

A “COROA DE CRISTAL” E A “MONTANHA SAGRADA”: símbolos para uma regeneração espiritual íntima e social

Fábio Müller

“Precisamos criar do mesmo modo que o sangue de nossos ancestrais levantou ondas de criatividade; e ficaremos satisfeitos se, mais tarde, formos capazes de demonstrar uma compreensão completa da natureza e da causalidade de nossas criações.”

Hans Scharoun

PRELÚDIO

Salvo algumas experiências conseqüentes, derivadas de consistente conciliação entre modernidade e tradição, em verdade, foram poucos os contextos que demonstraram apreender, no limiar dos tempos modernos, o *sentido* da arquitetura para além da questão estilística, ousando composição correta e caráter apropriado em forma pertinente, inovadora, para responder ao *Zeitgeist* e à inexorabilidade do fato arquitetônico.

Se, pelos revivalismos onipresentes, retorquia-se com a “crença no passado” aos angustiantes problemas da arte na passagem para os 1900, e com o Eclétismo buscava-se estabelecer linguagem reconhecível, criando algo “fora do tempo” pelo amálgama de várias épocas e estilos como razão de uma nova arte, em geral, a arquitetura viu-se, por esse tempo, envolta em não muito mais que uma gama de decorações parietais extraídas da história, utilizadas de acordo com as “tendências artísticas” do arquiteto ou o “gosto” do cliente.

Argumenta Argan que, tanto o ideal subjetivo do romântico, quanto o do clássico universal começaram, aí, a perder-se, pela formação do conceito de “estilo” enquanto redução a esquemas recorrentes de uma determinada época,¹ compilados e sugeridos ao uso em manuais, tendo em vista repetição banal ou adaptação artificial a funções, previamente, estabelecidas – o renascentista para os edifícios públicos governamentais, o barroco para programas culturais como teatros ou bibliotecas e o gótico, particularmente, para os templos de qualquer religião cristã.

A PERSISTENTE IDÉIA DO GÓTICO

Em termos de revivalismo medieval, apesar do desvirtuamento estilístico, estudos que se detiveram em aspectos perceptivos e criativos do gótico após Violet-le-Duc² buscaram reconduzi-lo à veia fundamental e foram legítimas influências, juntamente com os aspectos políticos e sociais periclitantes à época, para boa parte das vanguardas arquitetônicas européias, especialmente na Alemanha, ampliando os conceitos do que, até então, se entendia por gótico, e transformando seus critérios de definição.

Nesse sentido, quando a Exposição da *Deutsche Werkbund* de Colônia, em 1914, ratificou a cisão ideológica entre a inclinação clássica de Behrens, Walter Gropius e Adolf Meyer, contrapondo a busca pela aceitação coletiva da *Typieserung* (ou forma normativa) com a livre expressão individual da *Kunstwollen* (desejo da forma) de Henri Van de Velde e Bruno Taut, abriu-se caminho para um círculo de artistas, de caráter quase iniciático, desprender-se da modernidade enquanto tecnicismo restrito à produção, e passar a externar preocupações tanto com a transformação moral da sociedade quanto com a descoberta de novos símbolos válidos para a arte de então.

Em arquitetura, o primeiro sinal concreto dessa busca foi o Pavilhão construído por Bruno Taut para a indústria do vidro na Exposição da *Werkbund* (Figura 1), um pequeno edifício de planta circular, tão inovador quanto revolucionário, em homenagem ao poeta *Paul Scheerbart*, de "*Glasarchitektur*", de 1914:

"Para levar nossa cultura a um nível mais alto somos forçados, gostemos ou não, a mudar nossa arquitetura. E isso só será possível se livrarmos as dependências em que vivemos de seu caráter fechado. Isso, por sua vez, só será possível pela introdução de uma arquitetura de vidro, que deixe entrar a luz do sol, da lua e das estrelas, não só por algumas janelas, mas pelo maior número possível de paredes, que devem ser inteiramente de vidro – de vidro colorido."³

Exatamente nesse espírito, o pavilhão de Taut era estrutura cristalina, piramidal, onde a luz incendiava o interior através da cúpula facetada e das paredes em blocos de vidro, com o recinto interno sendo suavizado por uma cascata de água ao centro. Mais que isso, encarnava o espírito de uma catedral gótica⁴ em sua figuração de *Stadtkrone*, ou "Coroa da Cidade", forma apriorística postulada como paradigma universal para todas as construções religiosas pela conotação mística que, junto à fé capaz de inspirar, denotaria o elemento fundamental na reestruturação da sociedade.

Desse ponto em diante, a valorização do vidro, enquanto material de "constituição" arquitetônica (e não apenas fechamento), passou a significar a superação da técnica disponível e a ter essencial importância aos artistas e arquitetos que, no prelúdio do século XX, debatiam-se em torno de uma renovada figuratividade, capaz de impulsionar modos de conceber e construir inéditos.⁵ Por outro lado, e a partir de Scheerbart,

proclamou-se, também, o valor “cultural” e “moral” do vidro, pelas potencialidades simbólicas e alegorias psicológicas por ele exaladas: “...uma pessoa que coloca, diariamente, seus olhos nos esplendores do vidro não pode cometer maldades”,⁶ apontava o poeta. À parte o argumento da delinqüência, o vidro incorporou-se ao imaginário arquitetônico por possibilitar ao homem estender os olhos através dos espaços e do interior para o exterior ou vice-versa, ao mesmo tempo que a visão dos edifícios cristalinos seria signo de uma sociedade liberta e aberta – enfim, de uma humanidade melhor.

Tal sentido expandiu-se com a trégua de novembro de 1918 e, aliado a ele, esteve a busca incessante por expressão artística mais de acordo com o período pós-guerra, em que uma Alemanha, em grave crise econômica e ferida no orgulho nacional, não podia mais que aspirar a um modelo, uma utopia para preencher o vazio e iluminar o futuro. Essa veio, no viés artístico, através de uma projeção do individual à coletividade, pela promulgação feita por uma grande aliança de artistas alemães de uma arte democrática, que não servisse apenas às classes abastadas, mas fosse, também, desfrutada pelo povo. Ao tempo em que a metáfora maior dava-se pela tela “O Grito”, de Edvard Munch, pela busca dos artistas da *Die Brücke*, pelos aforismos de Scheerbart acerca do vidro e pelo existencialismo de Bergson, Nietzsche e Kierkegaard, a saída foi um caminho artístico que resgatasse do impressionismo a impessoalidade do efeito dos corpos sob a luz e expressasse o senso individual, e em atitude volitiva ou, conforme a circunstância, agressiva, falasse da angústia ou da fé, da dor ou da esperança.

À arquitetura convencionalizada como *Expressionista* interessou a fusão da forma plástica, expressiva, liberta da geometria platônica e carregada de significado dramático na materialidade existencial. Sintomático é que esse anseio foi vislumbrado, por ampla gama de arquitetos, no templo, enquanto construção simbólica capaz de expressar a energia criativa do novo tempo e figurar como ícone mais apropriado ao reconhecimento coletivo, rememorando a idéia medieval da catedral enquanto centro espiritual da sociedade.

Tal invocação comparece, já em 1919, na *Catedral do Socialismo*, de Lyonel Feininger, desenho que adorna a capa do Manifesto da Bauhaus, escrito por Gropius (Figura 2); a imagem fragmentada e faiscante de uma catedral (que só podia ser) gótica traz três estrelas representativas da Trindade, reluzindo acima de três agudas torres, emitindo poderosos raios para iluminar o mundo – representação precisa da Bauhaus enquanto “guilda medieval”, pela proposta de um ensino artístico amplo, baseado no fazer. Ainda em 1919, o arquiteto Adolf Behne, colega de Bruno Taut no grupo *Arbeitsrat für Kunst*, invocava o papel do arquiteto em criar um novo edifício religioso capaz de unificar a energia criativa da sociedade, como acontecia na Idade Média, deflagrando os caminhos religiosos a serem seguidos no contexto pós-guerra: “...o mais importante é construir uma casa de Deus ideal, não apenas em seu nome, mas que seja

verdadeiramente religiosa. [...] Não devemos esperar pelo advento de uma nova religiosidade, pois ela pode estar esperando por nós, enquanto nós esperamos por ela”.⁷

As “COROAS DE CRISTAL”

No entanto, caberá a Bruno Taut, já como líder do grupo de correspondência utópica conhecido como Cadeia de Cristal,⁸ o impulso original de esboçar, na modernidade, o sentido medieval do templo gótico, aliando-o aos argumentos psicológicos e arquitetônicos do vidro, nos vários desenhos de concepções *scheerbartianas* constantes nos livros *Arquitetura Alpina* e *Die Stadtkrone*, ambos de 1919, e *Der Weltbaumeister*, de 1920. Partindo da crença de que deveria existir uma espécie de relação religiosa entre as artes, a arquitetura e a sociedade, Taut ilustrou seus escritos com projetos para templos cristalinos acompanhados de textos exaltados, dissonantes ao racionalismo dominante em boa parte das vanguardas modernas. Das propostas imaginárias desenhadas, desperta a lúcida intenção de fazer das catedrais de vidro algo mais que um espaço exclusivamente eclesiástico, tornando-as recintos sociais consagrados à coletividade expressar sua religiosidade ou reunir-se, fraternalmente, em torno dos ideais espirituais mais íntimos, assim como acontecia na Idade Média, ou mais além, nas cavernas dos primeiros cristãos. Por isso, a preferência era afastá-las das áreas centrais, localizando-as na periferia das cidades, no seio das classes trabalhadoras, em lugares altos onde todos pudessem contemplar seu fulgor e grandeza de *Stadtkrone*.

Sem estarem destinados a um credo específico, as “Coroas de Cristal” foram pensados por Taut como edifícios distantes, vazios, silenciosos, luminosos e coloridos como raios solares, dentro de um ideal espiritualmente superior, mas materialmente fantástico (Figura 3): como se lê em passagem de *Arquitetura Alpina*, “A catedral e suas naves laterais são preenchidas com a serena luz do dia. A noite, entretanto, sua luz brilha em direção às montanhas e ao Paraíso... O propósito da catedral? Nenhum – se rezar no meio da beleza não é suficiente”.⁹ Enquanto tipo, os templos cristalinos incorporavam misticismo e qualidade elementar na imagem atrativa dada pelos vidros coloridos, e enquanto metáfora, expressavam a visão platônica da catedral como representação de uma ordem maior, materialização da vontade coletiva na imensidão da paisagem.

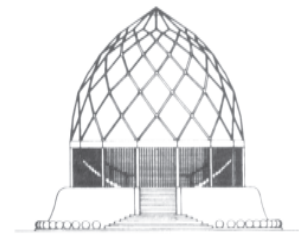
Dos tantos esboços de *Arquitetura Alpina*, aquele que, mais claramente, retém o espírito religioso tradicional é o que Taut chama *Catedral de Cristal para Portofino*. O desenho sugere um templo de aparência gótica, de organização presumivelmente centralizada, com suportes e nervos da cúpula bem marcados, embora nada possa afirmar-se a respeito dos materiais que o constituem. Deduz-se envoltório cristalino de espaço interno fluido, sem paredes, com finos arcos de aço fazendo a união das peças de vidro, a massa etérea marcando a paisagem ao longe e flutuando entre o nevoeiro como estranha filigrana cósmica. Em *Der Weltbaumeister*, Taut vai mais longe nas abstrações acerca da

“Coroa de Cristal”, ao descrever o nascimento apoteótico da *Catedral do Futuro* através de uma seqüência de desenhos feito atos de uma representação teatral. Por eles, se pode acompanhar o crescimento, desde o chão, de um templo de aparência gótica que ultrapassa os limites superiores do “cenário” e “Continua e continua crescendo... um movimento vivo de formas até que não se veja o final. Ao pé de uma imensa construção, um portal. O mesmo abre-se e toda a construção mostra o espaço multicolor”¹⁰; ao final, o templo desagrega-se, com as partes de vidro transformando-se em estrelas: “Arquitetura, noite, universo... uma unidade... depois nenhum movimento, a imagem se acaba... a música continua soando infinitamente, até que o cenário fecha-se, lentamente”.¹¹

Mesmo não rendendo muito mais que intentos gráficos a ilustrar textos utópicos, vale referenciar o caráter exploratório das propostas desses edifícios sacros em cristal, que haviam de “regenerar o mundo”. Despreocupado com a falta de meios para materializar as propostas – voluntariamente alheias à realidade e indiferentes à noção de espaço e sistemas de construção – para Taut, o templo de vidro era importante pelas intensificações simbólicas, sentimentais e cósmicas, enquanto estereótipos de uma revigorada religiosidade em uma (aspirada) nova sociedade.

Discordantes em forma, mas não em fundo, estiveram alguns dos parceiros de Taut na Cadeia de Cristal, defendendo, em essência, o valor geométrico das formas cristalinas, em detrimento da irregularidade de inspiração gótica. Wenzel Hablik, por exemplo, participava das mesmas crenças tautianas acerca das propriedades simbólicas do vidro, mas imprimiu caráter distinto nas propostas. Partindo de uma ordem modular de projeção e de um modo de compor baseado na estrutura dos cristais de rocha – o qual explicara em livro lançado em 1902 – Hablik operava desde dentro da natureza, isto é, buscando refletir os processos originários conformadores dos elementos naturais – no caso, a formação do cristal. A acepção curiosa e, ao mesmo tempo original, rendia concepções estereométricas de grande força formal, concedendo a Hablik posição singular dentro do grupo heterogêneo formado em torno a Taut. Seus desenhos tinham o mesmo caráter visionário e, geralmente, refletiam algo como a transfiguração do vidro desde a paisagem natural – a gênese e o desenvolvimento da forma; um deles, de 1920, mostra a proposta para uma Catedral no Deserto do Saara (Figura 4) em que, diferente de outros esboços, o edifício, determinado pela união de volumes prismáticos compostos de maneira a obter superfície multifacetada, para tirar partido da reflexão vítrea, não nasce da areia como era de se esperar, mas ali pousa, sublime, sobre as dunas. A forma determina um espaço de culto centralizado, na qual o aço compõe a estrutura, e detalhes de ouro e prata complementam a ornamentação. O resultado é uma massa vítrea troncocônica, elevada do solo e diluída em luz no arremate em forma de coroa – uma legítima “Coroa de Cristal”.

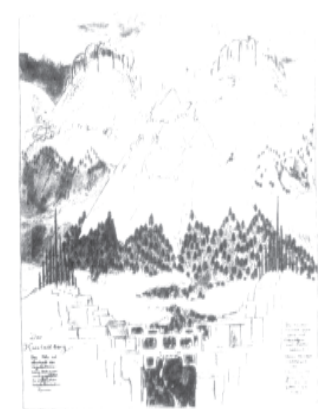
DER GOTISCHE DOM IST DAS
PRALUDIUM DER GLASARCHITEKTUR



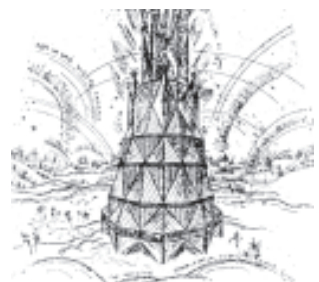
1
Bruno Taut. *Pavilhão de Vidro*, Exposição *Werkbund*, Colônia, 1914 – elevação.
FRAMPTON, op. cit., p. 140



2
Lyonel Feininger e Walter Gropius. *Manifesto da Bauhaus*, 1919.
ZEVI, op. cit., p. 138



3
Bruno Taut. *Arquitetura Alpina, o Monte de Cristal, parte II, prancha 3*, 1919.
ZEVI, op. cit., p. 130

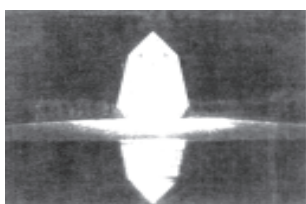


4
Wenzel Hablik. *Catedral no Deserto do Saara*, 1920 – esboço.
GIL, op. cit., p. 175



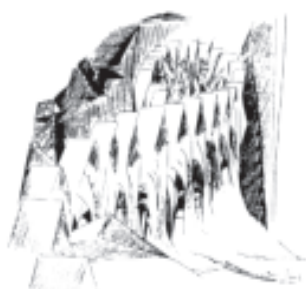
5
Wassily Luckhardt. Primeira proposta para um Edifício Religioso, 1920.

GIL, op. cit., p. 175



6
Wassily Luckhardt. Segunda proposta para um Edifício Religioso, 1920.

GIL, op. cit., p. 177



7
Max Taut. Catedral de Mármore, 1919 – esboço.

GIL, op. cit., p. 27



8
Hans Scharoun. Igreja de Bremenhaven, 1910 – projeto.

GIL, op. cit., p. 27

As “MONTANHAS SAGRADAS”

Do grupo de Taut e Hablik e, participando das mesmas crenças, Wassily Luckhardt apresenta outro aporte, igualmente interessante, para a configuração do templo cristalino. Tanto a primeira quanto a segunda proposta esboçada em 1920 de um *Edifício Religioso* (Figuras 5 e 6) apelam de maneira incisiva à idéia do vidro enquanto massa, transformando a “Coroa de Cristal” em “Montanha Sagrada” pelo desvirtuamento da leveza do material. Na primeira versão, o templo diamante – transparente e pesado – está colocado sob base aparentemente de concreto, em que o cristal pousa e protagoniza a materialidade externa refulgente. A superfície volumétrica compõe-se de múltiplos planos oblíquos colocados de topo, com arestas precisas, sem referência a qualquer outro material para uni-los. Surpreendente na concepção de Luckhardt é que, talvez pela primeira vez, desenha-se o que seria o interior desses templos de cristal: um espaço centralizado, arrematado por cúpula nervurada de vidro colorido, apoiada por uma estrutura, ao que parece, de concreto, na qual é clara a intenção de manter a transparência externa. No entanto, tal efeito é, apenas, parcialmente conseguido, talvez pela preocupação em tornar o objeto factível.

Percebendo tal discrepância, a segunda versão demonstra empenho em alcançar maior compenetração entre interior e exterior. Conservando a idéia do templo diamante, Luckhardt abstrai a realidade em busca de coerência e esboça outro templo totalmente em vidro, agora de relação mais íntima entre núcleo e imagem pelo grau de transparência sugerida. A proposta resulta mais elaborada conceitualmente, mas, então, distante do exequível, dada à estilização formal da peça luminosa, pairando, sublime, em contraste com a escuridão da paisagem indefinida.

De índole igualmente utópica, mas incorporando maior definição, porque partindo de outros materiais, estão alguns esboços da mesma época feitos por Max Taut, irmão de Bruno. A *Catedral de Mármore* esboçada em 1919 (Figura 7), por exemplo, configura-se como sucessão de massas salientes e reentrantes de elevação gótica que, na seqüência orgânica de formas pétreas e cristalinas, encerra núcleo cintilante, em forma de coroa, embora remonte, um tanto mais, ao tradicional simbolismo da “Montanha Sagrada”. O repertório arquitetônico de Max era semelhante ao do irmão, no sentido que ambos trabalhavam com formas orgânicas e concordavam a respeito do ideal gótico. Isso fica claro na tumba construída por Max para a Família Wissinger, terminada em 1920, materialização real das propostas teóricas, até então, destinadas apenas às páginas de papel. De fato, por essa pequena construção, podemos imaginar o que o gótico, revisitado com abstração de estilo pelos expressionistas do século XX, seria capaz de ter legado se o aporte tivesse sido menos conceitual e mais realista.

Às tradicionais características do templo religioso como o sagrado, o solene, o grandioso ou o infinito, os expressionistas acresceram o cósmico, o fantástico e o onírico, dado por linhas e superfícies contrárias às

leis habituais devido aos encontros abruptos de planos inclinados, superfícies angulosas e novos materiais, criando imagens inacabadas, significativas, no entanto, na própria imperfeição ou impossibilidade construtiva. Exemplo disso é o imaginativo projeto feito por Hans Scharoun, em 1910, para o concurso da *Igreja de Bremenhaven* (Figura 8), cuja massa irregular, formada por pequenas construções de inspiração gótica, também remete à imagem de “igreja como uma rocha”. A planta amebóide não permite deduzir a utilização funcional do espaço sacro, mas indica o interesse de Scharoun pela expressão do irregular. O aporte romântico-gótico também está presente em Hans Poelzig, ao esboçar interpretação particular do medieval na *Capela Mayólica* de 1921. A primeira versão do projeto propõe construção simplória, ingênua até, relicário vertical com portal ogival gótico, concorrendo, em escala, com a árvore desnuda desenhada ao lado. A capela parece frágil em sua feição vernacular, aparentando ser de ramos, como uma cabana rudimentar, algo próximo ao abrigo primitivo esboçado décadas antes por Viollet-Le-Duc. A segunda versão (Figura 9) é mais sólida, definitiva, encarnando o espírito dos destacados projetos da *Festspielhaus*, em Salzburgo, no qual Poelzig estava trabalhando e, principalmente, da *Grosses Schauspielhaus*, em Berlim, de 1919, em que Poelzig, antes de Taut, havia concretizado a imagem quintessencial da *Stadtkrone* em vidro. Esse segundo esboço sugere a mesma ordenação em espiras concêntricas da *Festspielhaus*, enquanto a lição de Scheerbart, concretizada na *Schauspielhaus* – uma luminosa e cintilante dissolução da forma e do espaço em fantástico interior de estalactites pendentes – volta a aparecer no interior projetado para a capela. A luz penetra no espaço central desde uma abertura no centro da cúpula, protagonizando, com escassos recursos, interior esplendoroso, com a intimidade dos espaços ancestrais de culto.

“STADTKORONES” EXPRESSIONISTAS

Sem pertencerem, diretamente, ao grupo de Taut, dois artistas conseguiram materializar no entre-guerras as ambições góticas e simbólicas tão ensaiadas pelos expressionistas, até então presas ao papel. O primeiro foi o pintor e arquiteto dinamarquês Peter Vilhelm Jensen Klint na *Grundtvigskirche* (Figura 10), esboçada a partir de 1913, mas construída apenas entre 1921 e 1926, em Copenhague. A proposta de Klint era a criação de uma pequena aldeia em torno de uma praça, na qual dominaria a volumetria da igreja dedicada a Nicolai Frederik Severin Grundtvig, destacada personalidade da igreja protestante dinamarquesa. O terreno, localizado numa elevação da capital, permitia a Klint a materialização da *Stadtkrone* tautiana. Com efeito, o templo resultou monumental, dominando a silhueta da cidade, assim como impregnado de força social; a construção, inclusive, serviu-se da técnica e da mão-de-obra local, exaltando o trabalho educativo com camponeses ao qual se dedicara Grundtvig durante a segunda metade do século XIX, dentro dos mais nobres ideais socializantes.

A decisão de Klint em utilizar o tijolo para construir o templo foi



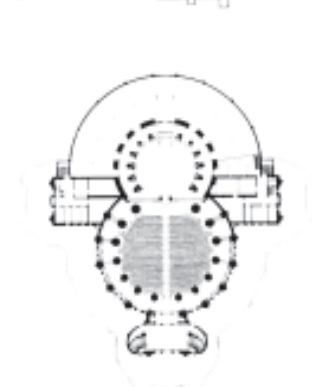
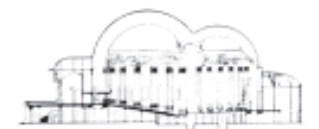
9
Hans Poelzig. *Capela Mayólica, segunda proposta, 1921.*

GIL, op. cit., p. 27



10
Peter V. J. Klint. *Grundtvigskirche, Copenhague, Dinamarca – 1913/1926.*

HEATHCOTE & SPENS, op. cit., p. 21



11
Rudolf Steiner. *Goethanum I, Dornach, 1913/20 – corte longitudinal e planta baixa.*

HEATHCOTE & SPENS, op. cit., p. 24



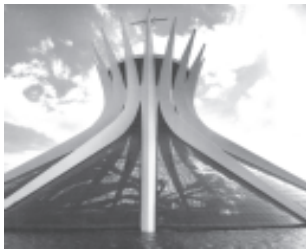
12
Rudolf Steiner. *Goethanum II, Dornach,*
1924/28.

ZEVI, op. cit., p. 139



13
Gottfried Bohm. *Igreja de peregrinação de Maria Rainha, Nevges – 1963/68*

SCHNELL, op. cit. p. 283, lâmina VIII



14
Oscar Niemeyer. *Catedral de Brasília – 1958/70.*

Foto do autor, 1996

simplificação inteligente às grandes pedras talhadas das catedrais góticas, das quais a Grundtvigskirche guarda claras referências. Planta e estrutura seguem fielmente os esquemas tradicionais góticos, mas o arquiteto enfatiza o peso estrutural, em comparação à leveza medieval, nos grossos pilares da nave, com a intenção de subverter a tradição sem render-se, totalmente, às conquistas técnicas modernas. O interior é desprovido da ornamentação característica de qualquer templo medieval, assim como o exterior, de absoluta verticalidade e expressão física em direção ao alto, dada pelo acento do trabalho escalonado em tijolo e claramente gótico em emoção, mas não em estilo. Nenhum elemento reproduz, exatamente, a gramática gótica, embora o tratamento do volume alongado, que enfatiza a frontaria, faça com que se perceba ecos da arquitetura medieval. Como autêntica *Stadtkrone*, a igreja domina a perspectiva desde o eixo de acesso à praça, como grande tela tridimensional em composição de triângulos, figurando como exemplo positivo da persistência de um modelo formal do passado – transplantado por interpretação particular, na modernidade. Metaforicamente, o edifício é algo próximo a uma montanha estilizada, em interessante alusão aos alemães e suas obsessões com a “Coroa de Cristal” e a “Montanha Sagrada”, especialmente esta última é o signo mais pertinente.

Por caminhos diferentes, mas sem afastar-se do conceito expressionista de arquitetura enquanto resposta emocional e escultórica – expressão de um misticismo cósmico ou de uma revigorada religiosidade – esteve Rudolf Steiner e o espiritualismo oriental contido no culto da “antroposofia”. Em síntese, o intento de Steiner era permitir ao homem descobrir novos níveis de espiritualidade e abrir novos mundos além do plano físico. Steiner não era arquiteto, mas ilustrou o aporte transcendental em dois edifícios sagrados que teriam influência definitiva tanto na arquitetura eclesiástica quanto secular. Ambos foram dedicados a Goethe, considerado o pai espiritual do culto. O primeiro deles, ao qual chamou *Goethanum*, construído em Dornach entre 1913 e 1920 (Figura 11), era edifício de madeira com duas grandes cúpulas estruturadas em concreto, com colunas e elementos de formas variadas, num padrão que, segundo Steiner, derivava das teorias sobre a metamorfose de Goethe. As paredes foram construídas de tal maneira a se dissolver no todo, abdicando de serem barreiras físicas. O espaço fluido fazia-se por um plano que conjugava dois círculos de diferentes tamanhos: o primeiro dedicado à assembléia e o segundo, ao altar, singulares, volumetricamente, pela diferente altura das cúpulas. À forma, implicava o simbolismo do círculo enquanto representativo do todo, embora tal acepção apareça reformulada, pela intersecção criadora de um eixo direcional dominante, que acaba por negar o percurso incessante estimulado pela continuidade do círculo. O resultado de tais operações foi um templo de caráter central que manteve o tradicional simbolismo da cruz, através do braço transversal acomodado aos círculos no local onde esses se interceptavam, criando, ali, curioso cruzeiro.

O primeiro edifício sucumbiu ao fogo, e um *segundo Goethanum*, concebido por Steiner, foi construído em Dornach entre 1924 e 1928 (Figura 12). Muito diferente do anterior, esse foi criação escultural em concreto armado derivado dos trabalhos em argila que Steiner costumava fazer, resultando volume orgânico, na qual toda ortogonalidade ou angulosidade foi banida, em demonstração poderosa das potencialidades plásticas do material. No entanto, o apelo ao irregular não veio ungido da monumentalidade necessária, e a volumetria resultante, um tanto laica e carente da abstração formal de um Taut ou de um Scharoun, por exemplo, fizeram-no símbolo pouco expressivo dos ideais de regeneração social, via arte, desejado por aqueles homens das primeiras décadas do século XX.

PERMANÊNCIAS SIMBÓLICAS E CONQUISTAS FIGURATIVAS

Em diferentes graus e variados aportes, todas essas manifestações, construídas ou não, se destacam pelo tom visionário em formas e materiais incomuns, pela fé mística no desconhecido e por uma aposta “socialista”, de imersão do individual no todo da comunidade. O intuito era estabelecer novos rumos, não apenas arquitetônicos, como também sociais e mesmo religiosos e individuais, após as inovações tecnológicas herdadas do século precedente, que desafiavam a capacidade criativa do artista, e do doloroso período de guerra, após a qual tudo havia para ser restabelecido pelos cidadãos. Apesar de perder a unidade poucos anos após a Primeira Guerra, o expressionismo teve papel decisivo em transplantar, definitivamente, o tradicionalismo de “bom gosto” imperante, lançando-se como paradigma onipresente à posteridade em termos de arquitetura eclesíastica, como é possível observar pelos trabalhos de Giovanni Michelucci, especificamente a Igreja de São João Batista, perto de Florença, (1960/64) e de Gottfried Böhm, na Igreja de Maria Rainha, de Neviges (1963/68, figura 13) – ambas tocando o simbolismo da “Montanha Sagrada” – como, também, na obra de Le Corbusier, via o expressionismo escultural de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp (1950/55) e até de Oscar Niemeyer – o que é a Catedral de Brasília (1958/70, figura 14), senão materialização figurativa da “Coroa de Cristal” tautiana? No campo da arquitetura eclesíastica, a crítica que se pode fazer é que, entre tantos acertos conceituais, a persistente idéia do gótico, rememorada dentro de um renovado ideal de racionalidade, gradualmente desvirtuara-se, até o ponto de ser possível justificar-se qualquer intenção simbólica a partir dela. No entanto, “levantou ondas de criatividade”, o que, em suma, deve ter satisfeito Scharoun.

NOTAS

¹ Argan, *Arte moderna*, p. 30.

² Como o escrito por *Wilhelm Worringer*, *A essência do gótico* (1911) e o publicado em 1917 por *Karl Scheffler*, *O Espírito do Gótico*.

³ Frampton, *História crítica da arquitetura moderna*, p. 139.

⁴ Atentar para a elevação do pavilhão, ilustrativa do panfleto de divulgação da Exposição da Werkbund, de Colônia, em que está posta a frase *A catedral gótica é o prelúdio à arquitetura de vidro*.

⁵ Como prenunciava o arquiteto Adolf Behne, em 1918 (apud Frampton, op. cit., p. 140): “A afirmação de que a arquitetura de vidro fará surgir uma nova cultura não é o capricho louco de um poeta. É um fato. As novas organizações de bem-estar social, os hospitais, as invenções ou inovações e aperfeiçoamentos técnicos não darão origem a uma nova cultura, mas a arquitetura do vidro cumprirá esse papel”.

⁶ Sheerbarth apud Gil, *Paloma. El templo del siglo XX*, p. 167.

⁷ Frampton, op. cit., p. 141.

⁸ *Die Gläserne Kette*, iniciado por Taut em 1919 após o encerramento das atividades abertas do *Arbeitsrat für Kunst*. A correspondência envolvia cerca de quatorze pessoas, instigadas pela sugestão de Taut: “cada um de nós desenhará ou escreverá a breves intervalos de tempo, informalmente e à medida que o seu espírito leve a fazê-lo [...], as idéias que lhe agradariam compartilhar com o nosso círculo”. Além de Taut que se dizia *Glas*, os personagens mais conhecidos da cadeia foram Gropius (sob a alcunha de *Mass*), Finsterlin (*Prometh*), o irmão de Taut, Max Taut, que assinava com o próprio nome, os irmãos Hans e Wassily Luckhardt e Hans Scharoun. Idem.

⁹ Bruno Taut apud Heathcote & Spens, p. 25.

¹⁰ Taut, op. cit., 254 e 255.

¹¹ Bruno Taut apud Gil, op. cit., p. 174.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GIL, Paloma. *El Templo del Siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

HEATHCOTE, Edwin & SPENS, Iona. *Church Builders*. London: Academy Editions, 1997.

SCHNELL, Hugo. *La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania*. Munich—Zurich: Schnell & Steiner, 1974.

TAUT, Bruno. *Escritos*. El Croquis, Barcelona, 1997.

ZEVI, Bruno. *Arquitetura e judaísmo: Mendelssohn*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Fábio Müller

Arquiteto, urbanista e professor das áreas de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo na Universidade Federal de Santa Maria e Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões/Campus Santiago.