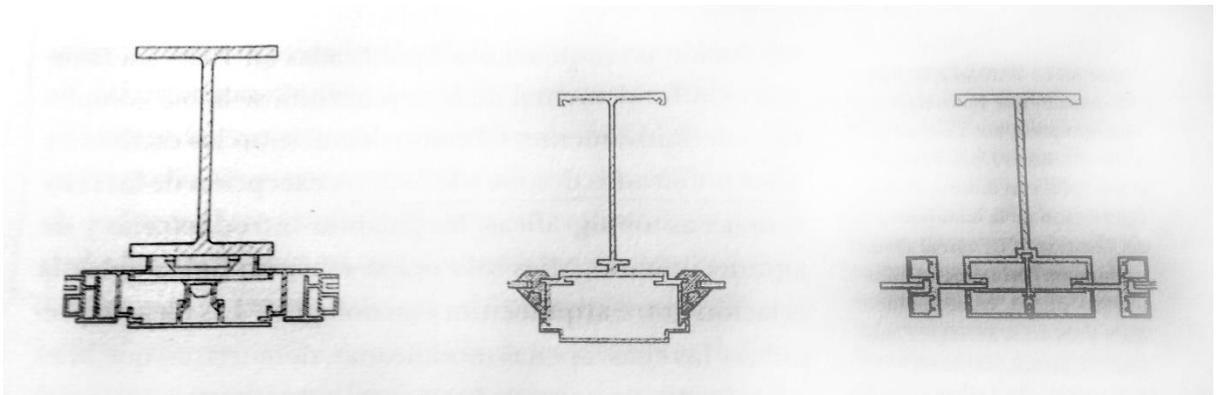
¹¹³ NEUMEYER, 2000. Pág. 327

Figura 62 - Pavilhão de Barcelona – corte do pilar



.Fonte: Neumeyer¹¹⁴

Figura 63 - Detalhes dos pilares de Lake Shore Drive, Chicago – 1948/51; Colonnade Park, Nova Iorque – 1958/60 e One Charles Center, Baltimore – 1960/63



Fonte: Neumeyer¹¹⁵

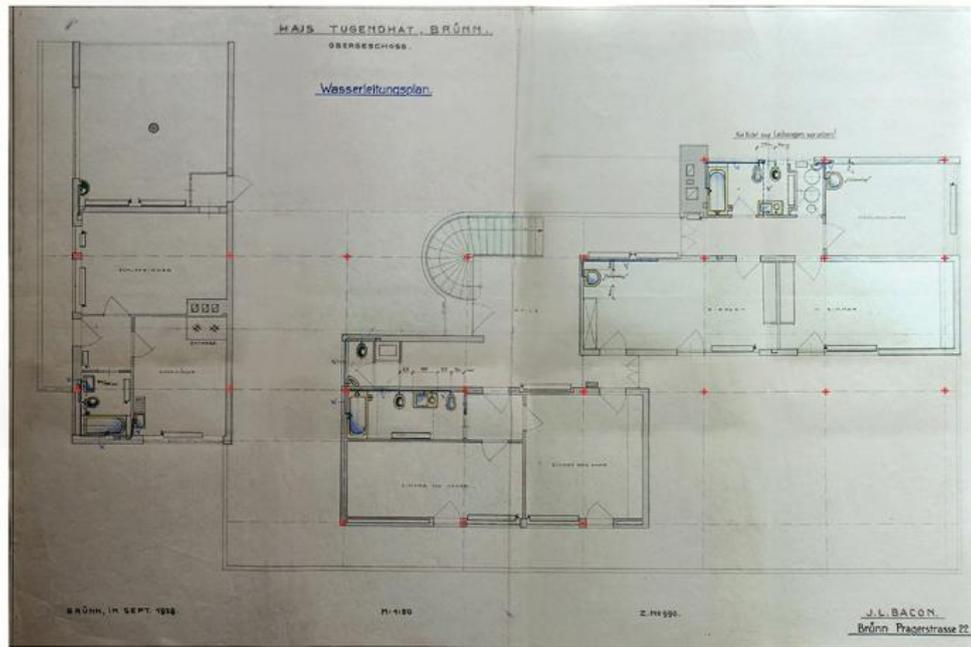
Outra liberdade alcançada por Mies e utilizada no projeto da Casa Tugendhat é a planta livre nos diversos pavimentos. No pavimento principal, o salão é praticamente todo integrado, sua separação é feita com a pedra de ônix natural e

¹¹⁴ NEUMEYER, 2000. Pág. 326

¹¹⁵ NEUMEYER, 2000. Pág. 340

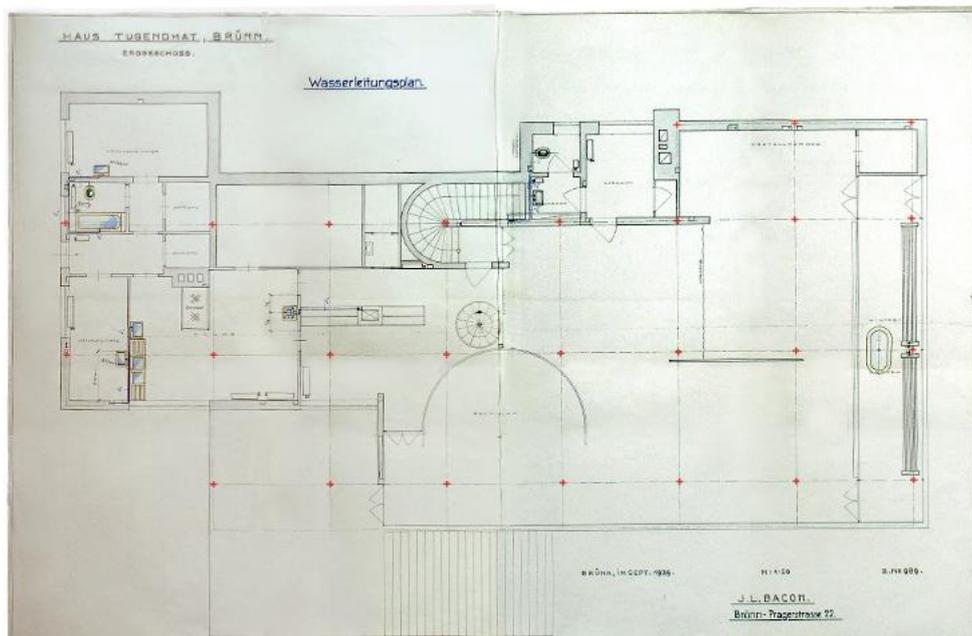
com o painel de madeira da sala de jantar, mas mesmo estas divisórias não isolam os ambientes, só delimitam o espaço.

Figura 64 - Casa Tugendhat – planta baixa – pav. de acesso



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹¹⁶

Figura 65 - Casa Tugendhat – planta baixa – pav. principal. Intervenção da autora



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹¹⁷

¹¹⁶ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 2 Feb. 2018.

¹¹⁷ Idem.

Nos demais ambientes, o arquiteto é mais conservador, separando a ala dos empregados com uma configuração mais tradicional e no pavimento de acesso, nos quartos da família, ele esconde os pilares nas paredes, separando totalmente a ala social da ala privada da família. Este partido de colocar os pilares escondidos nos quartos, na verdade, foi uma demanda da família, pois na primeira proposta a estrutura era solta. Greta e Fritz Tugendhat aprovaram praticamente todo o estudo do Mies, apesar da surpresa inicial, e solicitaram somente pequenas mudanças: que a estrutura do pavimento dos quartos fosse coberta com alvenaria, que o banheiro do casal tivesse uma passagem para o hall de acesso e que as janelas de vidro tivessem uma boa cobertura de proteção ao sol.

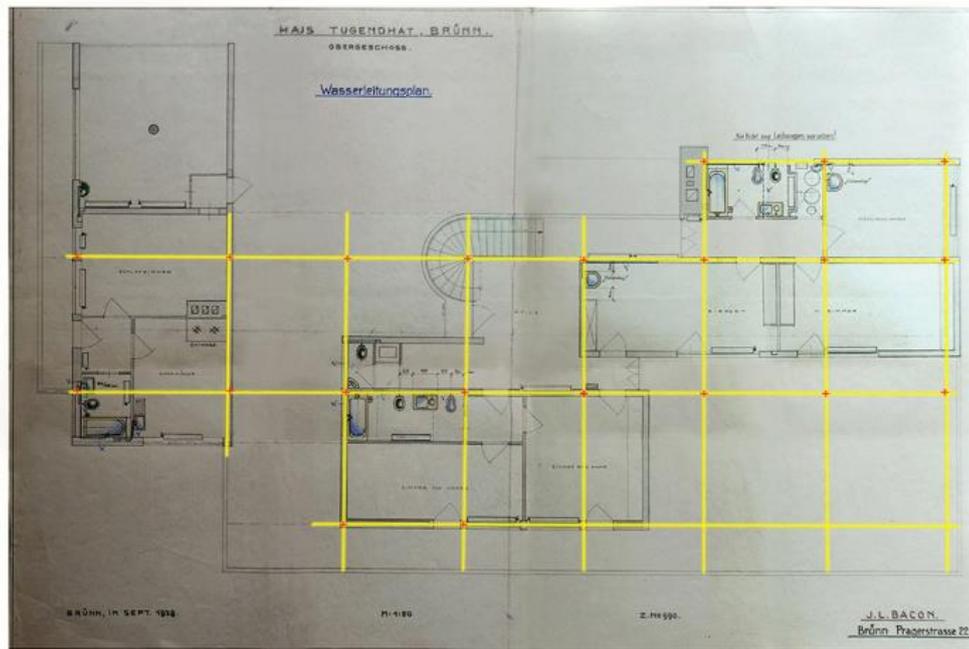
Nós inicialmente vimos a planta baixa de um grande salão com uma parede circular e outra solta. Nós imediatamente vimos as pequenas cruces de aproximadamente 5 metros de distância entre cada uma, e perguntamos: “O que é isto?” Mies respondeu calmamente. “São suportes de ferro que sustentam toda a estrutura”. Até aquele momento nunca tinha tido uma residência construída com estrutura em ferro, então vocês podem imaginar nossa surpresa.¹¹⁸

Podemos perceber ao analisar as plantas baixas que o arquiteto segue um padrão de espaçamento entre os pilares. Mesmo quando eles não aparecem, na ala de serviço e na ala íntima, ela existe. Este padrão é de 4.9 x 5.5 metros¹¹⁹. Esta retícula é perfeitamente visível na Casa Tugendhat, enquanto que na Casa Esters, as distâncias entre os pilares ou onde suponhamos que eles estejam não seguem um padrão. Encontramos uma relação entre eles, mas não é constante.

¹¹⁸ CERNÁ, 2011. Pág. 7 -- tradução da autora.

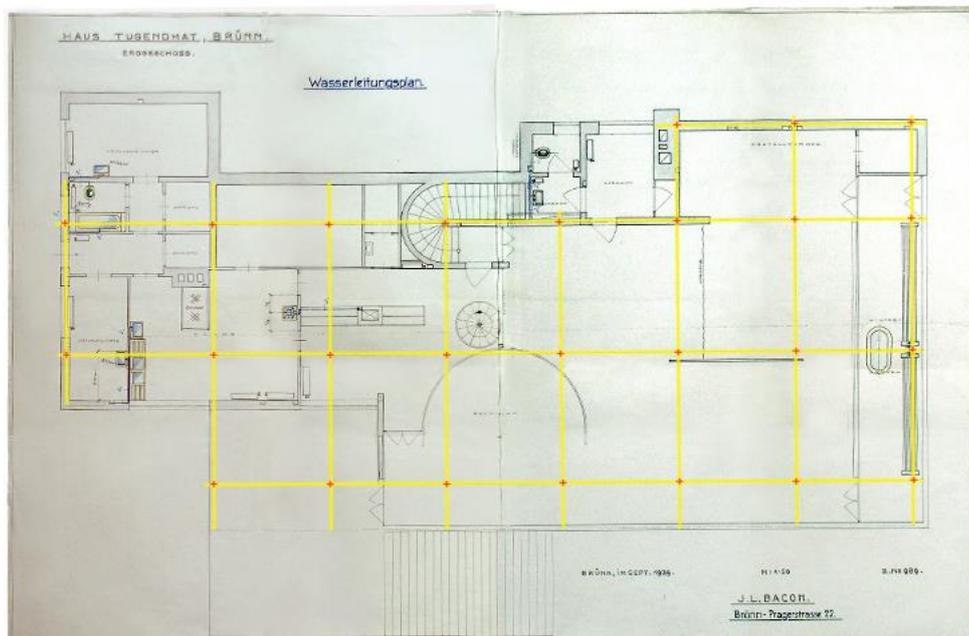
¹¹⁹ MERTINS, 2014. Pág. 169

Figura 66 - Casa Tugendhat – planta baixa com desenho da retícula do sistema estrutural – pav. de acesso. Intervenção da autora



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹²⁰

Figura 67 - Casa Tugendhat – planta baixa com desenho da retícula do sistema estrutural – pav. principal. Intervenção da autora



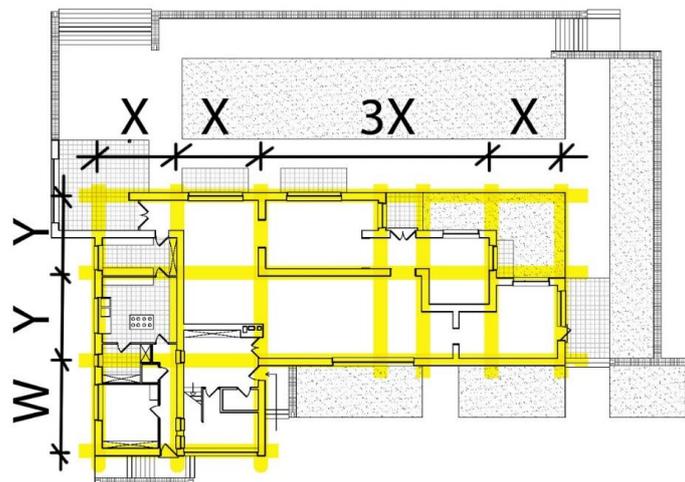
Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹²¹

¹²⁰ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 2 Fev. 2018.

¹²¹ Idem.

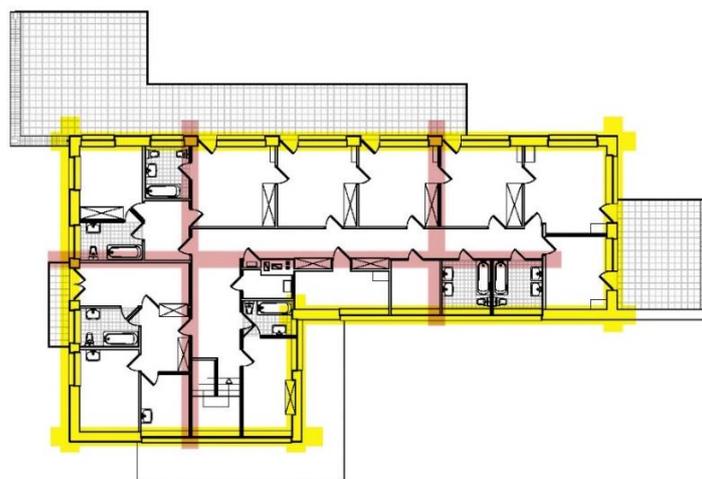
Na Casa Esters, percebemos a mesma situação: no pavimento térreo, percebemos um padrão maior entre o que entendemos ser a retícula do sistema estrutural. Identificamos uma medida constante na horizontalidade, sendo que mesmo ao percebermos uma falha nesta retícula, encontramos uma relação entre os pilares. O espaçamento no sentido horizontal seria 3 vezes o valor deste padrão. No outro sentido, esse padrão já não é tão constante. No pavimento superior, percebemos que só as paredes externas, que são mais grossas, são estruturais. Não encontramos nenhum sinal de estrutura interna. As paredes não seguem um alinhamento, e mesmo as que nós poderíamos indicar como sendo estrutural (pintadas na cor roxa) são representadas como divisórias e não paredes estruturais.

Figura 68 - Casa Esters – planta baixa com desenho da retícula do sistema estrutural – pav. de acesso



Fonte: desenho da autora

Figura 69 - Casa Esters – planta baixas com desenho da retícula do sistema estrutural – pav. superior



Fonte: desenho da autora

A partir do contato do Guardini, Mies se apropria do uso da técnica como sua aliada na busca desta beleza e da arquitetura perfeita para esta nova era. No seu entendimento, o uso desta tecnologia não se restringe ao uso da estrutura metálica como partido estrutural, mas também na tecnologia de ponta que o arquiteto usa ao desenvolver o sistema de abertura das janelas de vidro do salão principal ou do sistema de aquecimento inovador para toda a casa, assim como o sistema de distribuição de água para a residência.

Com o uso da tecnologia, o arquiteto consegue uma abertura total das janelas de forma inovadora. A janela é recuada para baixo, liberando totalmente a fachada de interferências. Mies instala no andar inferior (o subsolo) toda a parte técnica da casa, inclusive o mecanismo de recolhimento das esquadrias.

Figura 70 - Esquadrias retráteis do salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹²²

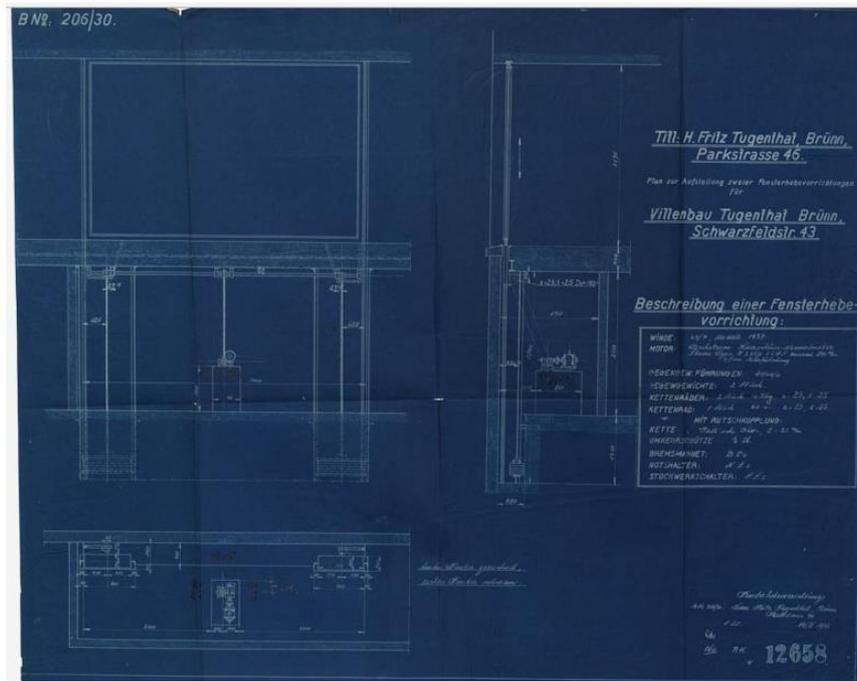
¹²² Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 2 Fev. 2018.

Figura 71 - Foto da restauração do sistema de recolhimento das esquadrias



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹²³

Figura 72 - Desenhos originais do sistema de recolhimento das esquadrias



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹²⁴

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem.

Figura 73 - Fotos da restauração do sistema de recolhimento das esquadrias



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹²⁵

Figura 74 - Casa Tugendhat – Desenho indicando a casa de máquinas do sistema retrátil da esquadria do salão principal localizado no subsolo semienterrado. Intervenção da autora

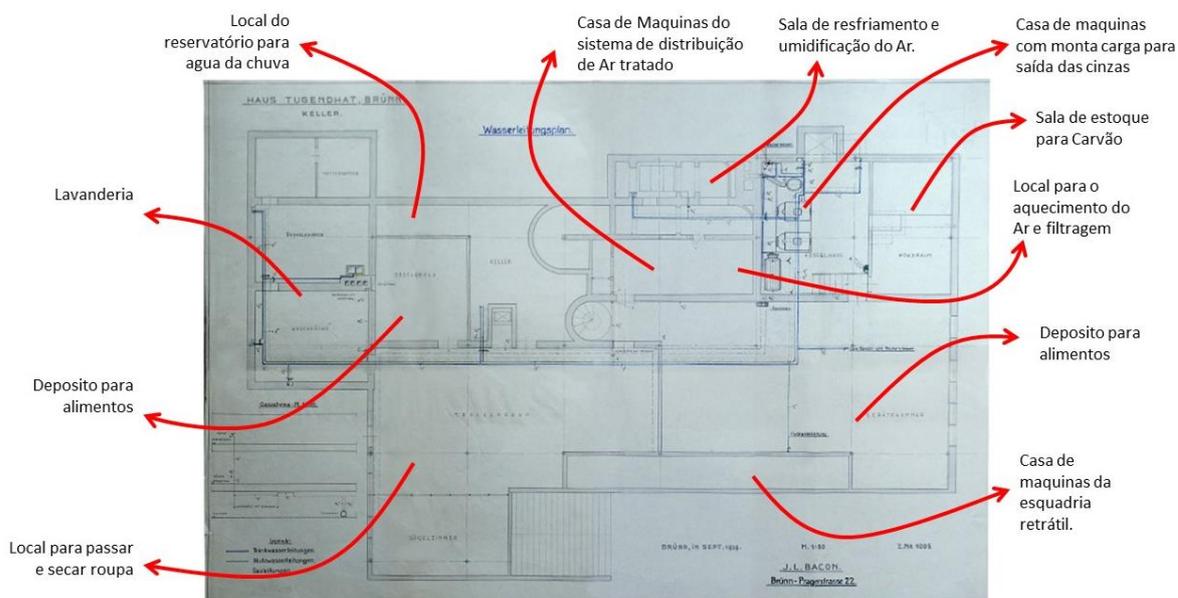


Fonte: Site Wikiarquitectura¹²⁶

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Disponível em: <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion>. Acesso em 8 Fev. 2018.

Figura 75 - Casa Tugendhat – Desenho indicando os compartimentos técnicos do subsolo semienterrado. Intervenções da autora



Fonte: Site Wikiarquitectura¹²⁷

Acima podemos visualizar o pavimento inferior que Mies projeta para abrigar toda a parte de infraestrutura da casa. Além dos compartimentos técnicos, também foi localizado neste pavimento a lavanderia e área de serviço (local para passar e secar), depósito de alimentos, a sala de caldeiras e áreas de armazenamento para coque, a adega, espaços para mobiliário de jardim e ferramentas, quarto para o armazenamento de casacos de peles e um quarto escuro, pois Fritz Tugendhat tinha como hobby a fotografia.

Um dos sistemas mais interessantes da casa é o sistema de refrigeração. Este foi considerado inovador para a época. O sistema, que também está localizado no subsolo, inclui aquecimento, filtragem, refrigeração e distribuição de ar. No andar de acesso, nos quartos, ele utiliza o equipamento tradicional de aquecimento, aquecedores por água quente, mas todo o andar principal o sistema é através do aquecimento central, vindo do pavimento inferior.

¹²⁷ Idem.

Figura 76 - Quarto dos filhos – aquecimento sob a janela



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹²⁸

Além do equipamento ser inovador para a época, Mies inova na forma de utilizar esta tecnologia. Ele utiliza o sistema de aquecimento de forma a se tornar praticamente invisível, sendo o ar distribuído pelo salão principal por grelhas de metal, junto a parede: uma saída junto a entrada, outra na sala de jantar e outra no piso em frente ao jardim de inverno. Na frente das janelas de vidro, foram utilizados dutos cromados exalando vapor para impedir que as janelas embasassem com a diferença de temperatura. Estes dutos, com saída pelo piso, eram tão discretos, que se misturavam a estrutura das janelas.

Os Tugendhat tinham consciência da tecnologia utilizada na casa, o quanto era diferenciada e o quanto ela era importante para o bem-estar na casa, de seus moradores e visitantes:

Apesar do fato de que ainda se tinha pouca experiência neste tipo de equipamentos em residências naquele momento, o sistema de refrigeração de ar funcionou perfeitamente. O espaço inteiro aquecia em apenas meia hora depois de ligado. Todos em Brno nos asseguraram, durante o processo da construção, que nós ficaríamos congelados em nossa casa com tantos painéis de vidro. Na realidade, entretanto, a luz do sol

¹²⁸ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 2 Fev. 2018.

penetrava forte, que o vidro de placa era tão forte que aqueceria tanto o espaço que a nunca precisamos aquecer os espaços abaixo nos dias de inverno ensolarados, mesmo quando a temperatura era extremamente baixa do lado de fora. Nós poderíamos até mesmo retrain as grandes janelas de vidro eletronicamente e sentar como se estivéssemos no exterior.¹²⁹

Figura 77 - Sala de estar principal – flanges redondos (tubos protetores) do elemento de aquecimento na frente da parede envidraçada no chão à esquerda. Foto feita durante a obra de restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³⁰

Figura 78 - Foto da mesma sala, após a restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³¹

¹²⁹ CERNÁ, 2011. Pág. 10 – tradução da autora.

¹³⁰ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 2 Fev. 2018.

¹³¹ Idem.

Figura 79 - Sistema de refrigeração – saídas de ar na entrada do salão principal. Foto após a restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³²

Figura 80 - Sistema de refrigeração – saídas de ar na sala de jantar. Fotos após a restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³³

¹³² Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 2 Fev. 2018.

¹³³ Idem.

Figura 81 - Sistema de aquecimento – salão principal com o jardim de inverno ao fundo. Foto após a restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³⁴

Figura 86 - Controle Manual do sistema de aquecimento do ar da casa e à direita o sistema de distribuição do ar. Original de 1942. Foto de 2010, antes da restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³⁵

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Idem.

Figura 827 - Sala de máquinas do sistema de ar da casa – câmara de mistura. Foto após a restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³⁶

Figura 838 - Sala de máquinas do sistema de ar da casa -- sala para óleo e madeira filtro de corte. Foto após a restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³⁷

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Idem.

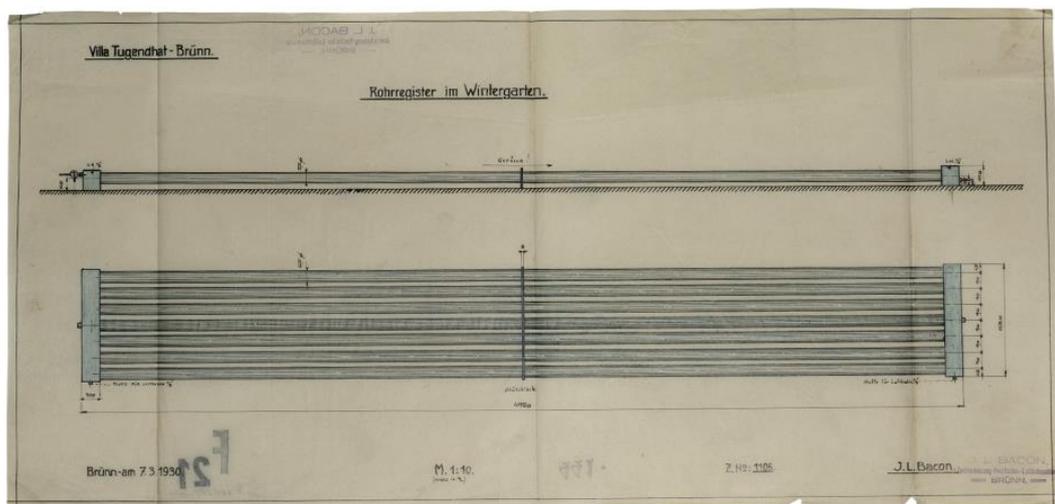
Dentro do Jardim de Inverno, Mies utiliza um aquecimento convencional, mas não o utiliza de forma convencional. Sempre com o olhar cuidadoso e pensando na melhor forma de aproveitar o espaço e a tecnologia a favor do homem, ele inverte a posição tradicional do uso deste aquecedor e o posicional deitado, entre outra placa de mármore Travertino igual ao material utilizado no piso deste ambiente, como podemos ver figura 89. Mies não quer esconder a tecnologia e sim integrá-la ela ao ambiente e a vida do homem.

Figura 84 - Jardim de inverno com sistema de aquecimento. Foto após a restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³⁸

Figura 85 - Desenho original do aquecimento do Jardim de inverno



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹³⁹

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Idem.

Assim como Mies pensou no sistema de aquecimento, também se preocupou com o reaproveitamento da água da chuva e da distribuição de água potável e para uso comum para toda a residência. No subsolo, ficam os *boilers* e o reservatório da água da chuva. Mies pensava em tudo, não só na parte funcional, mas também pensava em como os moradores utilizariam a casa. No andar superior, o pavimento de acesso, ele propõe um sistema de segurança para que os moradores pudessem circular pelo terraço a noite ou deixar as portas abertas. Assim poderiam estar sempre em conexão com o exterior, sem se sentirem vulneráveis. Segundo os Tugendhats: “Os equipamentos de segurança e sinalização também foram tecnicamente brilhantes. O acesso a partir da rua para o terraço foi fechado por um ‘olho elétrico’ à noite, permitindo-nos manter aberto as portas dos quartos para o terraço”¹⁴⁰.

Figura 86 - Reservatório de coleta da água da chuva, após a obra de restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁴¹

¹⁴⁰ CERNÁ, 2011. Pág. 10 – tradução da autora.

¹⁴¹ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 2 Fev. 2018

Figura 87 - Casa de Máquinas do Boiler, após a obra de restauração



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁴²

Mies pensa na residência como um todo, não se restringe só a arquitetura em si, mas também em todos os detalhes da casa, inclusive mobiliário e ambientação. Um exemplo de mobiliário, além dos modelos conhecidos internacionalmente como a cadeira Brno e os mobiliários utilizando metal tubular, Mies projeta a mesa de jantar retrátil, podendo ser utilizada por até 24 pessoas. Para a base, Mies propõe uma estrutura de metal igual aos pilares em cruz, fixa no piso.

¹⁴² Idem.

Figura 88 - Sala de jantar, com o pé da mesa e a estrutura do painel de Ébano. Foto tirada durante a restauração da casa



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁴³

Figura 89 - Foto ampliada do pé da mesa e da forma desenhada por Mies para a mesma. Foto tirada durante a restauração da casa



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁴⁴

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Idem.

SOB O OLHAR HUMANISTA DE ROMANI GUARDINI:

A tecnologia do século XX foi um grande aliado da arquitetura permitindo a Mies concretizar suas ideias e ambições. Guardini também percebe como a tecnologia é imperativa para as conquistas desse século, mas segue ressaltando que a tecnologia deve ser utilizada com razão e com um propósito, sendo esse propósito o homem e a humanidade.

A vontade, a espiritualidade desta nova ordem das coisas é de tal natureza que exige possibilidades ilimitadas para desenvolver sua eficácia. Estas possibilidades só podem vir das forças liberadas pela razão e submetidas a ela, capturadas pelas máquinas e colocadas ao serviço de um determinado propósito.¹⁴⁵

Os arquitetos do Movimento Moderno se fazem valer da tecnologia integrando peças industriais de produção em série em seus trabalhos, mas Mies quer mais, ele não busca apenas o que está disponível nas fábricas. Mies conhece a tecnologia existente e aplica a técnica para produzir peças específicas para concretizar as suas ideias, peças únicas para sua arquitetura, para seu cliente e seu propósito. Mies percebe que a tecnologia está a seu favor para conquistar a natureza objetivada promovendo a conexão entre o homem a natureza e a arquitetura. Novamente, Mies encontra nos escritos de Guardini um apoio em suas ideias, respostas para suas angústias e percebe a tecnologia como sua aliada para conseguir conquistar seu espaço diferenciado.

Não pretendemos reduzir a técnica, senão fomenta-la. E mais exatamente, fomentar uma técnica mais poderosa, mais sensível, mais humana. Fomentar a ciência, mas inspiradas em critérios mais espirituais, mais harmônicos.¹⁴⁶

¹⁴⁵ GUARDINI, 1957. Pág 110 – tradução da autora.

¹⁴⁶ GUARDINI, 1957. Pág. 124

2.2. CASA TUGENDHAT

CONCRETIZAÇÃO DE UM NOVO ESPAÇO

Após analisarmos estes dois projetos, percebemos que Mies consegue com a Casa Tugendhat concretizar sua concepção de um novo espaço. Na Casa Esters, ele ainda está experimentando suas ideias: na Casa Tugendhat, Mies já está mais seguro de suas ideias e com clientes dispostos a bancar sua proposta. O Pavilhão de Barcelona é um projeto desenvolvido em paralelo à Casa Tugendhat, mas fica pronto anteriormente a esta residência, o que faz com que o mundo, e principalmente a crítica, veja este projeto primeiro. Neste momento, Mies apresenta este novo espaço, um espaço institucional, desenvolvido para uma exposição temporária. Na Casa Tugendhat, Mies transporta esta ideia apresentada primeiro para um projeto institucional, para uma residência, onde ele aprimora os detalhes, a técnica e principalmente o olhar humanista de Guardini, utilizando o máximo da técnica para transportar seus moradores para perto da natureza e da beleza.

Num primeiro momento, esta arquitetura soa estranha para a crítica em geral, muitos não conseguiam compreendê-la, mas alguns críticos conseguiam ver a potencialidade mesmo que duvidosa, como vemos na descrição do Walter Riezler, em 1931, sobre a Casa Tugendhat, transcrita por Neumeyer em seu livro *Mies van der Rohe, La Palabra sin artificio*: “Aqui havia criado um espaço de uma classe totalmente nova que não possuía uma forma básica compreensível imediatamente como um todo, nem uma delimitação decisiva”¹⁴⁷. Ele complementa:

Sua particularidade se encontrava em uma contradição inerente a um equilíbrio onde a percepção do espaço se podia orientar para os lados e a pontava como valores intrínsecos do espaço tanto aberturas como fechamentos. Na ambivalência dos

¹⁴⁷ Walter Riezler apud NEUMEYER, 2000. Pág. 288 – tradução da autora.

arquétipos se encontrava o mistério desta articulação entrelaçada do espaço.¹⁴⁸

A Casa Tugendhat é um projeto onde tudo está a favor ao desenvolvimento deste novo espaço. Existe a vontade de integração/penetração nesta natureza objetivada. Existe a utilização destes planos para que haja esta conexão com os espaços internos e externos. Mies vem buscando este espaço desde seus projetos teóricos no início da década de 1920, mas é somente com a Casa Tugendhat e com o Pavilhão de Barcelona que Mies consegue este dinamismo que tanto procura. O arquiteto, com o Pavilhão, cria um espaço arquitetônico de nova qualidade, “o espaço arquitetônico, assim configurado, é uma definição volumétrica, mais que um confinamento espacial.”¹⁴⁹

Esta característica dinâmica nos espaços de Mies é percebida também por Wolf Tegethoff, quando, em seu livro *Mies van der Rohe, Villas and country houses*, ele ressalta o comentário de Walter Riezler sobre a Casa Tugendhat, um dos projetos mais importantes de Mies, e projetado paralelamente ao Pavilhão de Barcelona.

(o espaço) sendo organizado por meio de parede livre, abre-se através de painéis de vidro enormes... para fora da natureza. Tudo o que é estático e composto tende a pálida em comparação com o dinamismo destas secções quarto fluindo um para o outro, o seu ritmo vindo somente para descansar fora, onde se torna um só, com o espaço infinito da natureza.¹⁵⁰

Este espaço dinâmico, ou intermediário, como Tegethoff também se refere a ele, aparece nos projetos iniciais de Mies, ainda de forma embrionária, e nos projetos posteriores ao Pavilhão e a Casa Tugendhat serão a marca registrada do arquiteto: “zonas intermediárias para permitir uma transição gradual para a paisagem aberta

¹⁴⁸ Idem. – tradução da autora.

¹⁴⁹ Idem. Pág. 287 – tradução da autora.

¹⁵⁰ TEGETHOFF, 1985. Pág. 48 – tradução da autora.

e a transformação de Mies do espaço tridimensional em uma imagem como pano de fundo ocorreu principalmente em um nível sensorial.”¹⁵¹

Na Casa Tugendhat, o dinamismo dos planos independentes existentes, permite que o espaço interno da casa se transforme em este espaço intermediário. Os planos nos convidam a penetrar o local. Ao nos encontrarmos dentro da casa a forma com que Mies posiciona as paredes, os planos de vidro, os pilares recuados, faz com que esta zona intermediária apareça. Um espaço intermediário, que faz parte da arquitetura, permitindo que seu interior conecte com o exterior de forma natural e segura. Como se a arquitetura fosse um agente para esta conexão, quase como se passasse despercebida, deixando a conexão entre o homem e a natureza fosse imediata, sem influências diretas da arquitetura.

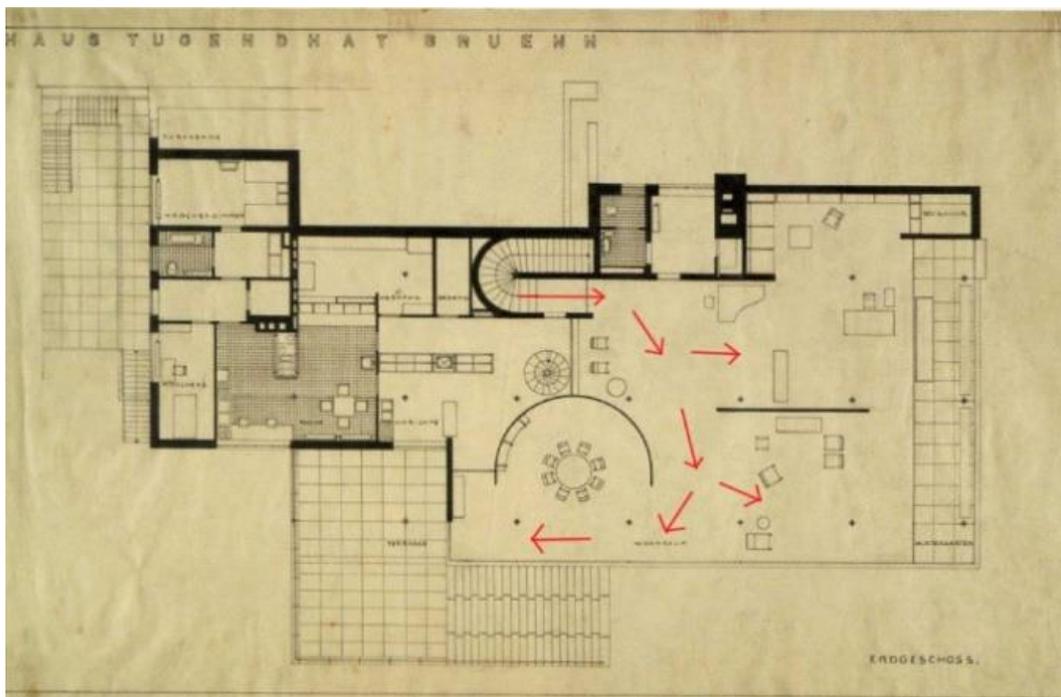
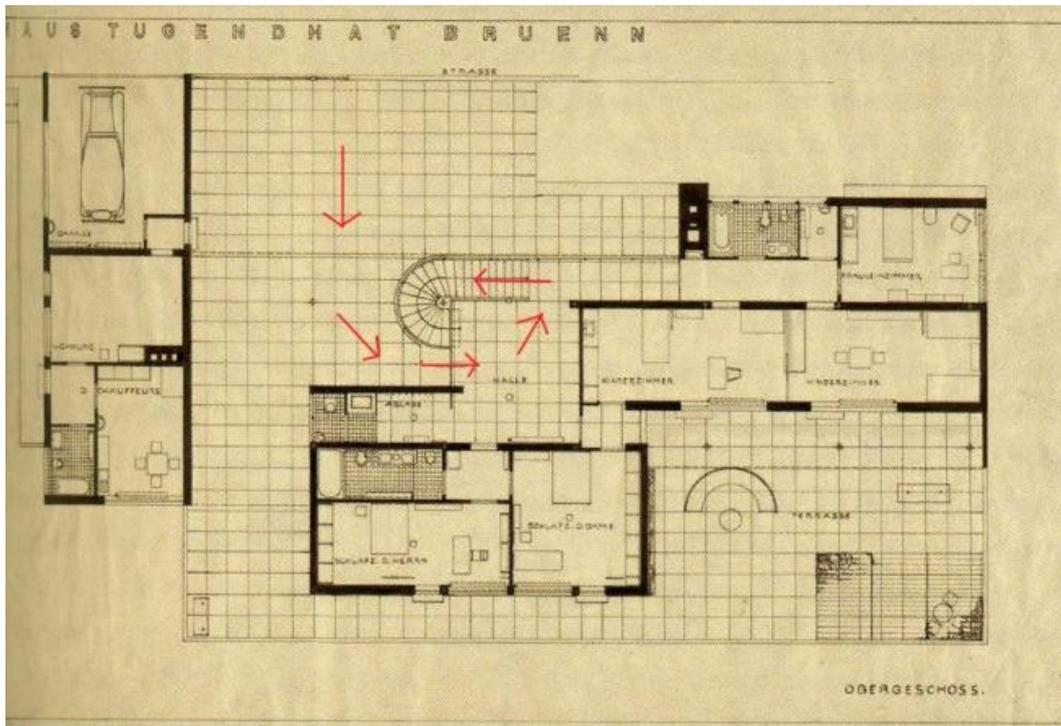
Mies conduz o visitante, ao entrar na casa, por um caminho onde a arquitetura vai se mostrando lentamente, um pouco como a *Promenade* de Le Corbusier, mas com o estilo de Mies. O visitante chega pelo andar superior, um pavimento simples, discreto, como disse Mertins ao descrever esta fachada: “uma modesta, quase anônima e introspectiva construção.”¹⁵² Ao entrar na residência, por uma porta de madeira, escondida à primeira vista, entra num grande hall, todo em Travertino, claro e austero, onde o arquiteto conduz o visitante ao andar inferior e ao descer as escadas, deixando a parte privada da residência, que acontece neste pavimento, isolado do público. Ao descer as escadas, este já se depara com o salão principal. Ao entrar no ambiente, o visitante é levado a este grande salão com grandes paredes de vidro, completamente aberto ao exterior, dando a sensação de estar num terraço aberto. Aqui o salão possui diversos ambientes, como a biblioteca, a sala de estar, sala de jantar, mas estes espaços não são separados por divisórias e portas, e sim delimitadas por planos que conduzem o visitante a esta visita, como se guiasse os passos, conduzindo a esta interação com a arquitetura e naturalmente com o espaço externo.

¹⁵¹ Idem, Pág. 130 – tradução da autora.

¹⁵² MERTINS, 2014. Pág. 168 – tradução da autora.

Figura 90 - Casa Tugendhat – caminho proposto por Mies para acessar o salão principal da casa.

Intervenção da autora



Fonte: Site Wikiarquitectura¹⁵³

¹⁵³ Disponível em: <https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion>. Acesso em 2 Fev. 2018.

Figura 91 - Casa Tugendhat – vista da fachada e entrada principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁵⁴

Figura 92 - Casa Tugendhat – vista da fachada e entrada principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁵⁵

¹⁵⁴ Disponível em: <http://www.tugendhat.eu>. Acesso em 2 Fev. 2018.

¹⁵⁵ Idem.

Figura 93 - Casa Tugendhat – vista do hall principal, andar superior



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁵⁶

¹⁵⁶ Idem.

Figura 99 - Casa Tugendhat – vista da chegada ao salão principal logo após descer as escadas



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁵⁷

Figura 940 - Casa Tugendhat – vista da chegada ao salão principal logo após descer as escadas.



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁵⁸

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Idem

Figura 95 - Casa Tugendhat – vista do salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁵⁹

Figura 962 - Casa Tugendhat – vista do salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁶⁰

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Idem.

Figura 973 - Casa Tugendhat – vista do salão principal



Fonte: Site da Fundação Tugendhat¹⁶¹

Nesta casa, o visitante e os moradores são conduzidos ao exterior a todo o momento. Seja fisicamente ou visualmente. Mas o interessante nesta relação é que a natureza também é convidada a entrar o tempo todo, seja pela relação visual ou sensorial.

Nos relatos dos moradores da casa, é possível perceber esta relação forte de reciprocidade entre o interior e o exterior. Segundo Grete Tugendhat:

A conexão entre os espaços interiores e exteriores é realmente importante, mas o grande espaço interior é fechado e tranquilo, com a parede envidraçada trabalhando com uma perfeita limitação. De outra forma eu também entendo que uma pessoa possa sentir-se inseguro e com o sentimento de desassossego. Mas da forma que ele é, o grande salão, precisamente pelo seu

¹⁶¹ Idem.

ritmo, tem uma tranquilidade muito particular, que uma sala fechada nunca poderia ter.¹⁶²

Sua filha, Daniela Hammer-Tugendhat escreverá com Wolf Tegethoff o livro *The Tugendhat House* anos mais tarde, onde contará a experiência de sua família ao viver nesta casa. Sobre esta experiência ela acrescenta que a casa e seu entorno, se transforma em uma oportunidade ideal para Mies “realizar o conceito de abrir o espaço interior da casa para seu entorno natural. A intenção da continuidade entre os espaços internos e externos, o diálogo entre arquitetura e natureza é essencialmente determinada pela estrutura da casa”¹⁶³.

E em outro trecho falará mais relação de reciprocidade entre os espaços internos e externos, onde este fluxo livre poderá ser observado:

Somente poderá ser descoberto movendo-se através dele. Os reflexos da luz no grande plano de vidro e a parede de ônix, ofusca a divisão entre os espaços interior e exterior. Até a lâmpada da mesa era cheia de água para criar efeitos extras de espelhamento. O espaçoso salão principal não era somente estruturado pela parede de ônix e a parede curva de madeira de Makassar, mas também poderia ser dividida em pequenas salas pelas cortinas de veludo pretas e brancas e as cortinas de seda shantung. Meus pais frequentemente usavam estas cortinas, criando e delimitando seus próprios espaços privados. Minha mãe dizia que essa experiência com o espaço era a qualidade de vida essencial desta casa: Ao mesmo tempo que se proporcionava o isolamento e a privacidades necessárias, tinha-se um sentimento de pertencimento a uma totalidade maior.”¹⁶⁴

¹⁶² MERTINS, 2014. Pág. 180 – tradução da autora.

¹⁶³ Trecho do livro: *The Tugendhat House*, escrito por Daniela Hammer-Tugendhat e Wolf Tegethoff.

Citado por MERTINS, 2014. Pág. 179 – tradução da autora.

¹⁶⁴ Idem. – tradução da autora.

Essa relação entre o interior e exterior é analisada também por diversos autores, Mertins diz que:

Na Casa Tugendhat, natureza e espírito são relacionados entre eles, não pela hierarquia, ou pela oposição; em vez disso, eles são imbricados, um dentro do outro. O pensamento e a arquitetura de Mies são caracterizados pela dualidade e pela dupla visão de um mundo monístico. Mies aprendeu cedo com Alois Reihl que a psique e o corpo, o espírito e a matéria, estavam ligados e indivisíveis.¹⁶⁵

Mertins, em seu livro *Mies*, ao descrever esta relação arquitetônica com o espaço externo, nos leva a perceber que esta relação é mais que meramente formal, e sim uma relação entre o homem e seu interior: “A casa dissolve a distinção não só entre dentro e fora, mas também entre sujeito e objeto, psique e corpo”.¹⁶⁶

Water Riezler, depois de vários embates com Mies em projetos anteriores, e concordando com o que disse Mertins, “a arquitetura moderna não era apenas de natureza funcional, mas também intelectual, espiritual e artística”¹⁶⁷, ele faz a seguinte declaração na revista *Die Form* em 1930:

Assim como uma casa como a que consideramos, demonstra que ainda existem ideias intelectuais que clamam por dar forma, não estou dizendo que a tarefa que se considera aqui, a da casa isolada para a vida pessoal elevada, é aquela através da qual novas ideias intelectuais podem ser melhoradas. Pelo contrário, talvez seja uma tarefa que mais pertence à era que está terminando. Mas é menos importante do que o que foi provado aqui; que a partir das premissas puramente racionais e

¹⁶⁵ MERTINS, 2014. Pág. 180 – tradução da autora.

¹⁶⁶ Idem. – tradução da autora.

¹⁶⁷ MERTINS, 2014. Pág. 174 – tradução da autora.

funcionais da arquitetura moderna, ainda é possível criar algo espiritual.¹⁶⁸

Mies consegue com a Casa Tugendhat essa interação entre os espaços internos e externos, consegue trazer a natureza para dentro da arquitetura e o homem para dentro da natureza, mas, mais do que isso, ele consegue trazer para a arquitetura moderna a parte humanista da industrialização, que para ele e Guardini era o que estava faltando. Ele encontra a beleza da arquitetura no lado humano da tecnologia.

¹⁶⁸ MERTINS, 2014. Pág. 174 - tradução da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mies van der Rohe e Romano Guardini eram contemporâneos e viviam numa época de constantes mudanças políticas, sociais e econômicas. Dividiam as mesmas angústias e possuíam as mesmas ambições de encontrar uma saída para seus questionamentos, cada um em sua área de atuação, seja na arquitetura ou na teologia.

Mies vê nos escritos de Guardini um caminho para encontrar o equilíbrio entre a arquitetura, a industrialização e o homem. Ele trouxe para a arquitetura o lado humanista de Guardini, tentando utilizar a tecnologia a seu favor. Guardini via esta saída na natureza, mas sem renegar o que a Era Moderna trouxe para a humanidade, as novas tecnologias. Mies encontra em Guardini o caminho que estava procurando.

Com o projeto da Casa Esters, Mies ainda não consegue se desprender totalmente de suas referências anteriores, ainda estava trabalhando com os tijolos aparentes. Ele utiliza a estrutura metálica, mas esta ainda se encontra escondida nas paredes. O uso da tecnologia ainda é tímido. Podemos ver várias características desta residência sendo exploradas mais a fundo na Casa Tugendhat. Não foi possível descobrir durante esta pesquisa, se este partido veio do próprio Mies ou se houve algum impedimento imposto pelo proprietário.

Já na Casa Tugendhat, Mies teve a oportunidade de conciliar um momento de ousadia “projetual” com clientes ávidos por uma arquitetura diferenciada, conhecedores da arquitetura moderna e principalmente clientes com poder aquisitivo alto para poder concretizar este sonho. Na ocasião da restauração da Casa Tugendhat, Greta conta:

Nos anos anteriores ao casamento, eu vivi na Alemanha e frequentemente visitava a casa onde Mies van der Rohe construiu para o comerciante de arte Perls, naquele momento habitada pelo historiador de arte Eduard Fuchs. A casa foi construída com um design convencional, entretanto, graças ao trio de portas de vidro a área de social era aberta para o jardim.

Ela também tinha uma divisão clara dos diferentes espaços e suas esferas de convivência. Eu também tinha ficado muito impressionada com uma residência em Weissenhof. Eu realmente desejava uma casa espaçosa e moderna, com formas claras e simples. Meu marido ficou horrorizado com a ideia de ter salas cheias de objetos e tecidos da forma como ele conhecia na infância.¹⁶⁹

Mies, aliado a proprietários dispostos a viver em uma residência verdadeiramente moderna e imbuído de pensamentos humanistas de suas leituras de Guardini, consegue transportar estas inquietações para a arquitetura e trazer a visão humanista de Guardini para a Casa Tugendhat.

Mies se preocupa em projetar a residência para o homem viver nela, para que ele possa desfrutar dela, na natureza e trazendo esta humanidade de volta a vida cotidiana. Ele entende que a modernidade é fundamental para este momento de mudança, não só na Alemanha, mas como em toda Europa. Mas através do olhar de Romano Guardini, Mies tenta devolver para a arquitetura a humanidade perdida com o processo de industrialização, sem descartar as técnicas modernas. E pelo depoimento de Greta Tugendhat, anos mais tarde, sobre sua experiência na casa, acredito que ele conseguiu:

Desde o primeiro momento nós realmente amamos a casa. Meu marido estabeleceu uma estufa genuína com plantas de florescência no jardim de inverno. A vista para a vegetação coberta pela neve através da estufa era encantadora. Quando estávamos por nossa conta, sentávamos na biblioteca, enquanto, com amigos preferíamos passar as noites em frente a parede de vidro iluminado por trás, com sua luz sutil e suave. Nós apreciamos a casa ainda mais durante a primavera e o verão. Quando as crianças eram pequenas, estávamos constantemente com eles no terraço. Eles tiveram um tanque de água para se refrescar assim como a caixa quadrada de

¹⁶⁹ CERNÁ, 2011. Pág. 6 – tradução da autora.

areia na sombra. Eles andavam, por todo o terraço, em seus patins e carrinhos de criança.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Greta Tugendhat apud CERNÁ, 2011. Pág. 11 – tradução da autora.

Figura 984 - Fotos da família Tugendhat na casa. Fotos tiradas por Fritz Tugendhat. Coleção da filha Daniela Hammer-Tugendhat



Fonte: Portal iDNES.cz¹⁷¹

¹⁷¹ Disponível em: <https://brno.idnes.cz>. Acesso em: 15 Fev. 2018

Figura 995 - Mies e Greta Tugendhat na sala de visitas. Foto tirada por Fritz Tugendhat. Coleção da filha Daniela Hammer-Tugendhat



Fonte: Portal iDNES.cz¹⁷²

¹⁷² Idem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Editorial Laia, 1984.
- CERNÁ, Iveta; CERNOUSKOVA, Dagmar. *Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe's Commission in Brno*. Brno: Brno City Museum, 2011.
- COHEN, Jean-Louis. *Mies van der Rohe*. Madrid: Akal Arquitectura, 2002.
- COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura Moderna una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- COSTA, Xavier (ed). *Intervenciones, Ignasi de Solá-Morales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura, O Desenvolvimento de uma Nova Tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GUARDINI, Romano. *Cartas del lago de Como*. San Sebastian: Ed Dinor, 1957.
- GUIRAO, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos, 2005.
- AMMER-TUGENDHAT, Daniela, TEGETHOFF, Wolf. *Ludwig Mies van der Rohe, The Tugendhat house*. New York: Springer-Wien New York, 2000.
- HILBERSEIMER, Ludwig. *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald: 1956.
- LAMBERT, Phyllis (ed). *Mies in America Mies van der Rohe, Ludwig, 1886-1969*. Montreal: Canadian Center for Architecture, 2001.
- MERTINS, Detlef (ed). *The Presence of Mies*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- MERTINS, Detlef. *Mies*. Londres: Phaidon Press, 2014.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Ed Gustavo Gili, S.L., 2007.
- NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe, La palabra sin artificio: reflexiones sobre una arquitectura 1922/1968*. Madrid: El croquis, 2000.
- OECHSLIN, Werner. *Otto Wagner, Adolf Loos and the road to Modern Architecture*. Cambridge: Cambridge University press, 2002.
- PALLASMAA, Juhani. *La Imagem Corpórea, Imaginação e imaginário em la arquitectura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2014.
- RILEY, Terence, BERGDOLL, Barry. *Mies in Berlin*. New York: MOMA, 1989.
- SCHULZE, Franz (ed). *Mies van der Rohe: Critical Essays*. New York: MOMA, 1989.
- SCULLY JR, Vincent. *Arquitetura Moderna a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosas & Naify, 1974.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de; CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando. *Mies van der Rohe El Pabellon de Barcelona*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1993.
- TEGETHOFF, Wolf. *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*. Londres: MOMA, 1985.
- ZEVI, Bruno. *Poética de la Arquitectura Neoplasticista*. Buenos Aires: Ed Victor Lerú. S.R.L., 1960.

Dissertações:

FARIA, Viviane. *O Espaço a favor do Espírito. A subjetividade na obra de Mies van der Rohe*. Monografia do Master História, Arte, Arquitectura y Ciudad da Universidad Politécnica da Cataluña. Barcelona, 2008.

MARTIGNAGO, Mariana dal Canton. *Mies van der Rohe e as decisões de Espírito: leituras sobre a imaterialidade na obra do Pavilhão de Barcelona*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015

Sites:

<http://www.tugendhat.eu>

http://composizione2.altavista.org/Case_Unifamiliari/mies_van_der_rohe/mies_herman_lange.pdf
25/11/17 as 14:00hs

<https://prezi.com/qnajbyhgdr/v/casa-esters/>
25/11/17 as 14:35hs

<https://en.wikiarquitectura.com/building/lange-esters-house/>
25/11/17 as 18:42hs

<http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2014/02/16-01-2015-mies.pdf>
25/11/17 as 18:48hs

https://www.urbipedia.org/hoja/Casas_Lange_y_Esters
26/11/17 as 15:45hs

<https://www.scribd.com/document/275814116/mies-estrutura>
26/11/17 as 17:25hs

<https://casasplanos.wordpress.com/2014/04/19/ludwig-mies-van-der-rohe-casa-lange-y-esters/comment-page-1/>
08/01/18 – 17:27hs

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/249>
10/12/17 – 13:54hs

<https://en.wikiarquitectura.com/building/tugendhat-mansion/>
0/12/17 – 14:20hs

<https://atfpa3y4.wordpress.com/2012/11/06/casa-tugendhat/>
10/12/17 – 14:10hs

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/249>
08/01/18 – 00:15

<http://www.4yourevista.com.br/site/classicos-modernos-villa-tugendhat-por-mies-van-der-rohe/>
22/01/18 – 00:06hs

www.miesbcn.com
23/02/15 – 15:15hs

<https://brno.idnes.cz>
05/03/18 – 23:25hs

<http://www.dw.com/pt-br/1907-fundacao-do-deutscher-werkbund/a-3143195>
01/06/18 – 18:20hs

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Projeto do Arranha-céu de vidro – Friedrichstrasse, Berlim – 1922	15
Figura 2 - Projeto do Edifício de escritórios em concreto armado, de 1922	15
Figura 3 - Casa Particular de 1923	17
Figura 4 - Casa de Campo de Tijolo de 1923	17
Figura 5 - Casa Wolf	18
Figura 6 - Casa Esters	19
Figura 7 - Casa Lange	19
Figura 8 - Páginas do exemplar de Mies do livro Cartas do Lago de Como de Guardini com suas anotações.	21
Figura 9 - Casa Lange e Esters – foto aérea	30
Figura 10 - Casa Tugendhat – foto aérea	30
Figura 11 - Casa Tugendhat – implantação	31
Figura 12 - Casa Ester	32
Figura 13 - Casa Tugendhat	32
Figura 14 - Casa Esters e Casa Tugendhat – plantas de áreas	33
Figura 15 - Casa Tugendhat – fachada da rua de acesso e vista do jardim	34
Figura 16 - Casa Tugendhat – fachada da rua de acesso e vista do jardim	35
Figura 17 - Casa Tugendhat – vista do terraço superior e vista do salão principal	36
Figura 18 - Casa Tugendhat – vista do terraço superior e vista do salão principal	36
Figura 19 - Casa Tugendhat – vista do jardim privado com a escada de acesso ao salão principal à direita .	37
Figura 20 - Casa Tugendhat – planta de Implantação com o Jardim	37
Figura 21 - Casa Esters – planta térreo	39
Figura 22 - Casa Esters – 1º pavimento	40
Figura 23 - Casa Esters – cortes transversal e longitudinal	41
Figura 24 - Casa Esters – fachadas, fundos e frontal	41
Figura 25 - Casa Esters – fachada frontal	42
Figura 26 - Casa Esters – fundos	42
Figura 27 - Interior Casa Esters – abertura para o jardim privado	43
Figura 28 - Interior Casa Esters – abertura para a rua	43
Figura 29 - Casa Tugendhat – pavimento de acesso	44
Figura 30 - Casa Tugendhat – pavimento principal	45
Figura 31 - Casa Tugendhat – corte transversal	45
Figura 32 - Casa Tugendhat – fachada da frente	46
Figura 33 - Casa Tugendhat – fachada lateral	46
Figura 34 - Casa Tugendhat – fachada fundos	47
Figura 35 - Casa Hubbe – planta baixa, desenho original	48
Figura 36 - Casa Tugendhat – planta baixa – pav. acesso e pav. principal	50
Figura 37 - Casa Tugendhat – fachada principal	50
Figura 38 - Casa Tugendhat – entrada principal	51
Figura 39 - Casa Tugendhat – detalhe da porta principal	51
Figura 40 - Casa Tugendhat – terraço	52
Figura 41 - Casa Tugendhat – salão principal	53
Figura 42 - Casa Tugendhat – salão principal	53
Figura 43 - Casa Tugendhat – salão principal e jardim de inverno	54
Figura 44 - Casa Farnsworth, Plano – Illinois, 1945-50	55
Figura 45 - Pavilhão de Barcelona – fotos do pavilhão reconstruído	59
Figura 46 - Pavilhão de Barcelona – fotos do pavilhão reconstruído	59

Figura 47 - Casa Tugendhat – salão principal.....	60
Figura 49 - Casa de campo de Tijolo, 1923	61
Figura 50 - Casa de campo de Tijolo, 1923	62
Figura 51 - Casa Tugendhat – salão principal.....	64
Figura 52 - Casa Tugendhat – salão principal.....	64
Figura 53 - Casa Tugendhat – salão principal.....	65
Figura 54 - Materiais utilizados na Casa Tugendhat – Ônix, Ébano e Aço cromado	66
Figura 55 - Casa Tugendhat – materiais encontrados no salão principal	66
Figura 56 - Base de estrutura metálica para dar suporte a pedra de Ônix	67
Figura 57 - Base de estrutura metálica para dar suporte a pedra de Ônix	67
Figura 58 - Rebaixo no andar inferior para acomodar a estrutura metálica para o painel de Ônix	68
Figura 59 - Casa Esters – pavimento térreo	69
Figura 60 - Casa Esters – 1º andar	70
Figura 61 - Casa Esters – cortes	70
Figura 62 - Casa Tugendhat – sala de jantar	72
Figura 63 - Casa Tugendhat – subsolo hoje usado como sala de exposição	72
Figura 64 - Casa Tugendhat – sala de preparação ao lado da cozinha	73
Figura 65 - Casa Tugendhat – corte do pilar com a segunda camada de aço polido	74
Figura 66 - Pavilhão de Barcelona – corte do pilar	75
Figura 67 - Detalhes dos pilares de Lake Shore Drive, Chicago – 1948/51; Colonnade Park, Nova Iorque – 1958/60 e One Charles Center, Baltimore – 1960/63	75
Figura 68 - Casa Tugendhat – planta baixa – pav. de acesso	76
Figura 69 - Casa Tugendhat – planta baixa – pav. principal. Intervenção da autora	76
Figura 70 - Casa Tugendhat – planta baixa com desenho da retícula do sistema estrutural – pav. de acesso. Intervenção da autora	78
Figura 71 - Casa Tugendhat – planta baixa com desenho da retícula do sistema estrutural – pav. principal. Intervenção da autora	78
Figura 72 - Casa Esters – planta baixa com desenho da retícula do sistema estrutural – pav. de acesso.....	79
Figura 73 - Casa Esters – plantas baixas com desenho da retícula do sistema estrutural – pav. superior.....	79
Figura 74 - Esquadrias retráteis do salão principal	80
Figura 75 - Foto da restauração do sistema de recolhimento das esquadrias	81
Figura 76 - Desenhos originais do sistema de recolhimento das esquadrias	81
Figura 77 - Fotos da restauração do sistema de recolhimento das esquadrias.....	82
Figura 78 - Casa Tugendhat – Desenho indicando a casa de máquinas do sistema retrátil da esquadria do salão principal localizado no subsolo semienterrado. Intervenção da autora	82
Figura 79 - Casa Tugendhat – Desenho indicando os compartimentos técnicos do subsolo semienterrado. Intervenções da autora.....	83
Figura 80 - Quarto dos filhos – aquecimento sob a janela	84
Figura 81 - Sala de estar principal – flanges redondos (tubos protetores) do elemento de aquecimento na frente da parede envidraçada no chão à esquerda. Foto feita durante a obra de restauração.....	85
Figura 82 - Foto da mesma sala, após a restauração	85
Figura 83 - Sistema de refrigeração – saídas de ar na entrada do salão principal. Foto após a restauração .	86
Figura 84 - Sistema de refrigeração – saídas de ar na sala de jantar. Fotos após a restauração.....	86
Figura 85 - Sistema de aquecimento – salão principal com o jardim de inverno ao fundo. Foto após a restauração.....	87
Figura 86 - Controle Manual do sistema de aquecimento do ar da casa e à direita o sistema de distribuição do ar. Original de 1942. Foto de 2010, antes da restauração.....	87
Figura 87 - Sala de máquinas do sistema de ar da casa – câmara de mistura. Foto após a restauração	88

Figura 88 - Sala de máquinas do sistema de ar da casa — sala para óleo e madeira filtro de corte. Foto após a restauração	88
Figura 89 - Jardim de inverno com sistema de aquecimento. Foto após a restauração	89
Figura 90 - Desenho original do aquecimento do Jardim de inverno	89
Figura 91 - Reservatório de coleta da água da chuva, após a obra de restauração	90
Figura 92 - Casa de Máquinas do Boiler, após a obra de restauração	91
Figura 93 - Sala de jantar, com o pé da mesa e a estrutura do painel de Ébano. Foto tirada durante a restauração da casa	92
Figura 94 - Foto ampliada do pé da mesa e da forma desenhada por Mies para a mesma. Foto tirada durante a restauração da casa.....	92
Figura 95 - Casa Tugendhat – caminho proposto por Mies para acessar o salão principal da casa.	97
Figura 96 - Casa Tugendhat – vista da fachada e entrada principal	98
Figura 97 - Casa Tugendhat – vista da fachada e entrada principal	98
Figura 98 - Casa Tugendhat – vista do hall principal, andar superior	99
Figura 99 - Casa Tugendhat – vista da chegada ao salão principal logo após descer as escadas	100
Figura 100 - Casa Tugendhat – vista da chegada ao salão principal logo após descer as escadas.	100
Figura 101 - Casa Tugendhat – vista do salão principal	101
Figura 102 - Casa Tugendhat – vista do salão principal	101
Figura 103 - Casa Tugendhat – vista do salão principal	102
Figura 105 - Mies e Greta Tugendhat na sala de visitas. Foto tirada por Fritz Tugendhat. Coleção da filha Daniela Hammer-Tugendhat	110

Todos os textos abaixo são de autoria de Mies van de Rohe, escritos para conferências, palestras, revistas ou discursos que ele proferiu durante o período de 1924 a 1938. Foram retirados, em sua íntegra, do livro de Fritz Neumeyer, na versão em espanhol, Mies van der Rohe, La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922 – 1968.

Anexo I: Construcción industrial

Titulo original: "Industrielles Bauen"; publicado en la revista G, nº3, Junio de 1924, páginas 8-13. El artículo ya se había publicado antes (Abril de 1924) en la revista Der Neubau, 6. 1924, nº7, pág.77, con el título: "Industrialisierung des Wohnungsbaues" (Industrialización de la construcción de viviendas). Al texto se le había antepuesto la siguiente frase: "El artículo "Industrialisierung des Wohnungsbaues", publicado en el 5º número, trata el gran problema de la nueva construcción, cuya naturaleza. social, económica, técnica y también artística aún es imprecisa."

Hasta hace poco tiempo, la necesidad de industrializar la construcción aún se cuestionaba en casi todos los círculos involucrados. Considero un adelanto que ahora esta pregunta ya se plantee en serio en un círculo más amplio, aún cuando sólo unos pocos estén realmente convencidos de ello. La progresiva industrialización en todos los campos también habría afectado a la construcción, sin hacer caso de opiniones y sensibilidades anticuadas, si unas circunstancias especiales no hubieran obstaculizado su avance. Creo que la industrialización de la construcción es el problema central de la arquitectura de nuestro tiempo. Si conseguimos llevar adelante esta industrialización las cuestiones sociales, económicas, técnicas, y también artísticas se resolverán automáticamente. La pregunta de cómo se ha de poner en práctica esta industrialización quizás pueda contestarse una vez hayamos intentado averiguar que es lo que ha obstaculizado hasta ahora su avance. La suposición que unas formas de producción atrasadas sean la causa de ello no es acertada. No son la causa, sino el resultado de una situación y no están en contradicción con el carácter de la antigua economía de la construcción. El intento de poner en marcha nuevas formas de producción se ha emprendido repetidas veces y sólo ha abarcado aquellos sectores de la construcción que permitían con mayor facilidad una industrialización. Sin duda alguna, también se sobrevaloran los métodos de montaje en la construcción actual. Toda la obra bruta y gran parte de los acabados interiores se efectúa desde tiempos inmemoriales de la misma manera y tiene un carácter puramente artesanal. Este carácter no puede cambiarse, ni a través de medidas económicas, ni mediante métodos de trabajo, pues precisamente dicho carácter es lo que asegura a los pequeños talleres su viabilidad. Evidentemente, se puede ahorrar material y salarios empleando formatos de piedra mayores o diferentes, tal como demuestran los nuevos métodos de construcción, pero tampoco esto modifica en modo alguno el carácter artesanal de la construcción; además se ha de tener en cuenta que la obra de fábrica de ladrillo presenta innegables ventajas frente a estos nuevos métodos de

construcción. No se trata tanto de racionalizar los métodos de trabajo empleados hasta ahora, sino de transformar radicalmente la construcción.

Mientras empleemos básicamente los mismos materiales, no cambiará el carácter de la construcción, y este carácter determina, en última instancia, tal como ya se ha dicho antes, las formas de producción. Industrializar la construcción es una cuestión de materiales. Por ello, el primer requisito es el fomento de un nuevo material de construcción. Nuestra tecnología tiene que conseguir, y conseguirá, inventar un material de construcción que pueda fabricarse y manipularse industrialmente y que además sea rígido, resista las inclemencias climáticas y tenga una buena capacidad aislante térmica y acústica. Tendrá que ser un material ligero cuya manipulación no sólo permita la industrialización, sino que la exija. La elaboración industrial de todos los componentes sólo puede racionalizarse realmente en el proceso de fabricación, por lo que el trabajo en la obra consistirá exclusivamente en tareas de montaje y, por consiguiente, se podrá reducir a un lapso de tiempo increíblemente corto. Esto tendrá como consecuencia un considerable abaratamiento de los costes de construcción. También las nuevas aspiraciones arquitectónicas encontrarán su verdadera misión. Estoy convencido que el ramo de la construcción perderá las características que posee en la actualidad, pero aquél que lamenta que la casa del futuro ya no la construyan artesanos, debería pensar que tampoco son los guarnicioneros quienes construyen ahora los automóviles.

Anexo II: ¡Arquitectura y voluntad de época!

Título original: "Baukunst und Zeitwille!"; artículo publicado en la revista Der Querschnitt, 4. 1924, n°1, págs. 31-32.

Las construcciones de épocas anteriores no nos parecen tan importantes por su realización arquitectónica, sino por el hecho, que los templos griegos, las basílicas romanas y también las catedrales de la Edad Media son creaciones de una época entera y no obra de una persona determinada. ¿Quién pregunta por el nombre de su autor y qué significado tiene la personalidad casual de su constructor? Estas construcciones son en su esencia completamente impersonales. Son portadoras puras del espíritu de una época. En esto radica su significado más profundo. Sólo así podían convertirse en símbolos de su tiempo.

La arquitectura siempre es la expresión espacial de la voluntad de una época. Hasta que no se reconozca con claridad esta sencilla verdad no podrá dirigirse con acierto y eficacia la lucha por los fundamentos de una nueva arquitectura: hasta entonces seguirá siendo un caos de fuerzas contrapuestas. Por ello, la pregunta sobre la esencia de la arquitectura tiene una importancia decisiva. Se tendrá que entender que cualquier arquitectura está vinculada a su tiempo y que sólo se puede manifestar a través de tareas vivas y mediante medios de su tiempo. En ninguna otra época ha sido diferente.

Por consiguiente, es un esfuerzo vano intentar que el contenido y las formas de épocas arquitectónicas anteriores sean útiles para nuestro tiempo. Incluso el talento artístico más pronunciado ha de fracasar en el empeño. Una y otra vez vemos cómo arquitectos extraordinarios no son capaces de tener éxito, sólo porque su trabajo no responde al espíritu de la época. En realidad, a pesar de su gran talento, son diletantes; es indiferente con qué actitud se actúa erróneamente. Lo importante es lo esencial. No puede avanzarse hacia adelante con la mirada dirigida al pasado, ni ser portador del espíritu de una época viviendo anclado en el pasado. En esos casos, responsabilizar de la tragedia a los tiempos que corren es un viejo sofisma de observadores lejanos.

Las aspiraciones de nuestro tiempo se orientan hacia lo profano. Los esfuerzos de los místicos no pasarán de ser anécdotas. Por mucho que profundicemos en nuestros conceptos vitales no construiremos catedrales. Tampoco las grandes gestas de los románticos nos dicen gran cosa, pues detrás suyo intuimos el vacío de la forma. Nuestra época no es enfática, no apreciamos el vuelo de la imaginación, sino la razón y el realismo.

Se han de satisfacer las actuales exigencias de objetividad y funcionalidad. Si además se cumple con sensibilidad, entonces las construcciones de nuestros días tendrán toda la grandeza de la que es capaz nuestra época y sólo un estúpido podría opinar que carece de ella.

Las cuestiones de naturaleza universal se encuentran en el centro de interés. La singularidad tiene cada vez menos importancia; su destino ya no nos interesa. En todos los campos, las realizaciones decisivas llevan la impronta de un carácter objetivo y sus autores suelen ser desconocidos. Aquí se hace visible la gran tendencia al anonimato de nuestro tiempo. Nuestras obras de ingeniería son ejemplos típicos (le ello. Se construyen enormes presas. grandes instalaciones industriales y largos

puentes con la mayor naturalidad, sin que se conozca nombre de sus creadores. Estas construcciones revelan también los medios técnicos que tendremos que utilizar en el futuro.

Si se compara la pesadez elefanta de los acueductos romanos con las delgadas celosías de las grúas contemporáneas, las macizas bóvedas con la liviandad de las construcciones de hormigón armado, se puede intuir cuanto diferirán nuestras construcciones, en cuanto a forma y expresión, de las de tiempos anteriores. También los métodos de producción industrial no dejarán de tener su influencia en nuestras construcciones. La objeción de que sólo se trata de construcciones utilitarias, carece de importancia.

Si se prescinde de toda contemplación romántica, también se reconocerá que las construcciones de piedra de la Antigüedad, las construcciones de ladrillo y puzolana de los romanos, así como las catedrales medievales, son increíbles y audaces obras de ingeniería, y se ha de admitir que las primeras construcciones góticas se percibían como objetos extraños en su entorno románico.

Nuestros edificios utilitarios sólo podrán considerarse obras de arquitectura cuando sean portadores del espíritu de la época y satisfagan las necesidades del momento.

El manuscrito del 7 de Febrero de 1924 (conservado en el archivo Dirk Lohan, Chicago) continúa más allá de la versión publicada:

El verdadero sentido de una obra de arquitectura es su finalidad. Las obras de todas las épocas servían a determinados fines muy reales. De todas maneras, estos fines eran diferentes en cuanto a naturaleza y características. La finalidad siempre era decisiva para la obra (y la caracterizaba - tachado) . Gracias a ella obtenía su forma sagrada o profana.

La formación histórica que hemos recibido empaña nuestra visión y éste es el motivo por el que siempre se confunde efecto con causa. A ello se debe también la creencia de que las construcciones existen [a causa] de la arquitectura. También el lenguaje sacro de los templos y catedrales es el resultado de una finalidad. Así son las cosas y no al revés.

La finalidad modifica cada vez el lenguaje, lo mismo vale para los medios, los materiales y la técnica. Personas a quienes que les falta el sentido de lo esencial (y cuya profesión consiste en ocuparse de antigüedades - tachado) intentan, una y otra vez, proponer los resultados de épocas anteriores como modelos para nuestro tiempo y nos recomiendan los antiguos métodos de trabajo como medio para alcanzar éxitos artísticos. Ambos son errores; no podemos utilizar ninguno de los dos. No necesitamos modelos. Y aquél que nos recomienda métodos de trabajo artesanales en la actualidad demuestra que no comprende para nada las circunstancias que ahora nos rodean. También la artesanía no es más que un método de trabajo y una forma económica de producción.

(También aquí vuelven a ser los historiadores quienes recomiendan una forma anticuada, también aquí se comete otra vez el mismo error. También aquí se confunde la forma con la esencia - tachado). Se considera que el trabajo manual es mejor se le otorga un calor ético muy particular que sólo le pertenece a él. Pero en realidad, el que posee este valor ético es únicamente el propio trabajo y nunca un determinado método de trabajo.

Como yo mismo procedo de una antigua familia de picapedreros, sé muy bien lo que es el trabajo manual y no sólo como mero contemplador estético. La sensibilidad por la belleza del trabajo

manual no es ningún obstáculo para reconocer que se ha perdido la artesanía como forma de producción. Los dos o tres auténticos artesanos que aún viven en Alemania son una rareza, y sus trabajos sólo pueden ser adquiridos por las personas más acaudaladas. Sin embargo, es más decisiva otra cosa. Nuestras necesidades han alcanzado un nivel que ya no puede satisfacerse con medios artesanales. Con esto se ha dado el golpe de gracia a la artesanía; ya no la podemos salvar, pero sí que podemos perfeccionar los métodos industriales hasta conseguir resultados cualitativamente equiparables a las realizaciones artesanas de la Edad Media.

Aquél que tiene valor para afirmar que podemos existir sin industria debe aportar la demostración de ello. La necesidad de una sola máquina ya elimina la artesanía como forma de producción.

Pensemos que todas estas teorías sobre la artesanía han sido redactadas, no por artesanos, sino por estetas a la luz de una lámpara eléctrica. Emprenden su viaje propagandístico sobre papel elaborado a máquina, impreso a máquina y encuadernado a máquina. Si se hubiera empleado el 1% de los esfuerzos en mejorar la mala encuadernación del libro, (se habría prestado un mayor servicio a la humanidad —tachado) se hubieran descubierto las extraordinarias posibilidades que ofrecen los métodos industriales de producción. Despertarlas es nuestra tarea. Como nos encontramos aún al principio del desarrollo industrial, no se pueden medir sus imperfecciones y debilidades comparándolas con una cultura artesana completamente desarrollada.

La eterna mirada al pasado es lo que nos pierde. Nos impide hacer lo imprescindible, lo único dónde puede surgir una arquitectura viva. Para nosotros, los antiguos contenidos y formas, los antiguos medios y métodos de trabajo, sólo tienen un valor histórico. La vida plantea cada día nuevas tareas; estas son más importantes que todo saqueo histórico. Exigen personas creativas, personas con la mirada dirigida al futuro, lo bastante valientes para solucionar ecuánimemente cada encargo de forma radical y no se detengan demasiado en el resultado. El resultado es una apariencia epifenómica (Begleiterscheinung) . Cada tarea impone nuevas condiciones y conduce a nuevos resultados. No resolvemos ningún problema de forma, sino sólo problemas de construcción, y la forma no es el objetivo de nuestro trabajo sino su resultado. Este es el núcleo de nuestra actividad y esta concepción, aún en la actualidad, nos separa de muchos; incluso de la mayoría de los arquitectos modernos. Pero nos une a todas las demás disciplinas de la vida moderna.

Al igual que para nosotros la idea de arquitectura no está ligada a contenidos y formas antiguas, tampoco lo está a determinados materiales. Conocemos perfectamente las cualidades del ladrillo, pero esto no nos impide que en la actualidad consideremos el vidrio y el hormigón, el vidrio y el metal como materiales de construcción perfectamente válidos. En muchos casos precisamente estos materiales los que mejor responden a los fines actuales.

(En la actualidad el acero se emplea en los rascacielos como armazón estructural y el hormigón armado ha demostrado ser un excelente material de construcción en muchos casos. Si finalmente se construye un edificio con acero no se puede esperar que se cuelguen en su perímetro macizas paredes de piedra para darle el aspecto de una torre. Tampoco puede justificarse esta manera de proceder con argumentos de seguridad contra incendios. Igual de absurdo es rodearlo con muros. En ambos casos sería un exceso de ideas, en vez de material, lo que nos llevaría a la meta. — tachado)

Los fines de nuestras tareas suelen ser sencillos y claros. Basta con reconocerlos y estructurarlos, para que nos conduzcan por sí solos a soluciones arquitectónicas significativas. Precisamente los rascacielos, los edificios de oficinas y los grandes almacenes piden soluciones claras, y los fracasos se deben sierra pre al intento de reajustar los fines de estas construcciones a viejas interpretaciones y formas.

Lo mismo vale para los edificios de viviendas. También aquí determinadas representaciones de la vivienda y del espacio conducen a resultados imposibles. En vez de gestar sencillamente una vivienda a partir de su fin, es decir a partir de organizar el vivir, se suele considerar como un objeto apropiado para que el propietario exhiba al mundo cuánto ha progresado en el campo estético.

La vivienda ha de servir, en definitiva, a la vida. El emplazamiento, la orientación, el programa espacial y el material de construcción son los factores determinantes en la formalización de una vivienda. El organismo constructivo se ha de formar a partir de estas condiciones. Entonces desaparecerán las imágenes con las que estamos familiarizados, pero a cambio surgirán viviendas útiles. El mundo no se ha empobrecido al sustituir la silla de postas por el automóvil.

M.v.d.R.

Anexo III: Prólogo

al catálogo oficial de la Exposición sobre la Vivienda organizada por el Werkbund en Stuttgart, del 23 de Julio al 9 de Octubre; publicado por la dirección de la Exposición, Stuttgart 1927.

Los problemas de la nueva vivienda tienen su raíz en los cambios que ha experimentado la estructura material, social, y espiritual en nuestro tiempo; sólo a partir de aquí se pueden entender dichos, problemas.

El grado en que ha cambiado esa estructura determina el carácter y la dimensión de los problemas, que en ningún caso son arbitrarios. No pueden resolverse, ni tampoco pueden discutirse, con consignas. El problema de la racionalización y de la normalización es sólo una parte del problema. La racionalización y la normalización sólo son medios, nunca pueden ser el objetivo. El problema de la nueva vivienda es fundamentalmente un problema espiritual y la lucha por la nueva vivienda sólo es una escaramuza más de la gran lucha por las nuevas formas de vida.

Anexo IV: Prólogo

del libro Bau und Wohnung (Construcción y Vivienda) publicado por el Deutscher Werkbund, Stuttgart 1927

No es del todo inútil manifestar expresamente en la actualidad, que el problema de la nueva vivienda es un problema arquitectónico, a pesar de su vertiente técnica y económica. Es un problema complejo y por lo tanto sólo se puede resolver con fuerzas creativas y no a través de medios matemáticos o medidas organizativas. Por estar convencido de ello, a pesar de todas las consignas válidas en la actualidad, como "racionalización" y "normalización", he creído necesario extraer las tareas planteadas en Stuttgart de la atmósfera de lo unilateral y de lo doctrinario. Me ocupé de iluminar el problema en toda su extensión y por ello he solicitado a los representantes más característicos del movimiento moderno a tomar postura frente al problema de la vivienda.

He renunciado a establecer directrices y puntos programáticos para conceder a todos los autores la mayor libertad posible en la ejecución de sus ideas. Al establecer el plan de edificación también he creído que era importante evitar todo lo esquemático y excluir también aquí cualquier obstáculo a trabajar con libertad.

Anexo V: Nos encontramos ante un cambio de época. La arquitectura como expresión de una decisión intelectual

Título original: "Wir stehen in der Wende der Zeit. Baukunst als Ausdruck geistiger Entscheidung"; publicado en: Innendekoration, 39. 1928, nº6, pág.262.

La arquitectura no ha de ser objeto de especulación intelectual, en realidad sólo puede entenderse como Lebensvorgang (acto vital), y es la expresión de cómo se afirma el hombre respecto a su entorno y cómo pretende dominarlo. El conocimiento de la época, de sus tareas y sus medios, es un requisito imprescindible de la creación arquitectónica. La arquitectura es siempre la expresión espacial de una decisión intelectual.

El desarrollo del tráfico cada vez es mayor. El mundo se reduce cada vez más, cada vez se hace más visible hasta el rincón más alejado. La consecuencia es una mayor conciencia del mundo y de la humanidad.

La economía empieza a reinar, todo está al servicio de la utilidad. La rentabilidad se convierte en ley. La técnica aporta una visión economicista, transforma la materia en fuerza y la cantidad en calidad. La técnica presupone conocer las leyes de la naturaleza y trabaja con sus fuerzas. Se busca conscientemente la mayor utilidad de la fuerza. Nos encontramos ante un cambio de época.

Anexo VI: Los nuevos tiempos

Conferencia de clausura de la V reunión del Deutscher Werkbund celebrada en Viena del 22 al 26 de junio de 1930.

Título original: "Die neue Zeit"; publicada en la revista Die Form, por primera vez el 5. 1930, nº15, pág. 406 y por segunda vez el 7. 1932, nº10, pág.306.

Los nuevos tiempos son un hecho; existen independientemente de que queramos o no. Pero no son ni peores, ni mejores que cualquier otra época. Es un hecho dado, y por sí solo, de valor indiferente. Por ello no me detendré mucho en el intento de demostrar su realidad, describir sus circunstancias y desvelar su estructura básica.

Tampoco debemos sobrevalorar la mecanización, la tipificación, ni la normalización. Y debemos aceptar como un hecho más la transformación de las circunstancias económicas y sociales.

Todas estas cosas avanzan al ritmo marcado por el destino.

Lo único decisivo será cómo nos hagamos valer nosotros mismos en estas circunstancias dadas.

Sólo aquí comienzan los problemas intelectuales.

No importa el qué, sino únicamente el cómo.

Intelectualmente no tiene relevancia cuáles sean los bienes que produzcamos o los medios que utilicemos.

Que construyamos en vertical o en horizontal, con acero o con vidrio, no dice nada sobre el valor de esta manera de construir. ¿Qué en urbanismo se aspire a la centralización o a la descentralización es una cuestión práctica que no afecta a su valor?

Pero precisamente esta pregunta acerca del valor es la decisiva.

Tenemos que establecer nuevos valores y fijar los fines últimos para obtener nuevas escalas de medida.

El sentido y el derecho de toda época, por lo tanto también de los nuevos tiempos, sólo depende de su capacidad para ofrecer al espíritu los requisitos necesarios para poder existir.

Manuscrito de la conferencia existente en el archivo Dirk Lohan, Chicago:

Damas y caballeros,

Quiero empezar con una pregunta práctica, con la pregunta sobre la estructura organizatoria de la exposición. Esta pregunta me parece especialmente importante en una exposición internacional, pues la elección correcta de la base organizatoria es la que posibilita nuestro trabajo.

Las exposiciones internacionales habitualmente trataban siempre el tema planteado desde un punto de vista nacional. Esto significaba la primacía de las circunstancias particulares en cada uno de los estados. Este principio implicaba constantes repeticiones y una dificultad de visualización; de todas maneras, así se conseguía también una ordenación más fácil y cómoda, como consecuencia de la

financiación nacional y de la descentralización de la responsabilidad. Otra solución iría un paso más lejos.

Con ella se podría aspirar a un tratamiento supranacional de los problemas intelectuales, manteniendo una participación económica nacional. Sin embargo, esto llevaría a una división de la exposición, pues significaría ordenar una parte de la exposición según el punto de vista de las ideas, y la otra parte según criterios comerciales. Tampoco esta forma me parece adecuada para la exposición de Colonia, pues nos quitaría la dirección de la parte industrial.

Es necesario un tratamiento supranacional de todos los problemas, también de los económicos; esto exige que los prepare y organice un comité internacional. Sólo así se puede asegurar poner de relieve la idea, sólo así se pueden abordar los objetivos económicos supranacionales. Pero todo esto implica una ejecución más difícil, pues supone una ampliación de la responsabilidad y exige una financiación conjunta. No será fácil poner en práctica estas propuestas. Confiamos plenamente en el profesor Jäckh, que creará para nosotros la base de esta nueva forma de las exposiciones.

Sobre los tres grupos que he de elaborar yo mismo, aún no puedo presentarles ninguna propuesta sobre su ejecución. Esto es algo inherente al propio trabajo. Las tareas reales sólo pueden fijarse, cuando se sabe con seguridad cuando se celebrará la exposición, pues toda situación es única y exige una toma de posición específica. Pero, sobre la postura que adopto frente a los problemas planteados, quiero explicarme en pocas palabras:

Los nuevos tiempos son un hecho; existen independientemente de que queramos o no ...

(La continuación del manuscrito es idéntica al texto impreso.)

Anexo VII: Discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del Armour Institute of Technology (AIT)

el 20 de Noviembre de 1938; con ocasión del Testimonial Dinner en el Palmer House, Chicago. Manuscrito conservado en LoC, reproducido en Philip Johnson: "Mies van der Rohe". Nueva York 1947, págs. 196-200; Werner Blaser: "Mies van der Rohe, Lehre und Schule", Stuttgart/Basilea 1977, págs. 28-30.

La educación tendrá que dirigirse en primer lugar a los aspectos prácticos de la vida. Pero para poder hablar de verdadera educación, ésta ha de abarcar los aspectos personales y llegar hasta la formación de personas.

El primer objetivo ha de capacitar al individuo para afirmarse en la vida práctica, suministrándole los conocimientos y facultades necesarias para ello. El segundo objetivo está encaminado a formar la personalidad. Le ha de capacitar a utilizar correctamente los conocimientos y facultades adquiridos.

Por lo tanto, la verdadera educación no sólo aspira a alcanzar unos determinados fines, sino a establecer también unos valores. A través de nuestros fines nos vinculamos a la estructura específica de nuestra época.

En cambio, los valores están arraigados en la vocación espiritual del hombre. Nuestros fines determinan el carácter de nuestra civilización, y nuestra escala de valores, la altura de nuestra cultura.

Por mucho que los fines y los valores sean diferentes en su esencia y hayan surgido en terrenos distintos, no dejan de estar relacionados entre sí.

¿Con que podría estar relacionada nuestra escala de valores, sino con nuestros fines? ¿Cómo adquieren sentido nuestros fines, sino a través de los valores?

La existencia humana sólo puede basarse en el conjunto formado por ambos. Mientras que uno asegura a los hombres su existencia vital, el otro posibilita su existencia intelectual.

Si estos postulados son válidos para todas las actividades humanas, incluso para la exteriorización más silenciosa de una diferencia de valores, tanto más vinculantes son en el campo de la arquitectura.

La arquitectura, en sus formas más sencillas, tiene su origen en la utilidad, pero, a través de toda la escala de valores, se extiende hasta el campo de la existencia espiritual, el campo de los significados y la esfera del arte puro.

La enseñanza de la arquitectura ha de responder a este estado de las cosas para alcanzar su meta. Se ha de adaptar a esta estructura.

De hecho, no puede ser otra cosa que un constante desdoblamiento de todas estas relaciones y dependencias.

Paso a paso, ha de explicar aquello que es posible, aquello que es necesario y aquello que tiene sentido.

Si enseñar tiene algún sentido, entonces es aquel de formar y comprometer.

Ha de llevar desde la ausencia de compromiso de la opinión al compromiso del conocimiento.
Ha de conducir desde el ámbito de la casualidad y la arbitrariedad hasta el campo de la clara regularidad de un orden espiritual.

Por ello guiaremos a nuestros alumnos por el camino disciplinado desde los materiales, a través de los fines de la formalización.

Queremos llevarlos hasta el sano mundo de las construcciones primitivas, allí donde cualquier hachazo aún significaba algo y cualquier golpe de cincel era realmente una expresión.

¿Donde se destaca con mayor claridad la estructura de una vivienda o un edificio, que en las construcciones de madera de la Antigüedad?

¿Dónde se destaca con mayor claridad la unidad de materiales, método de construcción y forma resultante?

Aquí se esconde la sabiduría de muchas generaciones.

¡Que sabiduría para emplear los materiales revelan estas construcciones y qué potencia expresiva poseen sus formas!

¡Qué calor irradian y cuán bellas son!

Suenan como viejas canciones.

En las construcciones de piedra nos encontramos ante lo mismo.

¡Qué sensibilidad tan natural tienen!

¡Qué clara comprensión de los materiales, qué seguridad en su utilización, qué sensibilidad por aquello que se puede y debe hacer con piedra!

¿Dónde encontramos tanta riqueza estructural?

¿Dónde podríamos encontrar una fuerza más sana y una belleza más natural, que no aquí? ¡Con que claridad tan evidente descansan las vigas del tedio sobre estos antiguos muros de piedra y con que sensibilidad se recorta un hueco en estos muros para colocar una puerta!

¿En que otra parte deberían crecer los jóvenes arquitectos, si no en la atmósfera de este saludable mundo y en qué otra parte podrían aprender a obrar con inteligencia y sencillez, sino es a partir de estos maestros desconocidos?

El ladrillo es otro maestro pedagógico.

¡Que espiritual es el pequeño formato tan manejable y utilizable para cualquier finalidad!

¡Que lógica muestra su manera de ensamblarse!

¡Que vivacidad revela su juego de juntas!

¡Que riqueza posee incluso el paño de pared más simple!

¡Pero que disciplina exige este material!

Así, cada material posee sus propias características, que hay que conocer para trabajar con él.

Todo esto también es válido para el acero y el hormigón. En realidad no esperamos nada de los materiales, sino únicamente de su empleo correcto.

Tampoco los nuevos materiales nos aseguran una superioridad. Un material sólo vale lo que hagamos con él.

Al igual que queremos conocer los materiales, debemos conocer la naturaleza de nuestros fines.

Queremos analizarlos con claridad. Queremos saber cual es su contenido. Queremos saber en que se diferencia realmente una vivienda de otra.

Queremos saber lo que puede ser, lo que debe ser y lo que no puede ser. Por lo tanto, queremos conocer su esencia. De esta manera analizaremos todos los fines que aparezcan y estudiaremos su carácter para convertirlo en el punto de partida de la formalización.

Al igual que adquirimos un conocimiento de los materiales —al igual que queremos conocer la naturaleza de nuestros fines—también queremos aproximarnos a la situación espiritual en la que nos encontramos.

Esa es una condición necesaria para obrar correctamente en el ámbito cultural. También aquí tenemos que saber que sucede, pues dependemos de nuestra época. Por ello debemos llegar a conocer las fuerzas fundamentales e impulsoras de nuestra época. Tenemos que emprender un análisis de su estructura, es decir, de los materiales y de los aspectos funcionales e intelectuales. Queremos poner en claro en que coincide nuestra época con las anteriores y en que se diferencia de ellas.

Aquí se presentará a los estudiantes el problema de la técnica. Intentaremos plantear verdaderas preguntas. Preguntas sobre el valor y el significado de la técnica. Queremos mostrar, que no sólo nos promete poder y grandeza, sino que también encierra determinados peligros.

Que para ella también es válido que lo positivo siempre va acompañado de algo negativo. Y que aquí el hombre tiene que acertar al tomar decisiones.

Pero toda decisión se orienta a un determinado orden. Por ello también queremos iluminar los órdenes posibles y aclarar sus principios.

Queremos caracterizar el principio mecanicista de orden como una enfatización de las tendencias materiales v funcionales.

Esto no satisface nuestro sentido por la función servidora de los medios y nuestro interés por la dignidad y el valor.

Sin embargo, el principio idealista de orden, debido a su enfatización de lo ideal y de lo formal, no está en condiciones de satisfacer ni nuestro interés por la verdad y la simplicidad, ni nuestro sentido práctico.

Pondremos en claro el principio orgánico de orden como una determinación del sentido y la proporción de las partes y su relación con el todo.

Y por esto nos decidimos.

La larga trayectoria del material hasta la configuración, a través de los fines, sólo tiene un único objetivo:

crear orden en la desesperante confusión de nuestros días.

Pero querernos un orden que otorgue a cada objeto su sitio. Y queremos dar a cada objeto aquello que le corresponde por su esencia.

Queremos hacer todo esto de una manera tan perfecta que el mundo de nuestras creaciones empiece a florecer desde su interior.

No queremos nada más. Tampoco podemos hacer nada más.

Nada delimita mejor el objetivo y el sentido de nuestro trabajo que las profundas palabras de San Agustín: "¡La belleza es el resplandor de la verdad!".