

## “Wohnen lernen” - Sobre utopias negativas e alguma dissonância

Rita de Cássia Lucena Velloso

No prefácio de 1962 à *Teoria do Romance* Lukács apresenta ao leitor sua retrospectiva das condições que o levaram, em 1914, a escrever seu texto, mencionando a guerra:

“Este estudo foi esboçado no verão de 1914 e redigido no inverno de 1914-1915.(...) A circunstância que lhe desencadeou o surgimento foi a eclosão da guerra em 1914, o efeito que a aclamação da guerra pela social democracia exercera sobre a inteligência de esquerda. A minha posição íntima era de repúdio veemente, global e, especialmente no início, pouco articulado da guerra, sobretudo do entusiasmo pela guerra. (...) Em tal estado de ânimo nasceu o primeiro esboço da *Teoria do Romance*”<sup>1</sup>

A qualquer um que se debruce sobre a Teoria do Romance lhe parecerá que, Lukács não vê horizonte para outra literatura cujo estatuto, por ele estabelecido, divirja da forma romanesca gestada no século XIX. Tal percepção revela-se ainda correta à medida que lemos as teoria e crítica literárias subseqüentes desse autor: reviravolta após reviravolta de sua longa vida, Lukács sempre fez a defesa veemente do Romance como forma-síntese do que a obra de arte deve ser.

Pode-se ler, quase ao final da primeira parte da Teoria do Romance:

“Toda obra artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma; o caráter de estado de ânimo do mundo assim resultante, a atmosfera envolvendo homens e acontecimentos é determinada pelo perigo que, ameaçando a forma, brota da dissonância não absolutamente resolvida. (...) A arte, em relação à vida, é sempre um ‘apesar de tudo; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância.”<sup>2</sup>

As palavras em que me deterei aqui são *dissonância* e *apesar de tudo*, uma vez que podem, ao meu ver, assumir o valor de conceitos na teoria lukacsiana; denotam que, mesmo no período de sua vida e produção intelectual antecedentes à adesão ao marxismo, Lukács já pautava sua definição de arte pelo que, nas obras, era capaz de expressar a problematicidade do cotidiano que lhe deu origem. Partindo do pressuposto de que a idéia de obra dissonante permanece como idéia –força em toda teoria desse autor (do jovem Lukács ao Realismo Crítico) tentarei estendê-la da forma literária à forma arquitetônica, desenhando um paralelo entre o conceito de forma que comparece primeiramente à Teoria do Romance (e depois se consolidaria no Realismo Crítico) e o conceito de forma que se pôs em jogo na arquitetura habitacional austríaca/alemã no período 1919-1930. Tal comparação justifica-se pela simultaneidade das experiências: de um lado, o autor

---

<sup>1</sup> Lukács, Georg. Teoria do Romance. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, 7-8.

<sup>2</sup> Lukács, Georg. Teoria do Romance. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, 71-72.

da Teoria do Romance que diagnostica seu próprio tempo, perguntando pela arte possível àquela época; de outro, a busca de solução urbana/ arquitetônica para um velho problema das metrópoles industrializadas – as habitações operárias – exacerbado após a Primeira Grande Guerra, especialmente nas cidades de Frankfurt, Berlin e Viena.

Se a guerra foi para Lukács o índice da dissolução de um mundo, também assim se passou para a arquitetura. Para usar um termo do autor, qualquer tentativa de desenhar a *topografia* das experiências daquela época passa obrigatoriamente por compreender o que foram os anos 1914-1918. Modris Eksteins assim os traduziu:

“Para os alemães era uma guerra para mudar o mundo; para os britânicos era uma guerra para preservar o mundo. Os alemães eram impelidos por uma visão, os britânicos por um legado.”<sup>3</sup>

O período que vai da deflagração da guerra, seu término em 1918 e até 1930 corresponde, na Alemanha, ao fim da Era Bismarck até o colapso da República de Weimar. Neste tempo Alemanha e Áustria elaboraram o *corpus* de idéias mais complexo e uma das experiências mais significantes e compactas de modernidade. Em Berlin, Viena e Weimar tomam corpo o expressionismo e a *Sachlichkeit*. São, para a arquitetura, experiências que descortinam um novo horizonte para a profissão, cada uma delas se desenrolando sobre um solo por si problemático: o agigantamento urbano decorrido da industrialização significava o enorme acréscimo em número de pessoas nas cidades (Viena tinha uma população de dois milhões de habitantes), e o legado da guerra nesses países era, afinal de contas, 86.000 casas destruídas, a derrocada econômica e o desemprego em massa. Para se ter uma idéia, em 1925, em Berlin 10% dos habitantes viviam num único cômodo na companhia de pelo menos três ou quatro pessoas.

As experiências de produção dos *Siedlungen*, conjuntos residenciais construídos nas zonas periféricas das grandes cidades, designam propostas incluídas num vasto plano de produção de alojamentos sociais com subvenções públicas e créditos bancários, que aproveitava áreas de baixo preço ou de propriedade do município. Essas vilas operárias, erguidas entre 1919 e 1935, eram constituídas de habitações e equipamentos coletivos, e tanto na República de Weimar quanto em Viena evidenciam um conceito de forma que responde a uma problematização muito semelhante à que Lukács delegara à arte como tarefa maior. A arquitetura, no duplo vínculo que a caracteriza – com a arte, no empenho da invenção/produção de objetos; com a realidade, na medida em que é uma necessidade da vida material –, permite mostrar uma convergência cara ao filósofo: a forma, também nesse caso, é representativa da época, na medida em que suas categorias estruturais “coincidem constitutivamente com a situação do mundo”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Eksteins, M. A Sagração da Primavera. Rio de Janeiro: Rocco, 1990, p.160.

<sup>4</sup> Lukács, Georg. Teoria do Romance, p.96.

## Forma da arte

Na Teoria do Romance a obra de arte é um todo coerente e harmônico, vale dizer, uma totalidade perfeita em si mesma. A condição lukácsiana para uma tal criação é que, uma vez subordinado o princípio criador a uma dialética histórico-filosófica, a obra deve tomar como ponto de partida o mundo da vida, e assim problematizá-lo, de modo a funcionar como um reflexo dos fenômenos do real, representando quer seja a totalidade extensiva da vida (na grande épica) ou a totalidade intensiva da essencialidade (no drama):

“Esse vínculo indissolúvel com a existência e o modo de ser da realidade, o limite decisivo entre épica e drama, é um resultado necessário do objeto da épica: a vida. (...)Os mundos da vida aqui permanecem, e são apenas acolhidos e configurados pelas formas, apenas conduzidos a seu sentido inato.<sup>5</sup>”

No romance, contudo, justamente por partir do mundo agora abandonado por Deus, a obra é expressão do desabrigo transcendental. Traduzido na forma, esse *desencantamento do mundo* moderno exige do criador que tome para si a tarefa de extrair de um real fragmentado e impenetrável seu nexos essencial, agora soterrado pela disjunção entre vida e sentido<sup>6</sup>. O princípio de configuração da forma romanesca é a vontade de confrontação com o mundo real, e daí é que o herói do romance então define-se numa personalidade errante, solitária e voltada sobre si própria. Em geral antagônico em relação à sociedade, esse protagonista pode inclusive fracassar, pois seu fracasso expressa, obliquamente, o seu pertencimento a *uma vida, inescapavelmente real em suas determinações*. De qualquer modo, o romance, para Lukács, guarda sua força na figura desse herói, sempre representativo tanto do mundo histórico como da situação cultural em que se originaram enredo e personagem.

## Utopia Negativa

Nos parágrafos seguintes apresento uma definição da forma arquitetônica específica que me permite desenhar o paralelo entre o conceito de forma literária que comparece à Teoria do Romance, e que denomino *forma da utopia negativa*.

Trazido à arquitetura pelo teórico Manfredo Tafuri, que dele dizia<sup>7</sup>:

“a invenção (...) converte em algo concreto o papel da utopia, que é precisamente o de apresentar uma alternativa que prescindia das condições históricas reais, que *finja uma dimensão meta-histórica*, ainda que somente para projetar no futuro a irrupção das contradições

---

<sup>5</sup> Lukács, Georg. Teoria do Romance, p.45.

<sup>6</sup> Lukács, Georg. Teoria do Romance, p.89-90, onde se lê: “O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus; (...) a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente na realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessentialidade”.

<sup>7</sup> Tafuri, M. “Para uma crítica della Ideologia architetonica”, in: *Contropiano*, 1, 1969; e Tafuri, M. “Giovanni Battista Piranesi: l’utopie negative dans l’architecture”, in: *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 1969.

presentes.(...) A dissolução das formas e o vazio dos significados são por isso representações do negativo como tal. A construção de uma utopia da forma dissoluta constitui a recuperação daquele negativo, o intento de utilizá-lo”<sup>8</sup>;

o conceito de utopia negativa designa, do modo como o entendo, certa atitude expressa em discursos, experimentos, projetos e obras que, ao se realizarem, *efetuam uma crítica da situação conjuntural em que se inserem*. Os *construtos* ou hipóteses arquitetônicos de que falamos aqui são negativos na medida em que *explicitam as contradições da sua condição de realização*. O sentido filosófico da negatividade é o de contraposição a um dado estado de coisas não por recusa ou fuga deste, mas por meio de uma crítica radical que tanto o desmonta quanto expõe. Como define Massimo Cacciari, o pensamento negativo é forma de reflexão que radicaliza a crise onde a detecta, de modo a “registrar os saltos, as rupturas, as inovações, mas nunca a transição, o transcurso, o *continuum* historicista”<sup>9</sup>.

Tal negatividade é racionalização, espiritualização, seguindo o sentido e compartilhando, direta e conscientemente, da sociedade capitalista. O pensamento negativo leva a cabo a compreensão teórica das formas nascentes dessa mesma sociedade<sup>10</sup>: teoriza constantemente o choque, ou seja, dele constrói a vivência, e da vivência dessas formas faz a tragédia. Mas, ao mesmo tempo, expõe a lógica do choque, nega sua possibilidade de crescimento em constante transição, radicaliza seus termos e exigências: compartilha sem aderir, e chega ao ponto de revelar os conflitos na raiz do mundo metropolitano. Assumir a raiz dessa negatividade é dar voz à tragédia dos fatos concretos, mostrar que não há reconciliação com as condições do passado. No que toca à metrópole, o pensamento negativo a vê como negação radical de tudo que a precedeu. É um pensamento que não faz síntese, que assume a tarefa do desencantamento, “a trágica consciência dos fatos concretos”, enquanto teoriza a contradição funcional que é a cidade: a funcionalização dos indivíduos.

Mas, porque “toda idéia utópica é *situcionalmente* transcendente” e “tem um efeito de transformação sobre a ordem histórico-social existente”<sup>11</sup>, pode dizer que utopias dirigem-se, em parte, a *criticar* a ordem existente<sup>12</sup>. Uma *idéia arquitetônica* em negativo é a *idéia de uma ordem* que não precisa se realizar como projeto global, mas que preserva sua força de crítica. Traduzida em forma, uma *utopia negativa é uma forma-limite*. Interessa-lhe, mais que forma realizada, ser atitude. Para a direção em que aponta, não precisa haver um ponto de chegada, mas a demonstração da sua própria impossibilidade no presente. Mais que mudar o modo de pensar os

---

<sup>8</sup> Tafuri, Manfredo, *La Esfera y el Labirinto*, Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 38.

<sup>9</sup> Cacciari, M. “*Sulla genesi del pensamento negativo*” in *Contropiano*, 1, 1969.

<sup>10</sup> Cacciari, Massimo. *A dialética do negativo à época da metrópole*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1969.

<sup>11</sup> MANHEIM, *Ideologia e Utopia*, 1956, p.158. [Grifo nosso, rv].

<sup>12</sup> De outra parte, a idéia positiva e tradicional de utopia incumbe-se de determinar quais arranjos sociais devem constituir melhorias genuínas para a ordem social existente. Uma utopia completa descreve uma sociedade funcional completamente imaginária que oferece uma nova visão de *produção, distribuição, troca, governo, leis, educação, vida familiar, educação das crianças, artes, lazer e relações pessoais*.

lugares, interessa-lhe fazer perguntas sobre os valores dos lugares existentes. Às vezes arquitetura-obra, às vezes arquitetura-projeto, essas idéias em negativo são utópicas porque imaginam lugares. Tais lugares não são correções ou aperfeiçoamento para o mundo real: podem mostrar o seu contrário – a exaustão do real.

O valor de uma *utopia arquitetônica negativa* é instalar o espaço entre o que há e o que ainda poderá vir a existir. Uma utopia negativa não prescreve uma norma geral para os lugares que imagina, tampouco pretende substituir uma ordem global por outra; apenas abre frestas nos lugares existentes para que se possa ver o avesso deles. Todo o seu questionamento se dá, e só faz sentido, no presente, pois que *uma utopia negativa é atitude e participação na ordem que vigora*.

### **Forma do tempo: Os Siedlungen e Arquitetura da Sachlichkeit**

Para efeitos deste texto, as obras que exemplificam o conceito de utopia negativa são, em Viena, o complexo habitacional projetado em 1926 por K. Ehn, o Karl-Marx-Hof<sup>13</sup> e em Berlin, o Berlin-Britz *Siedlung*, projetado em 1925-1927 por Bruno Taut e Martin Wagner<sup>14</sup>.

Ambos os *Siedlungen* representam programas de construção em massa de unidades habitacionais, e estavam orientados pela noção de *Sachlichkeit*. Para que se possa, então, compreender o alcance e a vigência da denominada arquitetura da *Sachlichkeit*, é preciso discutir as formas de atuação dos arquitetos ali configuradas, pois que implicam numa *construção ideológica da arquitetura*. O arquiteto se insere no contexto de produção econômica, responde de forma política à tecnicização da sociedade e atua a partir da compreensão de que agora o objeto de seu trabalho é não apenas uma obra isolada, mas a cidade do capitalismo industrial - a metrópole - na qual tal obra se erguerá, e o problema fundamental que enfrentará será o provimento de espaços para a vida da classe proletária.

---

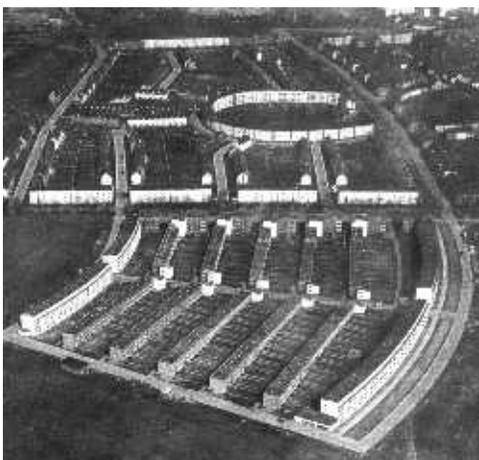
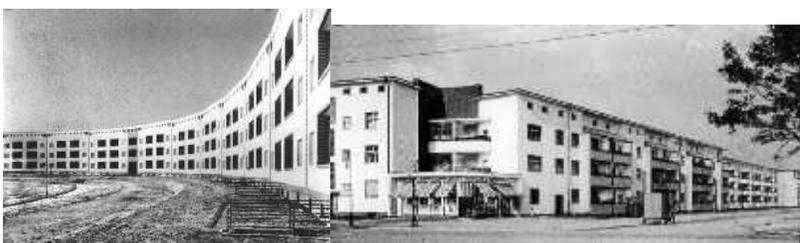
<sup>13</sup> O *Siedlung* Karl-Marx-Hof foi concluído em 1930. São seis blocos, dispostos linearmente ao longo de um km, mas seguindo a forma do terreno, com um grande praça pública de 10.000 m<sup>2</sup> separando três a três. Cada bloco tem um pátio interno, com o que os alojamentos situam-se então no perímetro, ao modo de um claustro. O conjunto é cortado por vias de carro e de pedestres e situa-se ao lado da via férrea. São 1400 apartamentos, que abrigam 5000 habitantes. Tem duas lavanderias coletivas, dois grandes complexos de banhos, banheiras chuveiros, uma maternidade, duas clínicas dentárias, um escritório de seguradora de saúde, biblioteca, correio, farmácia e 25 outras instalações comerciais, incluindo restaurante e loja de móveis e consultoria de design de interiores. Neste texto, corresponde às ilustrações em cores.

<sup>14</sup> O *Siedlung* berlinense abriga 1000 apartamentos, em prédios de 3 pavimentos, também perimetrais com jardins internos. Neste texto corresponde às ilustrações em p&b.



É possível ver de que modo essa compreensão se converte em trabalho efetivo, com que alcance e duração, se partimos de um conceito formulado pela filosofia alemã, e amplamente aplicado pela arquitetura daquele país entre os anos 1890-1930: a palavra alemã *Sachlichkeit* (coiseidade), que designa em nossa língua, aproximadamente, objetividade.

O termo, filosoficamente considerado, refere-se ao modo como abordamos e nos colocamos em relação às coisas do mundo, pautado pela exigência de ver as coisas em seus justos limites. Objetividade é a “forma da coisa aparecer naquela sua característica que as distingue das demais”<sup>15</sup>.



---

<sup>15</sup> Bubner, Rüdiger. La Filosofía Alemana Contemporánea. Madrid: Ediciones Catedra, S.A., 1991 (1981), ps. 79-80.



Nas artes e na arquitetura, o termo teve aplicações variadas<sup>16</sup>, sempre guardando a idéia de uma concepção de desenho (projeto) na qual a qualidade formal é demarcada pelos aspectos técnicos e materiais. Muthesius populariza o uso do termo na disputa com Van de Velde, na Werkbund e Gropius, já na Bauhaus, reforça seu aspecto empírico.

No que toca à definição de uma arquitetura habitacional socialista, como a que esboço aqui, o importante é dar relevo à idéia de uma forma cuja concepção *submete-se a aspectos empíricos, materiais e técnicos*. Isso designa um modo de trabalhar bastante próximo das reais condições do mundo em que exerce a profissão: só assim era possível propor formas de organização espacial que resultassem em formas de estruturação social. A questão é que, a partir dali, passaria a fazer parte da natureza mesma da arquitetura *pensar a sua utilidade*. E, por conseguinte, colocar a pergunta: de que espaço *necessita* o mundo industrializado? Qual deve ser a *estrutura* desse espaço?

---

<sup>16</sup>Hartoonian, G. *Ontology of Construction; On nihilism of technology in theories of modern architecture*. Nova York: Cambridge University Press, 1994, p. 35.

Se a arquitetura vai se fazer numa determinada condição político-social, a busca pela boa forma se resolve naquela *solução mais justa* ou, por outra, deve-se buscar *a melhor solução possível, nas circunstâncias dadas, sob um ponto de vista prático*<sup>17</sup>.

Ao considerar assim o Real, todos os princípios formais da arquitetura são aplicados de modo que atendam os fins para os quais a obra existe. A obra, uma vez habitada, é um meio para experimentar o mundo real. A Objetividade, como parâmetro de projeto, dá relevo à vida cotidiana:

“O ato da projeção, querendo introduzir não tanto uma nova representação do mundo, mas uma experiência concreta das condições racionais da existência, deve recusar todo o resíduo mítico e simbólico. (...) O conceito de arte [deverá ser superado] em favor de uma contínua projeção de puras percepções desfrutáveis, só comunicáveis na forma do uso cotidiano”<sup>18</sup>.

### Forma arquitetônica dissonante

O “grande e autêntico romance”, para Lukács, faz-se apenas na condição de que o escritor abandone toda ingenuidade e *experimente* o mundo de modo refletido:

“A reflexão do indivíduo criador, a ética do escritor no tocante ao conteúdo, possui um caráter duplo: refere-se ela, sobretudo, à configuração reflexiva do destino que cabe ao ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade. Essa reflexão torna-se novamente, contudo, objeto de reflexão: ela própria é meramente um ideal, algo subjetivo, meramente postulativo; também ela se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado.”<sup>19</sup>

Se considerada a *condição da subjetividade criadora* como primeiro passo para a comparação entre obra de arquitetura e obra literária, tem-se, pelo exposto acima, que o autor de um projeto utópico negativo à época da *Sachlichkeit* sabe que o projeto realiza-se a meio caminho entre a utopia e o realismo, pois *propõe um lugar que é resposta a uma condição real*, mas a solução que apresenta *efetua a crítica da situação conjuntural em que se insere, explicitando as contradições da sua condição de realização*.

A Tradição dos *Wohnhöfe*, em Viena, instala-se com a gestão social-democrata da cidade, na qual o programa de alojamento de massas/ planejamento habitacional torna-se prioridade. A política de renovação urbana e habitacional na Alemanha ( o tema da habitação social na República de Weimar regido pelo artigo 155 da constituição<sup>20</sup>) era inspirada no programa da municipalidade

<sup>17</sup> Battisti, op.cit, 33-35. O autor descreve as diferentes experiências da arquitetura alemã, austríaca, soviética e holandesa, quanto aos objetivos de uma arquitetura voltada, principalmente, para fins de uso prático.

<sup>18</sup> Tafuri, Manfredo, in: *Teorias de La Proyección Arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974, p. 42.

<sup>19</sup> Lukács, Georg. Teoria do Romance, p.87.

<sup>20</sup> Richard, L. A vida cotidiana da República de Weimar. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988, p. 202.

socialista de Viena. De 1926 a 1928 fizeram-se em Frankfurt 8000 edifícios, cujas unidades foram construídas para abrigar 9% da população. Os *Siedlungen*, verdadeiras utopias construídas, são ilhas de conflitos com territórios construídos e historicamente constituídos, historicamente produtivos.

Tais propostas se fizeram reger por um ideal de sociedade comunitária e democrática, em que os arquitetos se empenharam em discutir de que modo a ideologia operava na arquitetura. Entretanto, todo o conteúdo revolucionário da arquitetura da chamada *Das Rote Wien*, revelou-se, tal como o conteúdo revolucionário do projeto político que a sustentava, largamente retórico.

Transforma-se a condição profissional do arquiteto: atrelado à *exigência de compreender o real para poder criar*, nestes projetos ele relaciona-se com organismos institucionais, para *efetivar sua criação* atuando na construção e no desenvolvimento da cidade e do território. Mas, se os arquitetos perguntavam: *qual é, fundamentalmente, a solução mais justa?*, o simples posicionamento da pergunta não bastava para enfrentar a contradição na raiz daquela sociedade, a da especulação voraz sobre preços de terrenos. Antes, apenas a suspendia temporariamente, com os atos de um estado que chegou, em alguns casos, a garantir um financiamento de 100% para as *habitações para a existência mínima*.

“O nível mínimo de existência se dirige de fato ao proletariado urbano, aquela força de trabalho no interior do sistema produtivo capitalista que materializa uma das contradições do desenvolvimento capitalista da cidade. Enfrentar o problema da habitação para o nível mínimo de existência significa isolar esta contradição e propor seu controle dentro de um período de tempo determinado – e não sua superação.”<sup>21</sup>

Ainda que soubessem que a cidade era um empreendimento financeiro, *a ação refletida* dos arquitetos fundou-se na capacidade desta mesma cidade funcionar como instrumento de reforma progressiva da sociedade, o que implicou postular, para a cidade, o papel de instituição filantrópica e pedagógica. A metrópole, bem diverso disso, como rapidamente revelou-se, nada podia ser além de um investimento capitalista.

Quanto ao princípio de configuração da obra, um segundo passo para o paralelo entre literatura e obra arquitetônica, assim como o que Lukács pleiteia para o Romance, na arquitetura tratava-se, com a experiência socialista, de encontrar uma nova forma que, unificando e estruturando seus conteúdos, respondesse a uma situação histórico-cultural, representando o princípio de constituição da realidade. Nos apartamentos e casas e na estrutura de espaços coletivos ali propostos, habitar em novos moldes era ser reabsorvido no interior de um novo mundo, não obstante essa reabsorção se desse de modo crítico, configurando uma definitiva separação das condições - humilhantes - presentes daquele mundo. *Era preciso reaprender a morar*. É por isso

---

<sup>21</sup> Battisti, p. 95.

que Adolf Loos afirma: “a arquitetura deve *ensinar a viver (wohnen lernen)*”<sup>22</sup>. A habitação mínima deveria ser o meio de passar a uma nova maneira de viver.

Finalmente, é preciso responder à questão: por que tal forma utópica negativa, na arquitetura, pode ser posta em comparação ao Romance lukácsiano e chamada, como este último, de forma dissonante? Marshall Berman, comentando Lukács, diz que

“A dialética interna do Romance moderno nos leva muito além do romance. Tolstói e Dostoievsky são nítidos sinais do mundo que está por vir. (...) O romance é expressão de um mundo dilacerado. O problema básico do homem moderno é o tormento de uma criatura condenada à solidão e devorada pelo anseio de comunhão.”<sup>23</sup>

Se discutimos as ordenações de conteúdo dessa arquitetura socialista, do início do Movimento Moderno – e assim como a Teoria do Romance, algo que em suas entrelinhas anuncia o mundo das Vanguardas históricas - o que encontraremos é exatamente uma forma que expõe a *perda de simbolismo épico*<sup>24</sup>. A forma dos *Siedlungen*, monumental, revelou-se regressiva diante dos rumos que a cidade tomava, diante das tipologias arquitetônicas que vigorariam na cidade moderna. Contudo, sua força reside em explicitar que naquele mundo, imaginar uma comunidade urbana que incluísse de modo justo os trabalhadores, tornando os contatos e as trocas entre os habitantes mais fáceis, era mesmo um projeto político desesperançado. A um só tempo marxista e utópica, tal arquitetura foi “uma declaração de guerra sem qualquer esperança de vitória”, como escreveu Manfredo Tafuri. Sua curta existência só reafirma o quanto a realidade pode se tornar perigosa para a forma. Nada mais dissonante do mundo real do que a intenção criadora expressa na seguinte declaração de Bruno Taut:

“Hoje não temos nem a igreja, nem a aristocracia, nem feudalismo como criadores de estilo. Não são nem os castelos nem as catedrais que orientam a construção. (...) A direção passou para outras mãos, as mãos daqueles que constroem os edifícios, que fornecem os materiais produzidos a partir de matérias primas, que extraem as matérias primas das pedreiras e das minas, que as transformam dentro das fábricas, que criam os meios de transporte, em resumo, que produzem tudo aquilo de que cada homem precisa e no que cada homem depende dos outros. É a massa de trabalhadores (...), sabemos, que hoje pode estar na origem da boa arquitetura e não mais a revelação divina ou a graça de Deus. Hoje, só pode ser o trabalho.”

---

<sup>22</sup> Loos, Adolf. “Tag Der Siedler; Adolf Loos, “Die Moderne Siedlung”, palestra dada em 12/11/1926, recolhida em *Sämtliche Schriften*, vol.1, p.360.

<sup>23</sup> Berman, M. *A Chutzpah sem tamanho de Georg Lukács*, in: *Aventuras no Marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, (p.202-228), p.221-226.

<sup>24</sup> Lukács, G. *Teoria do Romance*, 118