

O Desenvolvimento do Design
e a Evolução do Pensamento
Artístico na Europa até o início
do Século XX

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**O DESENVOLVIMENTO DO DESIGN
E A EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO ARTÍSTICO
NA EUROPA ATÉ O INÍCIO DO SÉCULO XX**

Orientador: Prof. Dr. José Artur D'Aló Frota

Júlio César Caetano da Silva
2005

SUMÁRIO

1. RESUMO.....	5
2. ABSTRACT.....	6
3. INTRODUÇÃO.....	7
4. O SURGIMENTO DA INDÚSTRIA E DO PROJETO DO PRODUTO INDUSTRIAL	10
5. A FORMAÇÃO ARTÍSTICA NA EUROPA ATÉ A METADE DO SÉCULO XIX	
5.1 Origens.....	19
5.2 O Iluminismo e a evolução do pensamento artístico na França e na Inglaterra.....	25
5.3 O Antiacademicismo e o Historicismo do Movimento Romântico.....	40
6. A AFIRMAÇÃO DA INDÚSTRIA E A REAÇÃO DO <i>GOTHIC REVIVAL</i> NA INGLATERRA.....	52
6.1 A Grande Exposição de Londres e o conflito entre arte e indústria.....	57
6.2 Gottfried Semper e a busca da harmonia na industrialização.....	62
6.3 A reforma do ensino na Inglaterra.....	66
6.4 O Movimento <i>Arts and Crafts</i>	73
7. UMA SÍNTESE DA REFORMA DO ENSINO NA EUROPA.....	84
8. O NACIONALISMO ROMÂNTICO NO CONTINENTE.....	87

9. ARTE E INDÚSTRIA NA VIRADA DO SÉCULO XX	
9.1 A Arte Nova e a “obra de arte total”.....	91
9.2 A Escola de Glasgow, a Secessão Austríaca e a Colônia de Darmstadt...	94
9.3 Adolf Loos e a estetização do cotidiano.....	97
9.4 Henry van de Velde, Peter Behrens e o Deutsche Werkbund.....	101
10. A PRODUÇÃO EM MASSA: PADRONIZAÇÃO E RACIONALIZAÇÃO NA INDÚSTRIA.....	108
11. A FORMAÇÃO E A PRÁTICA MODERNAS	
11.1 A contribuição das vanguardas.....	115
11.2 Walter Gropius e a Bauhaus.....	119
11.3 Le Corbusier.....	127
12 CONCLUSÃO.....	131
13 BIBLIOGRAFIA.....	138
14. LISTA DE FIGURAS.....	144

1. RESUMO

O objetivo da pesquisa é estudar o surgimento do design na Europa do século XIX. O trabalho identifica as ligações entre os acontecimentos relacionados ao estabelecimento do design como atividade profissional autônoma e o processo de evolução do pensamento e do ensino artístico europeu, compreendendo a aparição do chamado movimento moderno na arquitetura. Procura-se determinar as origens e as direções das influências de caráter social, econômico e estético que permearam a atuação dos governos nacionais, da indústria que se estabelecia e dos principais personagens e movimentos artísticos, durante as profundas transformações vividas na Europa ao longo do período, cuja herança perdura até contemporaneidade.

2. ABSTRACT

This paper studies the industrial design arising in the Europe of the XIX Century. The research identifies connections between the events related to industrial design establishment as an autonomous professional activity and the European artistic teaching and thinking evolution process, including the origins of the so-called architecture modern movement. It is sought to determine in trough the period's deep transformations Europe has lived, whose heritage last to contemporary times, the social, economic and aesthetic influence's origins and directions set in by national governments, the industry and the artists and the artistic movements.

3. INTRODUÇÃO

"A estética se renova através da existência de uma determinada situação material, mesmo que não esteja totalmente condicionada por esta situação.

Os historiadores de hoje se inclinam na direção da investigação das condições materiais da produção artística do passado; os arquitetos de hoje devem ser igualmente conscientes sobre a transformação que tais condições operam na tradição.

*...
A história fornece tanto as idéias que dependem da crítica quanto o material do qual a crítica é feita.*

Uma arquitetura que seja permanentemente consciente de sua história e permanentemente questionadora das seduções da história é o que deveríamos ter como objetivo hoje."

*Alan Colquhoun
Modernity and the Classical Tradition*

O objetivo da pesquisa foi estudar o surgimento do design e as suas relações e influências na evolução do pensamento artístico europeu no período que se desenvolveu entre 1850 e 1925, compreendendo o surgimento do chamado movimento moderno na arquitetura.

O estudo apresenta uma reflexão que parte dos antecedentes das vanguardas artísticas do início do século XX e do chamado movimento moderno na arquitetura, para identificar, através da obra de alguns de seus movimentos coletivos e protagonistas individuais, as ligações e influências recebidas dos principais acontecimentos relacionados ao

design, ou “industrial design” ou desenho industrial, cujo desenvolvimento implicou em transformações modernizadoras radicais que antecederam em décadas aquelas que a arquitetura viria a sofrer, especialmente no início do século passado.

A expressão *design* foi adotada recentemente pelo Ministério da Educação, com base na conhecida conceituação definida por Tomás Maldonado para o ICSID (International Council of Societies of Industrial Design – Congresso de Veneza, 1961), para representar no Brasil o “industrial design”, até então chamado no Brasil, tanto no âmbito acadêmico como no profissional, de desenho industrial.

Uma aproximação, especialmente importante para a compreensão do processo histórico, vai se referir ao ambiente da formação do designer e do arquiteto e aos seus papéis dentro da relação de trabalho do universo profissional. O trabalho aborda as relações entre a formação técnica europeia do século XIX, baseada no espírito derivado do movimento *Arts and Crafts* e das iniciativas coetâneas dos governos dos países da Europa, e o surgimento do design e da arquitetura moderna.

Busca-se apontar, nesta composição multifacetada, de grande complexidade, a relação de inseparabilidade e dependência entre as atividades do design e da arquitetura, capazes de constituir através da sua associação, e apenas desta forma, a resposta completa da cultura artística e técnica ao contexto de transformações sociais e econômicas revolucionárias que caracterizaram o período em análise.

Esta abordagem, que relaciona o projeto do produto industrial ao desenvolvimento da arquitetura, deve-se ao fato de que coube também

aos arquitetos, juntamente com os artistas, os engenheiros e os designers, a tarefa de assumir a função de projetistas dos objetos a serem produzidos pela indústria, quando a divisão do trabalho retirou das mãos do artesão da antiga indústria manufatureira, a partir de então mecanizada e produzindo em grandes séries, a responsabilidade sobre os projetos de seus produtos.

O estudo busca, também, uma atualização da discussão sobre a evolução do pensamento artístico e do surgimento do design e da arquitetura moderna, especialmente no que diz respeito ao âmbito acadêmico e ao ensino. A renovação ocorrida nas últimas décadas na pesquisa histórica contrapõe uma nova abordagem à visão centrada nos aspectos artístico e estético do problema, característica das análises históricas e críticas tradicionalmente conhecidas. O reconhecimento recente do design como o resultado direto de uma profunda transformação da estrutura econômica e social da época e, ao contrário do que previam seus precursores, com sua autonomia regulada por um sistema de prioridades externo a ele, ajuda a compreender a evolução do processo e até mesmo os conhecidos paradoxos entre a atitude do artista e o contexto histórico.

4. O SURGIMENTO DA INDÚSTRIA E DO PROJETO DO PRODUTO

O "industrial design", ou seja, o projeto do produto concebido para a produção através da indústria, realizado através do concurso de um profissional especializado e não envolvido diretamente nas etapas de fabricação, surgiu a partir da divisão do trabalho resultante da superação da estrutura econômica do trabalho baseada nas corporações de ofícios européias e do desenvolvimento da chamada Primeira Revolução Industrial.

As transformações ocorridas na Europa, entre os séculos XVII e XIX, constituíram, pelo seu caráter profundo e decisivo, o acontecimento econômico mais importante desde o desenvolvimento da agricultura. O nome pelo qual a mudança em curso viria a ser conhecida, *Revolução Industrial*, chama a atenção para seu impacto sobre a sociedade, comparável à ruptura radical com o passado efetuada pela Revolução Francesa.

A transição das artes aplicadas da forma medieval para a forma moderna, ocorrida neste período, resultado de um aumento tremendo da capacidade humana de transformar a natureza, seguiu uma primeira e fundamental mudança, esta relacionada à natureza da consciência humana. A grande revolução intelectual se iniciou no século XV, prosseguiu no século XVI até se consolidar definitivamente no século XVII. Entre seus expoentes deve-se citar L. B. Alberti (1404-1472), P. Della Francesca (1416-1492), L. da Vinci (1452-1519), G. Agricola (1494-1555), além de G. Galilei (1564-1642) e F. Bacon (1561-1626).

Este conjunto de pensadores, cientistas, arquitetos e artistas abriu o caminho para a superação da tradicional oposição entre o saber prático e o saber teórico, entre o saber técnico e o saber científico. A cultura organicista que se contenta com a aproximação começa a ser substituída pela cultura experimental, que tem o gosto e o fervor pela precisão. (MALDONADO, 1993, p.20).

A época de R. Descartes (1596-1650), I. Newton (1642-1727) e Hegel (1770-1831) é a do surgimento das disciplinas humanas do Iluminismo e das obras pioneiras da Sociologia, da Estética, da História e da Arqueologia modernas – *De l'esprit des lois* (Do espírito das leis) de Montesquieu (1748), *Aesthetica* (Estética) de Baumgarten (1750), *Le siècle de Louis XIV*, (O século de Luís XIV), de Voltaire (1751) e *Geschichte der Kunst der altertum* (História da arte antiga) de J.J. Winckelmann (1764). (PEVSNER, 1997; FRAMPTON, 2000, p.3)

Na busca pelos pressupostos históricos do design, Maldonado (1993) aponta, na proliferação da literatura utópica, a partir do século XVII, o surgimento da idéia de sociedades onde as máquinas aparecem como instrumentos capazes de assegurar aos homens a felicidade na terra. Estas literaturas apresentam idéias de sociedades carregadas de tecnicidade e de artefatos que atuam como mediadores e como fatores de otimização da relação entre os homens e destes com a natureza.

O autor aponta ainda duas outras situações onde a presença das máquinas surge de maneira clara na vida da sociedade dos séculos XVI a XVIII, estabelecendo definitivamente sua presença no pensamento humano. A primeira delas é o surgimento dos autômatos, especialmente aqueles criados no século XVIII e destinados geralmente a animar festejos

da corte. Tais artefatos, construídos com semblantes antropomórficos e zoomórficos e altamente mecanizados representavam uma visão divertida da máquina, contribuindo para superar sua imagem de objeto aterrador atribuída na época. Estas realizações, criadas por nomes como F. von Knauss, J. de Vaucanson, M. von Kempelen, P. e H. -L. Jaquet-Drotz, D, Roentgen e P. Kintzing, ao estabelecerem uma relação isomórfica entre natureza e artifício, iniciam a derrubada do mito do abismo intransponível entre o produto da natureza e o produto do homem. A observação da natureza se converte em um fator fecundante da técnica e a observação da técnica, por sua vez, ajuda a compreender melhor a natureza. (MALDONADO, p.20).

Também nas representações visuais das máquinas dos séculos XVI-XVIII se notava a necessidade de ambientá-las em contextos culturalmente familiares. A finalidade de tais imagens era essencialmente didática, pois se tratava de apresentar as condições para instalação e uso das máquinas nos tempos iniciais da indústria. Apesar disto, a máquina nunca estava representada isolada, de forma abstrata, como ocorre hoje, mas sempre integrada num ambiente com uma cenografia adequada, tornando-se então um personagem tão merecedor de atenção artística quanto qualquer outro. Maldonado aponta nos *teatros de máquinas*, o nome pelo qual estas figurações eram conhecidas, a entrada sub-reptícia das máquinas no território das artes.

Entre as obras precursoras dos teatros de máquinas figuram os primeiros grandes manuais técnicos como o *De re metallica* (1556) de G. Agricola e *Le diverse e artificiose macchine* (1558) de A. Ramelli. Nesta tradição deve-se citar obrigatoriamente os doze volumes do *Récueil des planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques* da

Encyclopédie (1751-1772), de d'Alembert e Diderot, definida recentemente por R. Barthes como uma precursora de uma filosofia do objeto, empenhada numa iconografia autônoma que reflete, põe de manifesto e define o objeto. (MALDONADO, 1993, p.22).

A filosofia indutiva, a ciência experimental e a teoria do conhecimento, como substitutas do empiricismo, acompanharam a mudança do sistema medieval e a transferência de poder e influência entre a burguesia e a indústria e a aristocracia e o clero. O período marca o fim das corporações de ofícios medievais e o começo do declínio dos artesãos cultos ali formados. Não é coincidência o surgimento na França da *École Polytechnique* em 1795, do *Conservatoire National des Arts et des Métiers - CNAM* - em 1798 e também, neste mesmo ano, a realização da 1ª Exposição Industrial Nacional.

É importante, também, afirmar o sentido figurativo como a única forma capaz de explicar o uso da expressão Revolução Industrial, uma vez que as bases sociais e econômicas que permitiram o fenômeno desenvolveram-se durante séculos, e, especialmente na Inglaterra, nação líder da economia mundial à época, mesmo no intenso período entre 1760 e 1830, a transformação da sociedade nunca assumiu características revolucionárias (PEVSNER, 2002, p. 31).

A mudança em desenvolvimento se baseava na criação de um sistema de fabricação de bens, cujo volume de produção suplantava, em muito, aqueles oriundos da produção artesanal mais avançada, a custos que diminuía tanto em função do volume produzido que passavam a não depender mais da demanda existente, passando a criar o seu próprio mercado. A chamada Primeira Revolução Industrial ocorreu na Inglaterra,

com início por volta de 1750, e teve a fabricação de tecidos de algodão como a sua primeira área de desenvolvimento, função do domínio praticamente monopolístico inglês sobre o comércio mundial da época. (DENIS, 2000).

A Inglaterra beneficiava-se também do grande desenvolvimento da sua agricultura, avançada técnica e comercialmente e baseada num sistema de direito à propriedade que além de garantir a todos o direito de plantar, já permitia formas de produção intensivas. Este modo de produção, caracterizadamente capitalista, estava livre da influência das corporações de ofícios que não tinham ali a mesma importância que em outras nações europeias. Configurava-se também muito avançado em relação ao regime feudal de senhor e camponês, de produção limitada e baseado na monocultura.

O acúmulo progressivo da riqueza líquida nos países da Europa, que teve suas origens no crescimento do comércio no período medieval, antecedia a Revolução Industrial em pelo menos cem anos e foi acompanhado por uma importante mudança na população da Europa, talvez a mais importante pré-condição para o advento da transformação operada pelo surgimento da indústria.

O dramático aumento populacional foi responsável pela formação de uma base de consumo e demanda capaz de absorver os aumentos de produção e de gerar receitas crescentes, aplicadas em investimentos na ampliação das oficinas artesanais e no desenvolvimento dos equipamentos, alcançando incrementos de produtividade imensos (DENIS, 2000).

O aumento das unidades de produção e a grande concorrência comercial geraram pressões competitivas que acabaram por determinar a busca por inovação e diferenciação capazes de criar traços característicos que atraíssem os consumidores. No início do século XVI, começaram a surgir, na Itália e Alemanha, os livros de padrões, coleções de gravuras produzidas em grandes quantidades graças aos novos métodos de impressão mecânica e destinadas a fornecer exemplos de padronagens e formas decorativas para as atividades têxteis e de marcenaria. Tais desenhos (ou projetos) poderiam ser utilizados repetidas vezes e em contextos diferentes e caracterizavam o início da separação entre a concepção de um modelo e a sua produção (HESKETT, 1998).

A manufatura de Meissen, fundada pelo grão-duque da Saxônia, é um exemplo da utilização do design a partir de uma série de diferentes fontes. Em 1709, descobertas técnicas desenvolvidas na manufatura permitiram, pela primeira vez, que porcelanas européias rivalizassem em qualidade com a produção chinesa. A produção da porcelana, inicialmente voltada para o consumo na corte, com alta qualidade artística e requinte de acabamento, acabou, por demanda das classes médias, por se popularizar, recebendo então ênfase num padrão de produto voltado para a aceitação comercial e a produção em grandes séries, ocorrendo, conseqüentemente, uma perda em qualidade.

Durante este período, até a metade do século XVIII, os desenhos para a produção provinham dos ourives mais talentosos da manufatura, de designers treinados na academia e também de modelos retirados dos livros de padrões, como a série conhecida como "figuras de Callot", baseada em desenhos retirados de um volume de gravuras publicado por Jacques Callot em Amsterdam, em 1716.

A indústria, em si, teve origem nas iniciativas estatais, através das chamadas manufaturas reais, ou da coroa, presentes em todos os países da Europa nos séculos XVII e XVIII e destinadas à produção de determinados produtos, normalmente artigos considerados de luxo, como louças, têxteis e móveis.

Este processo foi um reflexo da afirmação dos estados nacionais na Europa e de sua transição da organização feudal para uma política centralizada. A competição com outras nações através do sistema mercantilista e a busca pela conquista e domínio de mercados, especialmente os do Novo Mundo, levou os estados a investirem diretamente na produção de bens, de forma inédita até então.

Nos tempos iniciais da industrialização já surgiam, portanto, exemplos de organização do trabalho em que projeto e execução se constituíam em etapas completamente separadas do processo de produção, condição que constitui uma das premissas fundamentais da existência do design. Na fábrica real de móveis da coroa, ou Fábrica de Gobelins, na França de Luís XIV, fundada em 1667 e dirigida por Jean-Baptiste Colbert, ministro das finanças e do comércio, o diretor de fábrica, o pintor Charles Le Brun, exercia o papel de *inventeur*, ou criador das formas a serem fabricadas (BOWMAN, apud DENIS, 2000).

Heskett (1998), não considera o surgimento do design como uma evolução linear do trabalho manual até a produção mecânica. Embora admitindo a tradição artesanal como raiz da atividade, o autor credita sua origem a uma diversidade crescente de fatores e influências, tendo a uni-las o fato de que, no design, a concepção da forma visual foi se tornando cada vez mais distante do ato da fabricação.

A partir do século XVIII começam a surgir também grandes indústrias privadas, localizadas normalmente em regiões de tradição ofical desenvolvida. Na Inglaterra, de forma diferente que na Europa Continental, a monarquia absoluta não havia conseguido se estabelecer e os valores econômicos de liberdade comercial e do lucro privado foram promovidos e defendidos pelo Parlamento. Isso explica o fato de que tantos dos nomes famosos envolvidos no processo do design no período não sejam de artistas e designers, mas de empresários inovadores como Chippendale, Boulton e Wedgwood.

Na indústria privada da Inglaterra este foi um período rico para os livros de padrões, com muitos artistas importantes fornecendo designs para uma grande variedade de objetos. Em 1759, a fábrica de cerâmica de Josiah Wedgwood iniciava sua colaboração com o jovem artista John Flaxman, que mais tarde se tornaria célebre como escultor. Flaxman foi o responsável, por mais de vinte anos, pelos desenhos executados pela indústria, num sistema de produção que incluía também pessoal especializado na modelagem das peças, parte de uma complexa divisão de tarefas onde o papel do designer se prefigurava. (Fig. 1)

O rápido desenvolvimento industrial teve na mecanização da indústria têxtil da Inglaterra o seu ponto de partida. Movido por um sistema onde os comerciantes forneciam o material cru, obtido a baixos custos em plantações situadas nos Estados Unidos e no Brasil, e vendiam o produto acabado em todo o mundo, o sistema de produção, não por acaso situado em torno da cidade de Manchester, situada a curta distância de Liverpool, o principal porto de comércio de escravos, beneficiou-se do domínio inglês do comércio mundial.

As evoluções técnicas na mecanização desta indústria, desenvolvidas de forma gradual a partir de 1740, com a participação de uma grande quantidade de pessoas viriam, a partir da invenção e dos aperfeiçoamentos introduzidos por James Watt na máquina a vapor e dos aperfeiçoamentos na indústria do ferro criar a base para a apropriação do desenvolvimento tecnológico por todos os setores industriais. (Fig. 2 e 3)

Faz-se importante listar os passos mais significativos desta evolução do processo de industrialização:

- A escala de produção aumentava, atingindo mercados maiores e mais distantes dos centros fabris;
- O tamanho das fábricas e oficinas aumentava, com número cada vez maior de trabalhadores e concentrando maiores investimentos de capital em instalações e equipamentos;
- A produção se tornava mais seriada, com o uso de moldes e de equipamentos e de mecanização de processos, incrementando a padronização dos produtos;
- Crescia a divisão de tarefas, surgindo a especialização das funções, inclusive na separação entre planejamento e execução;
- Crescia a importância do projetista ou designer, inclusive em termos de remuneração, dado ao uso crescente de modelos ou projetos como base para a produção.

5. A FORMAÇÃO ARTÍSTICA NA EUROPA ATÉ O SÉCULO XIX

5.1 ORIGENS

O surgimento das cidades e das universidades foi simultâneo na Europa, a partir do século XII. Dos exemplos iniciais de Paris e Bolonha, até a fundação de Glasgow, em 1451, cinquenta universidades haviam sido fundadas em cidades como Oxford, Salamanca (1219), Nápoles (1224), Praga (1337), Pavia (1361), Cracóvia (1364), e Louvain (1425) (BURKE, 2003). Constituídas como corporações, tinham privilégios legais que incluíam a autonomia e o monopólio da educação superior em suas regiões e conferindo graus que eram reconhecidos pelas demais.

Constituídas por professores que eram, na maioria, membros do clero, as novas instituições eram parte de uma instituição muito mais antiga, a igreja, e destinavam-se mais à transmissão de conhecimentos do que à sua descoberta. Desta forma, os professores se limitavam a expor as posições das autoridades como Aristóteles, Hipócrates e Tomás de Aquino, entre outros, no ensino das sete artes liberais (gramática, retórica, lógica, aritmética, geometria, astronomia e música) e dos três cursos de pós-graduação (teologia, direito e medicina). (BURKE, 2003).

A formação artística na Europa estava, por sua vez, associada à tradição dos artesãos medievais, que tinham suas próprias instituições de ensino, oficinas e guildas, e, especialmente, ao sistema da *bauhütte* medieval. Tratava-se de uma comunidade de trabalho desenvolvida nos séculos XII e XIII, formada por artistas e artesãos ocupados na

construção de uma grande igreja, geralmente uma catedral, sob direção artística e administrativa imposta pelo mandante da obra ou consentida por ele (HAUSER apud WICK, 1989).

Neste sistema, o aprendizado era todo desenvolvido na prática, numa relação de observação e imitação, por parte do aprendiz, do trabalho do artesão ou do mestre. Não existia ali qualquer tipo de liberdade artística, trabalhando todos de forma absolutamente dependente das determinações do esforço coletivo.

As transformações sociais ocorridas a partir do século XIV, que trouxeram a burguesia urbana à cena, para, juntamente com o clero e a nobreza, conduzirem o pensamento e a produção artística, acabaram por permitir que, pintores, escultores e artesãos se emancipassem das *bauhütten* para se tornarem empresários por conta própria ou associados através das corporações.

O método de aprendizado permanecia o mesmo nas corporações, que, apesar de seus rígidos estatutos, capazes de prever prazos para a formação dos aprendizes, além de condições de admissão e de número de empregados, não apresentavam nenhum tipo de melhoramento em termos pedagógicos. Também neste sistema não existia ainda o conceito da "personalidade artística", não havendo, devido aos rígidos estatutos das corporações, muito espaço para a liberdade dos mestres, apesar de que a figura do artesão independente da Baixa Idade Média que agia sob sua própria responsabilidade, já preconizava a figura do moderno artista independente (WICK, 1989).

A ruptura da unidade medieval entre prática e aprendizagem foi resultado da superação do sistema social e espiritual fechado da Idade Média, quando o afrouxamento das amarras ditadas pelas corporações levou à emancipação do indivíduo, num processo gradativo iniciado na Itália por volta do ano 1400 e assumido por outras nações da Europa cerca de um século depois.

O movimento humanista associado ao Renascimento foi um movimento de ressurgimento da tradição clássica. O movimento foi inovador no sentido da oposição ao saber dos "escolásticos", os filósofos e teólogos que dominavam as universidades da Idade Média. Apesar de na maioria formados nas universidades que criticavam, muitos dos humanistas levaram uma vida independente, a serviço de reis, dos patronos burgueses e do próprio papa. Os seus maiores exemplos foram Erasmo, que se recusava a permanecer muito tempo em qualquer universidade e Leonardo da Vinci, que fora treinado como pintor e que se tornou um autodidata universal (BURKE, 2003, p.40).

O resultado desta independência intelectual no campo artístico foi a separação progressiva do aprendizado da esfera das oficinas, deslocando-se para as instituições criadas especialmente para abrigá-lo, as *academias*. O conceito da academia deriva diretamente do pensamento de Platão, responsável pela criação, em 385 a.C. das escolas de filosofia destinadas à preparação de jovens para o serviço do Estado.

Na acepção atribuída à academia no século XV, existe uma evidente redução de seu sentido original, na medida em que estas foram criadas para atender a orientações profissionais determinadas, como a artística, constituindo-se no resultado de um processo oriundo de uma

crescente diferenciação social e de uma necessidade de especialização profissional. Mais formal e duradoura que um círculo de intelectuais, como os discípulos de Petrarca, por exemplo, mas menos formal que um departamento de universidade, a academia se constituiu na forma mais apropriada para discussão e para a inovação.

O exemplo inaugurador da tradição da academia de arte é o famoso jardim dos Médici na Florença do final do século XV, onde a elite cultural e intelectual da cidade se reunia e o escultor Bertoldo, além de supervisionar a guarda da coleção de antigüidades dos Médici, dava aulas a jovens talentos, dentre eles Michelangelo.

A atividade das academias complementava o aprendizado nas oficinas com disciplinas como geometria, perspectiva e anatomia e a *Accademia Del Disegno*, fundada por Vasari, entre os anos de 1561 e 1563, incorporou, pela primeira vez na história a idéia do ensino artístico baseado na Ciência, ao introduzir os planos de ensino sistematizados. A Vasari pertence também o início da transmissão formal, de forma impressa, do conhecimento da pintura e de suas técnicas, chamados a partir daí de *connoisseurship* e reunidos nas publicações sobre as obras de artistas antigos, chamadas *Vidas*, por ele editadas.

A relação entre o conhecimento da elite, representada pelos acadêmicos e seus patronos, e o conhecimento derivado da tradição popular se desenvolvia, contudo, sem a pretensão do monopólio intelectual defendido pelas universidades. Burke (2003) aponta a relação entre o humanista Leonbattista Alberti com o escultor Donatello e o engenheiro e construtor Filippo Brunelleschi como uma condição para a realização dos seus tratados sobre pintura e arquitetura. O autor aponta

ainda a participação do arquiteto Palladio, que fora treinado como pedreiro, na tradução e edição do texto do antigo tratado romano sobre arquitetura, escrito por Vitrúvio e apresentado pelo patricio veneziano Daniele Barbaro em 1556.

Esta transformação fundamental no ensino da arte vinha para corresponder ao postulado formulado já em 1398 pelo mestre construtor parisiense Jean Mignot, que, numa carta de recomendação endereçada à *Bauhütte* da catedral de Milão afirmara: "Ars sine scientia nihil est". Leonardo, por sua vez afirmou: "Os que encontram satisfação na prática sem ciência são como navegantes que viajam sem leme e sem bússola, nunca seguros da direção em que navegam. A prática deve sempre repousar sobre uma boa base teórica". (WICK, 1989, p.66).

A mudança definitiva do eixo do aprendizado artístico das oficinas para as academias só viria a ocorrer, porém, a partir de 1648, em Paris, com a fundação da Associação de Pintores, Escultores e Gravadores, reconhecida, em 1655, como *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, que funcionou originalmente como uma sociedade de direitos iguais, formada por indivíduos. Em 1664, sob a supervisão de Colbert, Chanceler do Rei e do pintor Le Brun, que viriam a criar, três anos depois, a já citada Fábrica de Gobelins, transformou-se numa instituição de ensino oficial e estatal, processo que viria a ocorrer de forma semelhante em outros países da Europa.

Mais tarde surgiu a Academia de Arquitetura, como conseqüência de uma comissão formada por Colbert quando era intendente de obras reais em 1664 e que teve reconhecimento real em 1670. Colbert fundou, também, em 1666, a Academia Francesa de Roma,

destinada a facilitar os estudos dos jovens franceses e para descobrir modelos de arte antiga e moderna para enviar à França.

Este tipo de instituição de ensino viria, por força do estamento do poder absolutista reinante na França e em outros países europeus, para os quais serviu de modelo, a se tornar em instância normativa para todas as questões de natureza artística e estética, assumindo o papel de um poderoso regulador social, cujo poder e influência atravessariam os dois próximos séculos.

Além de servir ao propósito de contribuir para a afirmação do prestígio do monarca através da arte, as academias do absolutismo passaram, também, a exercer papel de finalidade econômica, ao tornarem-se formadoras de profissionais para atuação nas manufaturas reais, desempenhando, a partir daí, importante participação nas políticas comerciais de seus países.

Exemplos importantes são a Academia de Viena, reorganizada em 1725 “em reconhecimento da arte e para o fomento do comércio” e as academias de Dresden – “A glória de um país consiste em gerar excelentes artistas, embora não seja menos vantajoso elevar no exterior a demanda por produtos comerciais”.– e Copenhagen, onde “o poderoso ministro Strunsee... dizia que só poderiam ser dirigidos à indústria de arte aqueles *'qui n'arrivent point à l'excellence'*.” (WICK, 1989, p. 67).

Esta afirmação estabelece, segundo Herbert Hübner, citado em Wick (1989), pela primeira vez, uma diferença entre *arte vulgar* e *arte elevada*, questão que desperta polêmica até nossos dias e que não pode ser resolvida no Arts and Crafts e na Bauhaus.

5.2 O ILUMINISMO E A EVOLUÇÃO DO PENSAMENTO ARTÍSTICO NA FRANÇA E NA INGLATERRA

O surgimento das academias de arte e arquitetura, no século XVII, coincidiu com o curso, iniciado no século anterior, de diversas transformações fundamentais na história do conhecimento europeu e na estrutura das principais nações da Europa. Estas transformações terminaram por organizar as condições preparatórias que explicam as particularidades da evolução da arte europeia no período, seja em termos conceituais, estéticos, tecnológicos, ou seja, pelas condições de desenvolvimento regional, que incluem o deslocamento da liderança no pensamento artístico do Mediterrâneo para o Atlântico, inicialmente da Itália para a França e, finalmente, para a Inglaterra.

A chamada Revolução Científica, que aportava um novo desafio ao saber constituído, do qual sofreu quase sempre oposição, era derivada do desenvolvimento da “nova filosofia”, “filosofia natural” ou “filosofia mecânica”, nomes criados no século XVII para definir o que chamamos hoje “ciência”. Neste período, os intelectuais estiveram, especialmente na França, mais envolvidos que nunca em projetos de reforma econômica, social e política, no que veio ser chamado de Iluminismo.

Durante o Iluminismo o monopólio da educação superior detido pelas universidades foi posto à prova pela multiplicação dos institutos de ciências, ao mesmo tempo em que surgiram os institutos de pesquisa, o pesquisador profissional e a própria idéia de “pesquisa”, distribuídos por estes diversos tipos de organizações. A busca da sistematização do conhecimento marca o período, juntamente com a idéia da

profissionalização através do fomento financeiro e do conceito de que o conhecimento poderia ser aumentado e aperfeiçoado. (BURKE, 2003).

Da livre crítica e da exaltação da consciência subjetiva do indivíduo surgiram a ciência e o grande desenvolvimento dos povos reformadores, e, da militância apaixonada da Contra-reforma, nasceu, como manifestação artística, o barroco.

Em que pese a discussão irresolvida na história da arte sobre a conexão Renascimento - Barroco e a existência ou não de fronteiras nítidas entre os movimentos, é certo, porém, que o ideal humanista de conciliação entre a antigüidade pagã e o ideário de Cristo acabou por sucumbir às guerras religiosas, e a Reforma e a Contra-reforma obscureceram o horizonte do Renascimento humanista e o espírito conciliador de pensadores como Erasmo de Rotterdam.

O Concílio de Trento, iniciado em 1545 e concluído em 1564, ofereceu o substrato ideológico definitivo para que a corte papal pudesse estabelecer, de forma clara e contundente, pelo conteúdo dogmático, uma separação entre católicos e reformistas e ortodoxia e heresia. O fim das tentativas de conciliação entre teólogos das diferentes posições marcam o surgimento do catolicismo como o conhecemos hoje e que perdurou monoliticamente até o Concílio Vaticano II nos nossos dias.

O Barroco surgiu como a apologia da Contra-reforma, buscando, para a Igreja Católica, a afirmação de uma autoridade visível. O conceito geometrizar, baseado em entidades espaciais semi-autônomas que se interpenetram, as plantas elípticas e as fachadas ondulantes e a procura da integração de todas as artes num afã

ilusionístico estabelecem um fenômeno irracional e milagroso absolutamente adequado ao espírito propagandista e triunfante que a arte religiosa assumiu.

A Roma dos papas barrocos e a Espanha foram os dois centros da Contra-reforma e os dois criadores do barroco que, a partir da Itália, se estendeu aos territórios germânicos e do antigo império austro-húngaro. Os países da Reforma foram menos inclinados ao barroco e mais indecisos em suas manifestações e a França, de modo particular, transformará o século no seu *Grand Siècle*, convertendo a exuberância em medida racional, cartesiana.

A Guerra dos Trinta Anos, desenvolvida entre 1618 e 1648 e que envolveu como principais protagonistas França e Suécia de um lado e Áustria e Espanha, de outro, resultou num deslocamento da estrutura do poder econômico e político na Europa, com influências marcantes para os séculos seguintes. A derrota da Espanha marca o início de sua decadência como uma das nações líderes na Europa, substituída pela França de Richelieu e Luís XIV.

No plano estético observamos, a partir daí, o início da volta ao classicismo, do qual a França esteve sempre mais próxima, através da sua arte baseada numa ordem estabelecida através da simetria e da unidade, depurada das formas herdadas do classicismo.

As razões que explicam o florescimento do Neoclassicismo na França incluem uma prática artística demasiadamente oficial, de caráter estatal, depois destinada a expressar o *grandeur* ou a magnitude do estado francês erguido por Luís XIV, além da presença marcante das

instituições acadêmicas. Uma segunda razão foi, sem dúvida, a existência de uma grande literatura arquitetônica na França do século XVII, a exemplo do que havia ocorrido na Itália durante o século XVI.

O desenvolvimento de uma investigação teórica vasta sobre a arquitetura, apoiada especialmente nos livros e tratados, alia-se, como aponta Frampton (2000), quando se refere à contestação proposta por Claude Perrault à validade universal do sistema de proporções proposto por Vitruvio em seus livros de arquitetura, a uma consciência precoce da relatividade cultural, surgida já em fins do século XVII.

Ao primeiro tratado francês de arquitetura do século XVII, o *Mauclere Premier Livre d'Architecture*, de La Rochelle, publicado em 1600, seguiram-se outros como o *Parallèle de l'Architecture Antique et de la Moderne* (Fréart, Paris, 1650), as gravuras das ordens clássicas de Abraham Bosse (1602-1676) até o *Cours d'Architecture*, de François Blondel, publicado em 1675 e 1698. Blondel foi o tratadista mais influente de sua época e legítimo representante da Academia de Arquitetura e seu ferrenho defensor. Seu tratado mantinha os princípios retirados da obra de Vitruvius que relacionam a beleza arquitetônica a uma idéia de harmonia baseada numa proporção numérica entre o todo e as partes.

Claude Perrault (1613-1688), médico, matemático e arquiteto ocasional, autor, juntamente com Le Vau e Le Brun, da colonata do Louvre, tida como o paradigma da arte estatal de Luís XIV foi também um notável tratadista. Autor de uma excelente tradução dos livros de Vitruvius, com desenhos muito interessantes e uma inédita e desafiadora atualização interpretativa das propostas vitruvianas, Perrault escreveu também uma *Ordonnance des Cinq Espèces de Colonnes* (Paris, 1663).

A Perrault seguiram-se tratadistas como Charles-Augustin d'Aviler (1653-1700) que publicou, em 1674, depois de uma viagem a Roma em companhia de Antoine Desgodetz (1653-1728), seu *Cours d'Architecture*, onde, a partir da perspectiva racionalista francesa, condenou as "aberrações" de Miguelângelo. Desgodetz publicaria, em 1682, o seu *Edifices Antiques Romains*.

Autores como Fernando Chueca Goitia (1996) apontam o papel regulador que estas e tantas outras contribuições da literatura arquitetônica exerceram, como um código ou regulamento de estrito cumprimento, capaz de evitar qualquer tipo de extravio da arquitetura francesa na selva do barroco. O barroco francês foi, de fato, classicista que passou ao Neoclássico. (Fig. 4 e 5)

A corrente principal da arquitetura Neoclássica francesa desenvolve-se, desde o reinado de Luís XIV, através de nomes como Louis Le Vau (1612-1670), que foi, até a sua morte, o primeiro arquiteto do rei e autoridade incontestável dentro da profissão. Acompanhado por nomes como Le Brun, o célebre jardineiro Le Nôtre e Perrault, Le Vau representa o modelo completo da arquitetura Neoclássica.

Tudo passa a obedecer a uma unidade extremamente fechada, pensada, incluindo a conformação do terreno, convertido numa paisagem racional, muitas vezes impossível de ser apreciada senão a vôo de pássaro, até o jardim geométrico. Os modelos greco-romanos como o Partenon grego e o Panteon romano dirigem os esquemas de composição Neoclássica, que esquece as formas livres e ondulantes do barroco e do rococó e adota esquemas fechados clássicos.

Uma curiosidade sobre o desenvolvimento da arquitetura da França refere-se ao contraste entre a arquitetura propriamente dita, de caráter estrito, na tradição acadêmica, e as artes decorativas, desenvolvidas de forma livre e desenfreadas: surge o *rocaille*, onde todas as fantasias são possíveis. Como um fio condutor, a busca de um equilíbrio formal, baseado num gosto refinado e sempre elegante. Figuras de conchas, palmas, cenas campestres, *chinnoisseries*, pássaros, arabescos e grotescos, apresentados em porcelanas, branco, ouro e verdes líquidos marcam a marcha para o fim do *Ancien Régime*.

Uma segunda corrente teórica originadora da arquitetura Neoclássica francesa deriva do pensamento de novos tratadistas, que, na linha do pensamento de Perrault, contrária à ortodoxia vitruviana, introduz novas codificações que viriam a transformar radicalmente a maneira de ver a composição arquitetônica.

À diferença estabelecida por Perrault entre *beleza positiva* e *beleza arbitrária*, que estabelece uma instância normativa para a primeira e uma instância expressiva para a segunda, o abade de Cordemoy, em seu *Nouveau Traité de toute l'Architecture* (1706) acrescenta a noção de *bienséance*, ou adequação, onde alertava contra a aplicação inadequada dos elementos clássicos às estruturas comerciais, antecipando, de alguma forma Jean François Blondel e a idéia do caráter e do tipo. Segundo de Fusco (1976), o tratado de Cordemoy pode ser considerado como uma das primeiras obras, que, contra a artificiosidade barroca, afirma princípios construtivos derivados da natureza, da lógica e da função dos edifícios.

A racionalização e a valorização formal obtidas através da pureza geométrica na qual Cordemoy insistia, além do uso cauteloso dos

elementos clássicos, passou a ser uma característica do grupo de arquitetos e estudiosos que incluiu o abade M. A. Laugier, que, em seu "*Essai sur l'Architecture*" (1753) propunha a figura da "cabana primitiva", formada por quatro colunas (troncos de árvores) e uma cobertura rústica em duas águas e de onde desapareciam todos os elementos de articulação formal, na procura de uma arquitetura "natural" e universal.

Laugier, apesar de escrever em uma época onde a noção do gosto já havia começado a questionar algumas das certezas clássicas foi um crítico de Perrault e insistiu na possibilidade de tentar entender a arquitetura como uma dedução de um pequeno conjunto de axiomas auto-explanatórios baseados numa observação atenta da natureza. (COLQUHOUN, p4).

Segundo Frampton (2000), a idéia da "adequação", de Cordemoy, que insistia também na submissão da ornamentação, chegando a sustentar a ausência total de ornamentação em alguns edifícios, antecipa em duzentos anos o libelo "Ornamento e Crime" de Adolf Loos. Nesta tendência, o representante por excelência da Academia Francesa, foi Jacques François Blondel. Com Blondel surge a ênfase plástica na arquitetura, onde os conceitos de simetria, proporção e concordância entre as formas desenvolvem-se na perspectiva da obtenção da regularidade do todo arquitetônico. Seus principais seguidores foram seus alunos, o visionário Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) e Étienne-Louis Boullée (1728-1799), possivelmente as figuras mais interessantes do chamado racionalismo neoclássico, juntamente com Jean Nicolas-Louis Durand, discípulo de Boullée e primeiro professor de arquitetura da *École Polytechnique*.

Ledoux foi o principal representante na França de um enfoque determinado do ecleticismo vigente na Europa, que associava a um estilo determinado, aquele baseado nas formas clássicas austeras, uma moral dominante ligada a uma idéia de reforma social. Este tipo de pensamento conduziu Ledoux também a uma nova corrente filosófica, chamada de protofuncionalista, endereçada a um novo enfoque dos objetos e dos aparatos técnicos. (Fig. 11)

A idéia de que a beleza de objeto depende da sua utilidade e eficiência, isto é, de sua adequação à função a que está destinado, começava a obter partidários, especialmente na Inglaterra e na Alemanha. Entre os mais destacados funcionalistas destacam-se David Hume (1711-1776) na Inglaterra e Immanuel Kant (1724-1806) na Alemanha. O arquiteto e urbanista alemão F. Weinbrenner (1766-1826) escreveria na terceira parte do seu *Architektonisches Lehrbuch* em 1819: "A beleza está na concordância total entre forma e função". (MALDONADO, 1993).

Durand, que seria o grande propagador das idéias de Ledoux e Boulée, foi o autor de uma metodologia universal da edificação, considerado como uma espécie de contrapartida arquitetônica do *Code Napoléon*, o código civil francês, base do direito civil e da jurisprudência pelos próximos dois séculos (FRAMPTON, 2000, p8).

O compêndio de Durand, intitulado *Précis des Lessons Données à l'École Polytechnique* (1802-1809), um texto clássico do classicismo romântico, tratou de reduzir as idéias extravagantes de seu mestre a um conjunto de esquemas e tipificações claros e fáceis de adaptar a qualquer programa, antecipando, em alguma medida o racionalismo moderno com

uma idéia de um tipo de modulação, capaz de múltiplos agrupamentos que acabam por originar organizações em série.

Até o final do século XVIII existiu, segundo Argan (1992), uma tradição clássica muito viva, que em vez de se desgastar, sempre se reforçava ao ser remodelada por uma imaginação inflamada como, por exemplo, a de Bernini. O Iluminismo interrompe esta tradição e as artes grega e romana, mesmo identificadas com o próprio conceito de arte, não mais respondem aos problemas do presente.

A partir do início do século XIX, as duras condições da vida urbana, conseqüências da divisão do trabalho e da realidade da produção industrial passam a oferecer terreno para o surgimento das utopias planejadas e industrializadas e mesmo para a pura e simples negação da realidade histórica efetiva da produção mecânica. Desta forma, o Iluminismo e a visão alienante da produção humana e da natureza somados às transformações tecnológicas promovidas pela indústria passam a ensejar estas reações utópicas ou desmedidas à transformação social e urbana.

O movimento *Arts and Crafts*, não por acaso ocorrido na Inglaterra, a nação líder no desenvolvimento da indústria, e que examinaremos mais adiante, viria a representar, da metade do século XIX em diante, uma espécie de proposta de armistício entre o homem e a natureza, constituindo-se, de certa maneira, numa reação compensatória e/ou expiatória com relação à atitude dos homens frente à natureza.

Na Inglaterra, as condições do desenvolvimento da arquitetura, desde as lições paladianas e passando rapidamente pelo barroco, em

direção ao Neoclássico apresentam contradições e situações paradoxais, que dão, à arquitetura ali desenvolvida umas características especiais, prenunciadoras da efervescência a ocorrer em meados do século XIX.

A arquitetura na ilha, de forma diferente do que ocorreu nos outros países da Europa, acabou por desenvolver uma trajetória evolutiva bastante singular, tendo passado do estilo gótico medieval ao classicismo paladiano quando o barroco já imperava, constituindo, portanto, uma experiência que se era barroca na cronologia, era definitivamente clássica no estilo.

A obra inauguradora de Inhigo Jones (1573-1652) é a responsável pelo abandono ao passado medieval e pela adoção do estilo internacional europeu pós-paladiano. Numa das contradições apontadas e que constitui um exemplo raro de obras concebidas em estilo barroco na Inglaterra reformista, a catedral de St. Paul, projetada por Christopher Wren (1632-1723), o verdadeiro arquiteto do barroco inglês, apresenta a disposição da Igreja Anglicana, mesmo separada da obediência papal, em cultuar o esplendor tão caro a Roma e à Contra-reforma. (Fig. 6, 7 e 8).

Nicholas Hawksmoor (1661-1736) e John Vanbrugh (1664-1726) assumiram a continuidade da obra profícua de Wren, a partir de seu afastamento por volta de 1692. (Fig. 9) À continuidade do idioma de Wren, vem manifestar o apego à tradição gótica do passado, e pertence a Hawksmoor, a assinatura do primeiro revival gótico, o All Souls College, de Oxford, finalizado em 1734. (Fig. 13)

É curioso notar que Jones era cenógrafo, Wren, astrônomo e Vanbrugh, comediógrafo. Os maiores arquitetos de sua época surgiram na

vida da Inglaterra sem que se pudesse imaginar, a partir de suas atividades iniciais, o seu destino e a sua importância.

O barroco inglês de Wren e seus seguidores Hawksmoor, Vanbrugh e Archer logo cessaria de evoluir e a Inglaterra através de Lord Burlington, Campbell e Kent voltar-se-ia, novamente, ao paladianismo, especialmente no período entre 1710 e 1750, e que perduraria ainda, até o embate com a atitude anticlassicista da reforma cristã expressa por Pugin no seu *Contrasts*, de 1836.

O arquiteto considerado o verdadeiro pai do paladianismo inglês foi Colin Campbell (1676-1729) e o grande propagandista foi Richard Boyle, o terceiro conde de Burlington, que, desde sua posição aristocrática, foi o verdadeiro animador da corrente, chegando, na condição de mecenas, a reunir na Itália um grupo de artistas para fundar uma espécie de Academia. Lorde Burlington formou-se também em arquitetura, sendo considerado pelos historiadores atuais como um verdadeiro arquiteto, no sentido do exercício profissional. Sua obra mais conhecida é sua própria residência, *Chiswick House* (1725), uma interpretação livre da *Villa Rotonda*, tratada com refinamento e elegância. (Fig. 10)

William Kent, pintor protegido de Burlington, foi se encaminhando à arquitetura e terminou por converter-se num paisagista renomado e um dos criadores do jardim inglês. O sentimento estético, que reunia o formalismo paladiano na arquitetura e o naturalismo paisagístico na jardinagem, acabou por se manifestar também no urbanismo inglês, através da obra dos dois John Wood, pai e filho, em Bath. Negócios de caráter imobiliário criaram a original contribuição inglesa à história do

urbanismo, que incluem o *Circus* e o *Crescent*, experimentações urbanísticas extremamente bem sucedidas. (Fig. 12)

O período barroco na Inglaterra acaba por trazer à arte a noção do “pitoresco”, por meio do pintor e tratadista Alexander Cozens (c. 1717-1786), interessado em dar à pintura inglesa, predominantemente retratista, uma escola de paisagistas. O “belo pitoresco” é uma das categorias do belo tornada possível por uma mudança na compreensão da natureza. O pensamento do Iluminismo muda a forma de ver a natureza, a partir de então não mais entendida como uma forma ou figura sempre igual a si mesma e que se pode apenas representar ou imitar. A natureza emerge desta visão como território de uma realidade mutável, perceptível pelos sentidos, apreensível pelo intelecto e modificável pela ação humana e que passava a compreender, portanto, também desenvolvimentos de ordem moral.

A distinção estabelecida por Kant entre o “belo pitoresco” e o “belo sublime”, termos que, segundo Argan (1992), já possuíam significado nos discursos sobre arte, representa, na verdade, a distinção entre duas diferentes posturas do homem frente à natureza. Esta possibilidade de diferentes posturas, não necessariamente opostas, mas que dependem do juízo e das escolhas do homem frente à realidade e a inter-relação entre elas estão na base da sua “crítica do juízo”.

A poética do “pitoresco” foi construída na pintura para transmitir as sensações visuais captadas pelo artista diretamente da natureza e informadas, pela sua escolha, em múltiplos tons, manchas e cores, numa organização totalmente afastada dos esquemas geométricos da perspectiva clássica. Tal poética funciona como um condutor entre a

sensação, comum a todos, e o *sentimento*, este último o resultado da sensação elaborada pela técnica mental e manual do artista, que, atendendo à função educativa que o Iluminismo lhe atribuía, agia nesta passagem do físico ao moral como um verdadeiro guia dos seus contemporâneos. A jardinagem e o paisagismo ingleses, tanto quanto a pintura, também expressavam o "pitoresco", numa concepção que se constituía, fundamentalmente, num educar a natureza, sem lhe destruir a espontaneidade.

A compreensão sobre as forças da natureza e a submissão e a insignificância do ser humano frente à sua imensidão constituem o cenário para o surgimento da idéia do "sublime", definida por Burke em *Investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo* (1757), quase ao mesmo tempo em que Cozens definia o "pitoresco". A natureza, além de ser a fonte do sentimento traduzido artisticamente pelo "pitoresco", passa então também a induzir à reflexão sobre a dimensão do significado do ser humano frente à imensidão e a força da natureza.

Fica aí estabelecida uma oposição: a variedade agradável da natureza "pitoresca", confrontada com a discórdia dos elementos da natureza rebelde e enfurecida. No "pitoresco" e no "sublime" definem-se as duas categorias sobre as quais se assenta a concepção romântica da natureza, de um lado amigável e disponível para a utilização no seu aspecto doméstico e por outro a fonte cósmica, às vezes ameaçadora, de energias sobre-humanas. (ARGAN, 1992).

Os precedentes históricos do "pitoresco" e do "sublime" são, respectivamente, os pintores holandeses e Michelangelo e os modos de

representação pictórica das categorias variavam do das tonalidades quentes e luminosas de uma até as cores às vezes foscas e às vezes pálidas e os traços marcados da outra. Os principais representantes do "pitoresco", além dos Cozen, pai e filho, foram os grandes paisagistas R. Wilson (1713-1782) e, principalmente, J. Constable (1776-1837) e W. Turner (1775-1851). A poética do "sublime" foi representada especialmente por J. H. Füssli (1741-1825) e W. Blake (1757-1827).

Argan (1992), ao analisar a transformação da sociedade no período neoclássico e romântico, aponta a relação entre o belo "sublime" e o belo "pitoresco" como um dilema recorrente e irresolvido da arte moderna, que, da mesma forma que a sociedade industrial nascente, procura uma solução que não anule o indivíduo na coletividade nem a liberdade na necessidade.

A arquitetura neoclássica na Inglaterra, por sua vez, foi atingida diretamente a partir da contribuição do paladianismo, tendo se constituído, deste modo, numa composição formal discreta e equilibrada, que mesmo sem romper com a sistemática renascentista, acaba por se constituir numa corrente afastada do classicismo romântico de Ledoux e Piranesi.

Robert Adam (1728-1792) foi o mais popular dos arquitetos neoclássicos da Inglaterra. Após estudar na Itália onde participou dos levantamentos dos planos do palácio de Diocleciano e fez amizade com Piranesi, o jovem arquiteto escocês retornou à Inglaterra para se instalar em Londres. Muito da fama de Adam está ligada ao seu trabalho com arquitetura de interiores e decoração. Sobre a sua obra, pode-se usar a expressão arquitetura de interiores com propriedade, pois Adam não se

limitava a decorar superfícies ou salões existentes, mas dava-lhes forma, acrescentando paredes, terminações absidais, paredes de colunas, rotundas, etc. De fato, ele compunha a arquitetura das salas que iria decorar, plantando uma criação arquitetônica dentro de um edifício.

O estilo da decoração de Adam era estritamente pessoal, como viria a ser o estilo Império, de Percier e Fontaine (Fig. 20 e 21), e baseava-se num elenco de formas antigas retiradas dos monumentos e nas recriações de mestres do renascimento, especialmente as *loggias* de Rafael. A técnica sutil e a policromia refinada são duas características da obra de Adam, que alcançou um enorme sucesso não só na Inglaterra, mas em toda a Europa, sendo reconhecida até os dias de hoje, como um dos melhores exemplos do bom gosto inglês. Sua obra incluiu grande quantidade de renovações em residências nobiliárquicas, *country houses*, casas urbanas, blocos de habitação e edifícios públicos, estes realizados em Edimburgo, Escócia. (Fig. 14)

Além de Adam, John Nash e John Soane foram os dois outros grandes nomes do neoclassicismo inglês. Soane (1753-1837), foi considerado um esteta refinado, esnobe, de um vocabulário ornamental extraordinariamente simples, à base de formas geométricas e linhas agudas que formam diagramas abstratos e que lembram a linguagem de artistas do *Art Nouveau* como Van de Velde. Já Nash (1752-1835), contemporâneo, portanto, de Soane, foi um arquiteto de obra multiforme, que manejou com grande facilidade o gótico dos castelos, a casa pitoresca italiana e a simples *cottage*, a residência rural inglesa, tendo se tornado também, um dos mais inteligentes precursores do *gothic revival*. (Fig. 15 e 16)

O estabelecimento do *gothic revival*, prática de natureza eclética, avançou muito além da relação de convivência entre o clássico e o gótico, disposta a simplesmente trazer variedade aos temas clássicos. O período historicista proporcionou uma ruptura completa. As razões de ordem social e religiosa e o ímpeto reformista reuniram-se na apreciação do gótico, entendido por seus entusiastas não apenas como um conjunto de associações poéticas medievalistas, mas como o autêntico produto cultural de uma sociedade íntegra e “orgânica”.

5.3 O HISTORICISMO DO MOVIMENTO ROMÂNTICO E O ANTIACADEMICISMO

Colquhoun (1989), ao examinar a nova consciência da história da arquitetura, que substituiu a veia anti-histórica do movimento moderno, detém-se na acepção do termo *historicismo*, atualmente empregado na crítica arquitetônica, localizando sua origem na Europa do século XVII e a sua formulação como teoria filosófica e historiográfica consistente entre os integrantes do movimento romântico da Alemanha do final do século XVIII.

Segundo Colquhoun, a idéia hoje tornada comum e aceita por todos, de que os valores da sociedade humana mudam e se desenvolvem com o tempo histórico, não derivando apenas de uma lei natural, como entendia o pensamento clássico dos séculos XVII e XVIII, só pode ser tomada como uma formulação filosófica e historiográfica consistente em um tempo relativamente recente, inaugurado pela teoria histórica alemã. De fato, a mudança, uma verdadeira revolução intelectual naquele tempo, pode ser considerada ajustada até mesmo ao espírito científico e histórico dos tempos modernos.

No pensamento clássico, expresso por historiadores como Hume e Montesquieu, os valores culturais derivam de uma lei natural, sendo função da história providenciar evidências da existência desta lei natural. David Hume declarou que "a natureza humana foi sempre e em todos os lugares a mesma". A partir daí deduzia-se que tudo o que fosse de valor na produção cultural humana – a arte e a arquitetura, por exemplo - também fossem fixas e determinadas, baseadas na imitação da natureza, a partir da intuição de suas leis subjacentes.

A partir da Revolução Francesa e da cultura francesa da revolução que a seguiu, o modelo clássico da arte adquiriu um sentido ético-ideológico, colocando-se como valor absoluto e universal. Este modelo, capaz, segundo Argan (1992), de representar a solução do conflito ético e social entre liberdade e dever, transcendeu e anulou as tradições e escolas "nacionais", estabelecendo uma espécie de universalismo supra-histórico que se difundiu pela Europa com o império napoleônico.

Com as teorias históricas alemãs, desenvolvidas especialmente por Wilhelm von Humboldt (1767-1835) e Leopold von Ranke (1795-1886), a história passou a ser vista como um processo, em permanente desenvolvimento, baseado na ação do indivíduo, protagonista desta mesma história. Esta corrente, chamada historicista, introduz o relativismo cultural, ao afirmar que cada estilo é relativo a uma cultura particular, localizada geográfica e temporalmente e sujeita a leis de crescimento e mudança, sendo, por isso, irreduzível a um conjunto único de princípios.

As implicações do relativismo cultural eram vastas e desafiadoras para a época e para o próprio pensamento historicista, pois

tornava, por exemplo, impossível a imposição de um estilo em relação a outro, já que cada um deles estava relacionado a uma situação particular, só podendo ser julgado dentro dos seus próprios termos.

O historiador Friedrich Meinecke apontou dois caminhos para a superação das implicações do relativismo: o estabelecimento de um período determinado como paradigma artístico e o que ele chamou de o “vôo para o futuro”.

O primeiro remetia à prática do ecletismo, e pode ser observado na prática do *gothic revival*, como realizado na França e na Inglaterra. Argan (1992), relaciona a revalorização do gótico com o desejo por uma arte não apenas religiosa em si, mas que pudesse expressar o *ethos* religioso de um povo. Com o fim do império napoleônico e da sua proposta de um universalismo cultural, rechaçada pela recusa da restauração monárquica anti-histórica, as nações européias voltaram-se para si mesmas e às suas histórias e povos, em busca de sua autonomia. A raiz ideal comum para a coexistência civil foi o cristianismo, e, assim, dentro do movimento geral do Romantismo, que incluía a agora decaída ideologia neoclássica, surge o Romantismo histórico, trazendo em oposição à racionalidade derrotada, a profunda e irrenunciável religiosidade intrínseca da arte. (Fig. 17 e 18)

A arquitetura gótica, essencialmente cristã e representada pela catedral, o seu arquétipo fundamental, incluía também, no seu simbolismo, a condição burguesa, já que nascida nas cidades, além de apresentar a história das comunidades, seu sentimento popular, a riqueza de sua decoração e do seu artesanato e o seu arrojo técnico. Na arquitetura gótica a nova civilização industrial, além de um antecedente,

teria a prova de uma “espiritualidade” que o tecnicismo moderno deveria, ao menos em teoria, exaltar (ARGAN, 1992, p.29).

O segundo caminho, o “vôo para o futuro”, estava próximo da noção do determinismo histórico e filosófico do idealismo Hegeliano, que, ao ideal fixo e determinado propunha a idéia do ideal *potencial*, para o qual os eventos históricos estariam *conduzindo*. Segundo esta visão, que teve grande influência nas vanguardas do final do século XIX e início do século XX, o ideal não apareceria mais ao sujeito histórico na forma de um passado normativo, sendo substituído agora por um desejo histórico suprapessoal, implacável, da própria história, e que reduz o sujeito histórico a um agente inconsciente.

Neste caminho, arte e a arquitetura cumpririam seus destinos históricos virando as costas à tradição. Somente o olhar para o futuro poderia ser fiel ao espírito da história e gerar em seus trabalhos a expressão do espírito da época.

Neste tempo, jovens artistas combatiam em toda a Europa a apropriação do pensamento artístico pelas academias do estado que havia levado à construção de programas conservadores. Tais programas, de cunho absolutista e baseados, de acordo com Colquhoun, na combinação de autoridade, lei natural e razão, típica da arquitetura Neoclássica, eram adversos ao progresso e às transformações latentes que a sociedade européia passava a viver. A arte acadêmica foi, desde sempre, identificada na análise histórica com a visão formulaica da arte “mecânica”, associada a uma idéia de mecanização da cultura e à autoridade repressiva das instituições sociais.

Atrelado a sistemas narrativos que o identificavam com o artificial e o estéril, o academicismo esteve sempre determinado pelo próprio conteúdo ideológico formado pelas suas origens e pelo seu ambiente. Incapaz de expressar uma estética histórica e orgânica e incapaz também de se libertar de seu próprio ambiente destinava-se a um fracasso evolutivo.

A arte acadêmica de David, Ingres, Leighton, Watts e Reynolds buscava o aperfeiçoamento da representação e o estabelecimento de coerência pictórica através de uma teoria pela qual a imitação é apresentada como originalidade. Entende-se imitação como a preservação das formas plásticas e das estruturas críticas originais do assunto representado, característica distintiva das belas artes em relação a outras formas de visualização. (Fig. 22 a 24)

A manutenção dos valores acadêmicos, que podem ser classificados, segundo Denis e Trodd (2000), como gosto (bom gosto, distinção, elegância e critério), habilidade (destreza, técnica e perícia) e status profissional, foi garantida através do domínio absoluto, não só sobre os meios de ensino, mas também sobre os meios de controle das exposições de arte e sobre as formas de premiação à prática artística. A perda do monopólio sobre os meios de comunicação e de recompensas e premiações artísticas estão na base da decadência da academia na França. Sua força estava apoiada na manutenção do aspecto de tradição, na qual sua autoridade se baseava.

No século XIX o academicismo foi confrontado e enfraquecido por diferentes formas de medir o valor estético, além de outra maneira de tratar o natural e a natureza da representação. A contestação às

convenções e pressupostos da tradicional formação disciplinária da arte partiria exatamente do ambiente social da Europa do início do século XIX, que permitia novas interpretações sobre a representação, a autoridade cultural e o significado visual. O cotidiano surgiu no período como a fonte vívida da arte, especialmente nas estratégias de representação “realista” e “naturalista”. A natureza dinâmica da própria natureza confere valor à arte, trazendo uma série de experimentações, adaptações e modificações. O valor estético desloca-se da associação da beleza com a formulação de sistemas abstratos para o processo vital e para a inter-relação entre o experimental e o prático, ou seja, para o terreno da contra-cultura aportada pela chamada vanguarda.

Courbet e a sua invenção do Realismo na França, os *Nazarenos*, na Alemanha e os *Pré-Rafaelitas*, na Inglaterra, são personagens e movimentos fundamentais na transformação. Estes últimos podem ser entendidos como os verdadeiros representantes do Romantismo, cuja oposição ao classicismo simboliza a mudança do pensamento intelectual e artístico que o século XIX viria a operar. (Fig. 25 a 33)

Em Gustave Courbet (1819-1877) encontramos a representação da arte diretamente ligada à vida da sociedade e às suas inquietações. O realismo na arte é o correspondente do socialismo na política e o uso pioneiro que fez da espátula no lugar do pincel traz à arte a materialidade da pintura, através da presença física da tinta aplicada em grossas camadas sobre a tela. Tudo em sua obra é realista e seu ataque ao academicismo se dá através da representação da vitalidade da natureza, sem o intelectualismo neoclássico e também sem o emocionalismo do movimento romântico.

Na Alemanha, a ânsia de espiritualidade cristã corrente na Europa dos finais do século XVIII, levou um grupo de artistas, numa tentativa de ressuscitar a religiosidade medieval e a arte cristã, à criação de uma confraria baseada em retiros monásticos, na busca de alcançar o sentimento perdido da arte anterior a Rafael e Miguelângelo. A procura dos *Nazarenos* foi frustrada pelo próprio ambiente da sociedade do final do Racionalismo, inundado pelo sensualismo e por uma concepção secularizada da existência, além do culto dogmático arraigado às formas clássicas de representação artística. Se nunca se assemelharam de fato a Giotto e Fra Angelico, os *Nazarenos* ao menos legaram obras belas plástica e simbolicamente, além de antecipar o movimento pré-rafaelita inglês. Peter Cornelius (1783-1867) e Friedrich Overbeck (1789-1869) foram seus principais representantes, juntamente com Philipp Veit (1793-1877).

Na Inglaterra, a partir da experiência dos *Nazarenos* se constituiu o grupo dos Pré-Rafaelitas, de caráter espiritualista e literário e, na prática, esteticista e elitista. Propunham o altruísmo moral individual como resposta ao egoísmo econômico do liberalismo capitalista. Acreditavam também na idéia de que a arte havia se tornado, desde Rafael, em pura materialização profana, mas seu trabalho resultou em uma arte nada primitiva, ao contrário, extremamente desenvolvida tecnicamente e colocada num elevado patamar cultural. Seus principais representantes foram Dante Gabriel Rossetti (1820-1882), pintor, poeta e designer, Edward Burne-Jones (1833-1898), discípulo de Morris e John Ruskin. Rossetti foi para o grupo, da mesma forma que para William Morris, uma inspiração carismática, envolvente e iluminada (C. FIELL; P. FIELL, 1999). Ruskin foi, por sua vez, e como veremos adiante, o maior crítico de arte de seu tempo, investigador da arte, da sociedade e da

educação, constituindo-se num legítimo representante do dever messiânico comum a tantas personalidades européias do século XIX.

A coincidência da aparição dos Pré-Rafaelitas e de Courbet no mesmo ano de 1848 dá uma idéia expressiva do dualismo mental que percorria a Europa da metade do século. Na França, para o choque de seus compatriotas, Courbet, socialista e mundano, iniciava a demolição da já saturada espiritualidade romântica através do seu sensorialismo materialista e "rude", contrapondo às "falsidades" da imaginação e da fantasia, a imagem do homem comum e da sua vida degradada e miserável. Na Inglaterra, ao mesmo tempo, a irmandade pré-rafaelita julgava que a alma "limpa" propiciava o espírito da criação e que os temas da pintura deveriam ser tão puros e edificantes socialmente quanto seus espíritos, propondo uma veracidade formal requintada a serviço de um pensamento psicologicamente correto e idilicamente utópico.

O combate ao academicismo, distanciado em relação à vida e oposto ao progresso marcou o início do século XIX a um ponto em que a própria expressão "acadêmico" passou a ser rejeitada. Intentos reformistas não foram suficientes para a mudança e as academias tornavam-se, cada vez mais, alvo das críticas. Sobre a questão é famosa a afirmação de Liebermann, na Alemanha do século XIX: "Em si, o termo 'acadêmico' não é um termo injurioso... Paulatinamente, porém, chegou-se a ponto de um artista, que tenha um pouco de respeito por si próprio, não desejar ser qualificado de acadêmico... Atualmente, acadêmico significa antiquado". (WICK, 1989, p. 67).

A associação da arte acadêmica a uma força negativa, presente até hoje na crítica à arte do século XIX, quase como um 'clichê', aparece

normalmente para revelar a luta 'heróica' da vanguarda contra o conformismo e a banalidade acadêmicos. Paul Barlow (2000), ao avaliar a possibilidade de classificação do academicismo como uma categoria histórica e crítica, analisa a relação entre a arte e a evolução social européia no período. Segundo o autor, a arte acadêmica pode ser vista como a arte oficial do século XIX e vinculada diretamente à autoridade pública e à fé na legitimidade das instituições sociais. Num período de grande desenvolvimento econômico e de agitação social a vanguarda apresentou-se, por sua vez, como representante da mudança, assumindo uma identidade opositora ao status social e relacionando-se direta ou indiretamente às filosofias críticas do capitalismo propostas por Marx ou Carlyle.

A crítica dos Pré-Rafaelitas à arte praticada na Royal Academy de meados do séc. XIX, associando o academicismo à mecanização da arte entendia a pintura acadêmica como o equivalente estético da racionalização e da disciplina rigorosa que caracterizou os tempos iniciais da manufatura industrializada. Courbet ao associar diretamente a arte realista à política anarquista foi chamado na França de Proudhon da pintura. Desta forma o academicismo era visto (e ainda é) como ligado diretamente às determinações culturais das instituições estatais na sociedade urbana capitalista. Barlow (2000) cita o estudo de Clement Greenberg "*Avant-garde and Kitsch*", de 1939, que estabelece uma equação, seguida, segundo o autor, por muitos historiadores e críticos, que vincula, por um lado, o academicismo com o *kitsch* e com o capitalismo industrial e, por outro, a vanguarda com o bom gosto, o radicalismo político e uma consciência social libertária. As associações *acadêmico = reacionário = ruim*, e *vanguarda = radical = bom*

permanecem até nossos dias, mesmo se desvinculadas de conotações políticas ou esquerdistas.

A crise da arte, acelerada pelo rápido desenvolvimento tecnológico, econômico e social aportado pelo sistema industrial, é seguida por tentativas contínuas e quase ansiosas das correntes artísticas na busca do sucesso e da inserção entre as tendências que se identificam com o reformismo e o modernismo (ARGAN, 1992, p.17).

A mudança espiritual da vida moderna contrastava com a atitude corrente no século XVIII, quando o trabalho de arte, inspirado nos cânones clássicos de simplicidade, nobreza, e perfeição eliminavam qualquer traço de falta de harmonia ou sugestão de qualquer coisa remanescente que não pudesse ser explicada, tornando a obra de arte impessoal e objetiva. A subjetividade do artista, até então afastada do processo da arte, passaria agora, a ser finalmente expressada, incorporando o mistério do espiritual, capaz somente de ser simbolizado e sugerido vagamente. A busca de uma nova consciência baseava-se no reconhecimento do espírito como infinito, e abrigo de aspirações ilimitadas, como um conjunto aberto de possibilidades de expressão e realização individuais.

No campo da filosofia as tentativas intelectuais voltam-se à busca da compreensão, em termos mais adequados, de Deus, da natureza e do lugar e do significado da vida do homem no universo, especialmente através dos sistemas de Kant e dos filósofos idealistas alemães.

A combinação entre o espírito romântico de aventura e descoberta e um novo interesse pela história criaram a base para o

surgimento das ciências evolucionárias da natureza. O ramo evolutivo da ciência tenta explicar a natureza como um sistema de relações entre partes de um processo dinâmico e abre caminho para a superação da visão racionalista baseada na separação e no isolamento das partes do seu contexto original, como algo independente e dependente apenas de relações externas com as outras coisas.

No campo da arquitetura, o questionamento dos cânones vitruvianos, e da validade universal do seu sistema de proporções, lançada como um desafio por Claude Perrault, foi classificado por Kenneth Frampton (2000), como um dos momentos originadores da arquitetura moderna. Esta atitude recebe os benefícios de uma nova consciência, que abrangia novas categorias de conhecimento, além do modo historicista e reflexivo de pensamento.

O início da documentação sistematizada efetiva dos vestígios do mundo antigo e a expansão da área de pesquisas arqueológicas passam a estabelecer uma base histórica objetiva para o estudo da arquitetura, que poderia se basear, a partir daí, não mais na cópia dos antigos, mas numa reavaliação precisa da antigüidade, em busca dos princípios que nortearam as suas obras.

A passagem da arquitetura baseada na tradição neoclássica, derivada da academia francesa, à arquitetura moderna, ocorre simultaneamente com o desenvolvimento e a consolidação do design como atividade de criação da cultura material (artefatos e objetos), própria da competência e da atribuição do arquiteto, do artista e do designer. A expansão da indústria e a ampla oferta de seus produtos para

públicos cada vez maiores levavam a discussão estética para além dos círculos intelectualizados.

A formação artística viria a ser afetada diretamente pela reforma do ensino das artes a ocorrer na segunda metade do século XIX, a partir da Inglaterra. Esta reforma, influenciada pelas condições sociais e, especialmente, econômicas do período, teria como contribuição paralela fundamental, o espírito do *Arts and Crafts* e sua utopia artística socializante. Esta utopia, que permeou as vanguardas modernas do século XX, propunha a reunião de todas as atividades artísticas na busca por uma cultura originada no povo e para ele dirigida.

6. A AFIRMAÇÃO DA INDÚSTRIA E A REAÇÃO DO *GOTHIC REVIVAL* NA INGLATERRA

A Revolução Industrial atingiu sua completa maturidade na Inglaterra da metade do século XIX. A maioria da sua população se ocupava, neste período, com a indústria manufatureira e não mais com a agricultura, mas a manufatura em pequena escala e o artesanato ainda estavam longe de ter acabado. Neste momento surgiram as primeiras manifestações do início do design, na medida em que a produção industrial capitalista transferiu do artesão para o "industrial designer" (o substituto do "artist designer", ou desenhista) a responsabilidade sobre as decisões a respeito das características estético-funcionais dos produtos.

Argan (1992), ao analisar a transição do ciclo clássico ao romântico ou moderno (e mesmo contemporâneo, segundo o autor, por chegar aos nossos dias), destaca também as conseqüências da transformação das tecnologias e da organização da produção econômica na ordem social e política. O nascimento da tecnologia industrial, ao colocar em crise o artesanato e suas técnicas individuais e refinadas, acabou por provocar a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que representara, até então, o ápice e o modelo da produção artesanal. A exclusão dos artistas do sistema técnico e econômico da produção levou-os a um permanente estado de tensão com a classe dirigente, à qual afinal pertenciam, mesmo na condição de dissidentes.

Na medida que o século XIX avançava, conforme também observa Pevsner (1980), o artista, numa atitude de altivez característica

da época, afastava-se mais e mais do público e da utilidade, desprezando o processo fabril. Desde o desaparecimento do artesão medieval, os desenhistas de certo valor, assim como os artistas de modo geral pouco participaram ou mantiveram-se afastados da indústria. A crítica e mesmo a oposição clara à máquina era freqüente entre os escritores e artistas da época. Os casos mais conhecidos são os de Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Dickens (1812-1870), John Ruskin (1819-1900), Herman Melville (1819-1891), Charles Baudelaire (1821-1867), William Morris (1834-1896) e Émile Zola (1840-1902) (MALDONADO, 1993).

A locomotiva, que a partir de 1830 veio a transformar o panorama visual da sociedade vitoriana inspira a transformação também da linguagem cotidiana e da própria literatura. A natureza, tão celebrada pelos românticos aparece agora ameaçada por um engenho definido geralmente como maléfico. Se Zola, por exemplo, em *La Bête Humaine* (1890), descreve a locomotiva como a personificação da violência autodestrutiva da humanidade, Walt Whitman (1819-1892), por outro lado, a observa com outros olhos. Em *To a Locomotive in the Winter*, vê nela o “*type of modern – emblem of motion and power – pulse of the continent*” e onde os poetas vitorianos apenas vêem feiúra, ele vislumbra uma beleza nova exaltante (MALDONADO, 1993). A corrente de artistas capazes de perceber e louvar a beleza da máquina incluiu ainda Apollinaire (1880-1918) e Rudyard Kipling (1865-1936) antes do seu elogio definitivo que seria realizado pelas vanguardas do início do século XX, especialmente os futuristas, os dadaístas e Le Corbusier.

No plano econômico, a mudança deriva de uma nova interpretação sobre os aparatos técnicos, quando se descobre o caráter sistêmico da relação necessidade – trabalho – consumo e se reconhecem

os produtos mecânicos manufaturados como resultado de uma complexa relação sócio-econômica. Na economia política clássica, representada por pensadores como Adam Smith (1723-1790) e David Ricardo (1772-1823) se inicia a percepção do vínculo causal entre a máquina e as relações de produção, que viria a tornar-se consciência precisa em Karl Marx (1818-1833). Segundo Maldonado (1993) a reelaboração Hegeliana do pensamento de Smith e Ricardo serve de mediadora entre o pensamento político clássico e a incisividade marxista. Para G. W. F. Hegel (1770-1831), o homem, como ser necessitado, se vê obrigado a manter uma relação prática com a natureza, sobre a qual deve forçosamente atuar para conformá-la e explorá-la. Para isto necessita de instrumentos, isto é, objetos capazes de submeter outros objetos que lhe são hostis.

A crítica apaixonada de Marx à função alienadora da máquina na sociedade capitalista nunca fez dele, no entendimento de Maldonado, um inimigo do artifício, capaz de condená-lo globalmente. Na sua visão, o uso de equipamentos extracorpóreos (roupas, utensílios, alojamento, armas) e a criação de uma natureza humanizada (ou artificializada) tornam o homem a mais adaptável das criaturas. No pensamento de Marx, a técnica aparece também revestida de caráter prospectivo, pois na sociedade sem classes que propugnava, a técnica perderia a sua função alienante para constituir-se num fator de reconciliação dos homens com a realidade e com os demais homens.

A filosofia utilitarista corrente na Inglaterra do período, no entanto, deu respaldo intelectual à atitude dos empresários, liberais ao extremo e indiferentes aos problemas da arte, da mão de obra e dos trabalhadores. O resultado foi que a maioria dos edifícios e praticamente todos os produtos industriais eram vulgares e carregados de ornamentos.

Autores mais recentes, como Cumming e Kaplan, (1991), não vêem, entretanto, no movimento *Arts and Crafts*, uma reação súbita e animosa contra a feiúra da sociedade industrial, como Pevsner e outros afirmaram, mas uma evolução da moralidade estrita do *gothic revival*.

Este ambiente está relacionado, nos planos político e econômico, com o processo de afirmação dos estados nacionais europeus e na acirrada competição entre os países em busca de mercados para seus excedentes industriais e comerciais. Naquele momento, quando países como a França conseguiram romper o longo monopólio inglês do comércio, apresentando produtos capazes de competir pelos mercados internacionais com os da Inglaterra, desencadeou-se uma forte reação por parte do governo e da indústria, constituindo-se um cenário de reforma e renovação, no qual se desenvolveu uma experiência regional bastante peculiar de desenvolvimento da arquitetura e do design.

A característica mais típica do movimento cultural inglês no período foi, conforme observou Renato de Fusco (1976), a rejeição ao racionalismo e ao positivismo da classe dirigente e das demais categorias interessada no uso e desenvolvimento da técnica moderna. O movimento intelectual em favor do gótico era fruto da tradição nacional, como já foi observado, e fazia parte da agenda de um grupo de arquitetos ingleses, que fizeram da arquitetura e da arte em geral um movimento de caráter ético e religioso. Este sentimento era também alimentado por um sentimento de frustração impotente diante das iniquidades da exploração humana dos primeiros tempos da revolução industrial.

O *Gothic Revival* foi iniciado com a era vitoriana e apoiado por pensadores como Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), que

rejeitava o fascínio exercido pela arquitetura clássica em favor do gótico medieval, revelador, segundo ele, da ordem e da estabilidade da fé cristã.

Os livros de Pugin, *Contrasts; or a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Day, Shewing the Present Decay of Taste* (1836) e *The True Principles of Pointed Christian Architecture* (1841) constituíram a fundação para a moral estética do movimento. Pugin foi também designer de ourivesaria, cenógrafo e arquiteto, tendo realizado diversos projetos, especialmente igrejas e residências. (Fig. 34)

Pugin montou, juntamente com seu filho, um acurado índice tipológico da arquitetura e da decoração góticas retirado dos edifícios medievais e transformado, pela primeira vez, em objeto de estudo. Esta generalização, ou descaracterização, destinada à obtenção de modelos facilmente repetíveis, introduz o conceito do "estilo" , como redução a esquemas de manual dos elementos recorrentes ou mais comuns da arquitetura de uma determinada época, tendo em vista a sua aplicação artificial a funções e condições de espaço totalmente diferentes. (ARGAN, 1992, p.30).

Sua realização mais importante como arquiteto foi, sem dúvida, a célebre *Houses of the Parliament*, uma das principais obras do *gothic revival*, projetada juntamente com Charles Barry (1795-1860), em 1837 e que pode ser vista como um grande mostruário da morfologia neogótica. O conteúdo do pensamento de Pugin era dogmático e sua inspiração vinha da Inglaterra medievá e pré-industrial. Em *Contrasts*, (1836) enfatizava que a beleza arquitetônica se sustentava "no ajuste do projeto

à finalidade para o qual o edifício seria concebido”. Em *True Principles* (1841) estabeleceu ainda duas regras fundamentais:

“Um edifício não deve ter aspectos que não sejam necessários para a adequação, a correção ou a construção”,

e

“Todos os ornamentos devem limitar-se a um enriquecimento da construção essencial do edifício”.

Os outros principais arquitetos do movimento foram George Edmund Street (1824-1881), autor do *Law Courts*, o Palácio da Justiça, em Londres (1874) e George Gilbert Scott (1811-1878), ambos arquitetos de prestígio, porém isentos do fanatismo ideológico de Pugin e dos eclesiásticos. Scott foi o protagonista da célebre disputa entre o clássico e gótico, em torno do edifício do *Foreign Office*, tendo como contendor lorde Palmerston, líder conservador e defensor do clássico. Autores como Chueca Goitia consideram que a vitória de Palmerston trouxe, pelo menos, harmonia a Whitehall, onde o edifício está encaixado.

O período do classicismo romântico e do ecletismo trouxe ao design e à arquitetura da Inglaterra uma tensão até então desconhecida, quando os nomes como, Pugin, John Ruskin (1819-1900), Owen Jones (1809-1874) e posteriormente William Morris (1834-1896) exerceram uma influência nas artes de sua época poucas vezes vista.

6.1 A GRANDE EXPOSIÇÃO DE LONDRES E O CONFLITO ENTRE ARTE E INDÚSTRIA

Paralelamente às disputas entre o estilo clássico e o gótico, a economia e a indústria de bens de capital e de consumo prosperavam de

forma jamais vista, com um aumento violento de escala na produção comercial e no consumo. A Inglaterra em 1850 era uma nação extremamente autoconfiante, capaz de se impor o desafio representado pela concepção, planejamento e execução da Grande Exposição, realizados inteiramente em menos de um ano.

The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, realizada em 1851, representou a maturidade completa da Revolução Industrial. A concepção e construção do colossal edifício pré – fabricado em ferro e vidro, o transporte dos seus componentes, realizado através das recém implantadas ferrovias inglesas e a sua montagem no Hyde Park, em Londres, em sete meses, demonstraram a imensa confiança reinante nas possibilidades do novo mundo industrial e científico.

Com 13.937 exibidores, 7.381 da Inglaterra e do Império e 6.556 estrangeiros e aproximadamente 100.000 exposições, a Exposição permaneceu aberta por 141 dias, atraindo um público de 6.039.195 visitantes. Os gastos totais, incluindo o custo do edifício atingiram 335.742 libras, para uma receita de 522.179, permitindo um lucro para os organizadores de 186.437 libras. A Grande Exposição simboliza de fato o início da era industrial, pela magnitude do empreendimento e pelas condições de infra-estrutura que viabilizaram a escala e o sucesso do empreendimento. Sem a extensiva rede de ferrovias não apenas teria sido impossível o transporte dos componentes fabricados em ferro fundido nas siderúrgicas e metalúrgicas do interior do país, como também o público imenso, sem precedentes, não poderia ter viajado para a visita. (WHITEWAY, 2001).

Pela primeira vez na história foi possível testemunhar a diversidade de culturas do mundo reunidas sob um mesmo teto. Para os jovens estudantes das novas escolas de design, originadas na reforma do ensino empreendida pelo governo inglês, a visão das cortes Indianas, Turcas ou Tunisianas passava a representar uma transformação na visão da arte, até então centrada exclusivamente na antigüidade grego – romana. Apesar do otimismo reinante, ficava cada vez mais claro, porém, que o design inglês não tinha qualidade de projeto e que os designers não estavam conseguindo explorar de forma imaginativa o processo industrial.

Os novos métodos de produção industrial, estabelecidos para contemplar as exigências da produção em série e a divisão do trabalho dentro das fábricas estabeleceram o padrão nas relações de trabalho, que, na prática e na maioria dos casos, tendia não apenas a isolar cada vez mais o designer de um objeto do seu sistema produtivo, como também a prescindir, em grande parte dos casos, do próprio concurso do designer, do arquiteto e do artista.

Heskett (1998) destaca também o fato de que o processo de industrialização nem sempre envolveu mudanças fundamentais na tecnologia da produção. Ao mesmo tempo em que, para determinadas indústrias, como as têxteis, a mecanização trouxe imediatamente resultados significativos, para outras como a indústria do mobiliário, apesar do tamanho crescente das unidades fabris, a mecanização em larga escala só viria a ocorrer no século XX. A discussão do design na Inglaterra do século XIX esteve polarizada entre a demanda crescente por produtos cuja forma de produção ainda estavam baseados na tradição artesanal, como móveis e objetos de cerâmica e metal e a forma de produção comercial que atendeu a esta demanda, apropriando-se das

formas e valores do passado e transformando-os para torná-los acessíveis a parcelas maiores da população.

Tradicionalmente o ornamento e a decoração representavam distinção e exclusividade, pois eram produzidos com materiais caros, delicados e até mesmo preciosos, reunidos e trabalhados através da mão de obra de artesãos altamente experimentados, num trabalho de perícia e virtuosismo, que expressava elevados valores econômicos e estéticos.

O sistema industrial, ao apropriar-se da concepção dos produtos, partiu para uma aplicação formal baseada na utilização maciça de elementos ornamentais, típica do ecletismo vigente, porém utilizados de forma completamente desvinculada de seus conjuntos de origem. A maioria dos produtos era concebida e fabricada sem consideração pelas características dos materiais utilizados e pela especificidade funcional dos projetos, fossem eles edifícios ou objetos de uso cotidiano.

O surgimento de novos materiais e técnicas de produção, juntamente com a produção comercial em larga escala acabaram por transformar o papel e o valor estético e social de ornamento, juntamente com o papel do artesão na sociedade agora industrializada. Materiais como o ferro fundido, o papel machê e resinas como a guta-percha, utilizados através de técnicas como a estamperia, a moldagem, a laminação e o envernizamento permitiam, ao mesmo tempo, acabamentos primorosos e a imitação de materiais preciosos. O custo de obtenção de um objeto com design de textura rica ou desenho intrincado caiu enormemente, tornando amplamente acessível, inclusive financeiramente, o que era antes um sinal de qualidade e exclusividade.

O debate caloroso sobre as questões do ornamento, desde este momento até a sua proclamada rejeição pelo modernismo, sintetizada nas frases “ornamento é crime” de Adolf Loos e “é preciso parar de ornamentar” e “a forma segue a função”, de Louis Sullivan, é apresentado de forma ampla por Gilberto Paim, em *A Beleza sob Suspeita* (2000).

Paim aponta a importância dos repertórios de padrões ornamentais históricos na mutação industrial do ornamento. Derivados das coleções de gravuras ornamentais feitas desde o século XVI, tais repertórios, que constituíam em si, produtos de grande aceitação no mercado, informavam os padrões ornamentais de outras épocas e culturas, egípcios, gregos, romanos, chinês, indiano, persa, renascentistas, etc. Sua utilização de forma desmaterializada e descontextualizada para criação de ornamentos para produtos industriais, era, quando submetidos à crítica de profissionais ligados à arquitetura e às artes, execrados como vulgares, falsos e corruptores do gosto.

Segundo Heskett (1998), a discussão nacionalista típica do Romantismo, que buscava determinar qual forma histórica seria capaz de expressar a identidade e o estilo de uma nação contemporânea, empreendida com paixão entre os acadêmicos e intelectuais, mantinha-se à distância da verdadeira pilhagem que os fabricantes vinham fazendo nos cânones estilísticos das culturas do passado à procura de novidades para a ornamentação de seus produtos. Estes fabricantes viam seus produtos encontrarem grande aceitação entre as novas e abastadas classes médias, que procuravam, através dos ambientes públicos e domésticos que freqüentavam, expressar o gosto e a posição que sua riqueza recém adquirida deveria simbolizar.

O retrocesso do trabalho artesanal de qualidade, substituído pela concorrência da produção mecânica, constituiu um panorama no qual, além da perda da importância econômica do artesanato, ocorria um aumento da produção de produtos industriais de qualidade muito baixa.

Sentia-se, de fato, um desejo geral pela melhoria nos padrões de projeto para a manufatura na Inglaterra. É de fundamental importância destacar, porém, que, ao mesmo tempo em que a Grande Exposição revelou a degradação estética de grande parte dos objetos industriais naquele momento histórico preciso, isto não se aplicava para todas as classes de produtos. Ao contrário, passos muito importantes estavam sendo dados no desenvolvimento do design para categorias e produtos como, por exemplo, as locomotivas Crampton, os instrumentos musicais franceses de A. Sax, máquinas agrícolas, armas e móveis de série para escolas. (MALDONADO, 1993).

6.2 GOTTFRIED SEMPER E A BUSCA DA HARMONIA NA INDUSTRIALIZAÇÃO

Ao mesmo tempo em que transformava o artesanato tradicional, a Revolução Industrial, ao desenvolver novas tecnologias, fez surgir uma série de indústrias que aplicavam as novas técnicas no desenvolvimento de novas formas. Estas novas formas, derivadas da concepção de objetos utilitários, máquinas ou obras de engenharia eram muitas vezes desenvolvidas sem consideração a aspectos estéticos ou artísticos. Desta maneira, ao ambiente marcado pela discussão sobre a adequação do ornamento e da decoração dos produtos domésticos e sobre o afastamento do artista do processo produtivo, vem somar-se à discussão sobre a pertinência do debate estético sobre tais realizações.

Havia engenheiros e designers nestas novas indústrias inflexíveis na rejeição das influências estéticas e prontos a negar-lhes qualquer papel em seu trabalho. Um defensor deste ponto de vista era Zara Colburn, engenheiro, que escreveu num tratado dirigido ao grande público intitulado "Engenharia de locomotivas e funcionamento de ferrovias" de 1871: "Resultados comerciais são agora o objeto central da Engenharia e o Autor não tem simpatia com essa afetação que exclui a consideração de tais resultados". Desdenhando da questão estética e contribuindo para ampliar o afastamento entre a estética e a especialidade utilitária, insistiu que "ninguém que aspire a ser engenheiro deveria embarcar em qualquer jogo imaginativo com as formas ou proporções do mero mecanismo, mas... se aplicar unicamente na consideração dos melhores meios mecânicos pelos quais um propósito mecânico qualquer pode ser realizado". (HESKETT, 1998, P.27).

O primeiro estudo capaz de propor uma teoria estética que aceitava a inevitabilidade da industrialização e examinava a sua influência e a do consumo de massa sobre as artes aplicadas e a arquitetura foi publicado em 1852 na Alemanha pelo arquiteto Gottfried Semper (1803-1879). Intitulado *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciência, Indústria e Arte), este estudo compreendia as observações feitas pelo autor durante a Grande Exposição de Londres, realizada no ano anterior. Semper, que após o fracasso da revolução da Prússia de 1848 havia se refugiado em Londres, onde viveu entre 1851 e 1854, mesmo criticando, como tantos, os resultados da Exposição, havia concluído que o problema estava em aceitar o avanço científico e tecnológico.

Seu estudo examinou de forma incisiva a influência das razões sociais e políticas no estilo, postulando uma reforma na educação que

fosse capaz de influir no gosto de consumidores e produtores, para elevar os padrões estéticos da produção. A crítica de Semper à civilização industrial, compreendia a posição da indústria, das novas técnicas e materiais, e sua influência sobre os âmbitos do projeto e do consumo, em oposição direta ao sonho de retorno a um mundo pré-industrial, defendido por Morris e pelos Pré-Rafaelitas (FRAMPTON, 2000).

Reconhecendo a separação entre arte e indústria, afirmou, porém, que a herança do passado e as tradições artesanais especificamente deveriam ser varridas para permitir que pudesse surgir uma arte nova baseada na aceitação e no comando da mecanização. Seus estudos aprofundados sobre a história, especialmente das artes aplicadas e de suas técnicas o levaram a conclusões fundamentais para o desenvolvimento do design, que contrastavam diretamente com o pensamento acadêmico da época, mas que viriam a ter uma grande influência, ainda que atrasada, no início do século XX.

Semper concluiu que o estilo não é, como pretendiam os pensadores da época, entre eles Pugin, um amálgama das formas características de um período, mas “a elevação à significação artística do conteúdo da idéia básica” existente no design de um artefato. Este conceito da forma básica, segundo ele, era modificado em primeira instância pelos materiais e processos sobre ele empregados e também “por muitas influências fora do trabalho propriamente dito que são fatores importantes que contribuem para o design”, incluindo local, clima, tempo, costume e a posição da pessoa para quem o trabalho se destina. A decoração, como expressão destas influências era, portanto, um elemento integral (HESKETT, 1998, p.28).

O princípio da forma básica, fundamental ao pensamento de Semper e sua maior contribuição ao design, seria adaptado no início do século XX, para fundamentar a filosofia funcionalista da "estética da máquina", a tentativa das vanguardas em dotar o mundo moderno e tecnológico de uma estética adequada. Muitos designers voltaram-se para as máquinas, empreendendo uma leitura dos exemplos da tradição vernácula que, ao contrário das artes decorativas, aceitava e utilizava as máquinas para produzir formas funcionais e atemporais de simplicidade geométrica, utilizadas em novas máquinas, instrumentos e objetos. Parte deste movimento compreendia também a reação ao renascimento estilístico e à decoração vivido na virada do século.

Heskett (1998), aponta a conotação irônica desta aceitação tardia das idéias de Semper, ligadas na sua origem à compreensão de um vínculo necessário entre um design e as condições históricas da sua produção, e retomadas num contexto e num momento em que a busca das formas universais implicava na negação das particularidades de tempo, local e condições sociais de produção.

O estudo de Semper incluía também uma proposta baseada na criação de galerias de arte, que realizariam encontros pedagógicos complementares sobre arte e indústria, além de propor a reforma de educação através do ensino em oficinas. Entendidas por Semper como "... as únicas que apresentam vantagem para a futura condição de nossa arte", as oficinas seriam, só assim, capazes de "reunir o que uma teoria errônea separou no passado" (WICK, 1989, p. 68).

As idéias de reunião entre as artes, em oposição à superposição existente na época entre as academias de artes e as escolas industriais,

estavam de acordo com o modelo de *South Kensington*, e tiveram influência na fundação de inúmeros museus e escolas de artes e ofícios por toda a Europa nos anos entre 1860-1870, além de antecipar a idéia da escola unificada de arte, que Gropius procurou concretizar com a *Bauhaus*.

6.3 A REFORMA DO ENSINO NA INGLATERRA

Henry Cole, diretor da Grande Exposição de Londres, liderou as iniciativas governamentais em prol da melhoria dos projetos e também dos métodos de educação e formação dos artistas. Cole foi o principal responsável, juntamente com o Príncipe Albert, marido da Rainha Vitória, pela organização da Grande Exposição e pelo estabelecimento das Escolas de Design Governamentais (1837) e pelo sistema de educação artística. Estas iniciativas proliferaram pelo país, culminando com a criação de museus com coleções históricas e exposições itinerantes para inspirar o trabalho contemporâneo. Foram também fundadas escolas para o ensino de novos métodos de instrução "ornamental". Sob a influência de Cole e do Príncipe Albert foi estabelecido também, em 1842, um sistema de registro de design para proteção de projetos originais e prevenção das tentativas de cópias destes projetos pelos industriais.

Na reforma do design, o governo inglês efetuou uma separação entre as belas artes e as artes aplicadas, privilegiando as primeiras e centrando seus esforços no esquema de reformas no novo museu e na escola de arte em South Kensington, Londres, reproduzida depois em Dublin, Manchester, Edinburgh, Birmingham e outras cidades.

A estas iniciativas seguiram-se outras, como o *Craft Movement*, a reforma do artesanato, lançado por decisão política para contemplar, frente às mudanças econômicas, as diferentes condições sociais regionais do país. A *Royal School of Art Needlework*, por exemplo, estabelecida pelo governo em 1872 para providenciar empregos para as pessoas pobres, tinha como objetivo artístico restabelecer a posição do bordado entre as artes decorativas. Esta escola, como a *Ladies' Ecclesiastical Embroidery Society*, fundada pela irmã de G. E. Street em 1854 utilizavam tanto os modelos tradicionais como novos projetos, fornecidos por entusiastas como Morris e o próprio Street.

Estas organizações, espalhadas por toda a Inglaterra e motivadas pelo florescente movimento filantropista da Inglaterra vitoriana, eram lideradas por mulheres de espírito elevado, pertencentes às classes média e alta, e que acabaram por tornarem-se, no conjunto, maiores que o movimento dos reformistas de Londres.

Além do *Craft Movement*, que gerou enorme quantidade de indústrias caseiras pelo interior do país, foi criado o seu equivalente urbano, o *settlement house movement*, que providenciava acomodações e aulas coletivas de artesanato para o preenchimento das horas de lazer dos trabalhadores. Seus comitês organizadores e instrutores eram oriundos da classe média e formados por arquitetos, designers e artistas.

O sucesso destes movimentos foi obtido graças à liderança das classes superiores e ao envolvimento da nova e endinheirada classe média inglesa, ansiosa por encontrar e expressar seu papel na sociedade. O empenho de ambos pelo bem estar da força de trabalho estende-se ao campo da consciência pública, ou da cidadania. O artesanato foi, neste

aspecto, um instrumento de reforma moral na sociedade inglesa. A coexistência entre o *Craft Movement* e a pretendida revolução comercial pregada por Morris não angariou, no entanto, simpatia à sua militância socialista, vista por estes grupos como uma ameaça à nova estabilidade social conquistada. (CUMMING; KAPLAN, 1991, p.21).

Sobre a emergência das idéias de reforma social através da educação e da cidadania, Pedro Luiz Pereira de Souza, (2001), enumera quatro conceitos de fundamental importância para o movimento moderno e para o projeto da modernidade, derivados das transformações sociais e econômicas revolucionárias que o mundo vivia desde o século XVIII. Segundo o autor, a Revolução Americana constituída através da guerra pela independência, conquistada em 1776, a Revolução Francesa, de 1789 e a Revolução Industrial, iniciada em 1800, tiveram influência decisiva no discurso adotado pela arquitetura e pelo design a partir de então.

O primeiro conceito refere-se à noção de *indivíduo* e sua liberdade de livre escolha, do qual decorre o conceito de consumidor, derivado diretamente da Revolução Americana e de sua Constituição e do espírito do *self made man* americano, personificado em Benjamin Franklin. O segundo conceito, aportado pela Revolução Francesa é o de *cidadania*, que avançava para além dos direitos do indivíduo e que alcançou a condição de paradigma de conduta e ação social e política através da Declaração Universal dos Direitos do Homem. O terceiro conceito é o de *progresso*, baseado na racionalidade, na ciência e na técnica, valorizando e tornando essencial a educação livre e democrática. O conceito de progresso teve maior proliferação através de Auguste Comte e da doutrina positivista, com grande influência nos países americanos. Finalmente, o conceito de *industrialização*, através do qual seria possível atingir o

progresso de forma a atender os anseios e necessidades do indivíduo, dentro dos princípios sociais calcados no conceito de cidadania.

A adoção de uma das premissas do movimento moderno, a arte mecânica, associada aos conceitos de progresso e industrialização, foi muito mais ampla entre os arquitetos, artistas e designers do período do que a imagem usual retrata, ocorrendo de forma intensa mesmo entre membros do movimento Arts and Crafts.

Owen Jones, superintendente dos trabalhos para a Grande Exposição e autor de *Grammar of Ornament*, publicado em 1856, e Christopher Dresser (1834-1904), botânico e autor de *The Art of Decorative Design* (1862) foram dois dos principais personagens ligados às iniciativas governamentais, distantes das propostas do movimento Arts and Crafts, mas que estiveram, entretanto, em alguns aspectos, à frente de iniciativas e projetos mais avançados em termos de antecipação da estética modernista que os seus "rivais", membros do movimento.

Owen Jones, em *A Gramática do Ornamento*, estendeu a idéia do repertório ornamental tradicional ao incluir textos de recomendação sobre o uso dos ornamentos, pouco comuns aos compêndios existentes. Seus esclarecimentos defendiam uma abordagem matemática à cor e ao design, em busca de uma formalidade geométrica, recusando a imitação direta das formas da natureza. Segundo Jones, os trabalhos bem sucedidos do passado deveriam servir como guias, devendo-se aproveitar seus princípios norteadores e não os seus resultados. Este posicionamento reflete uma atenção e um cuidado com a tendência à cópia indiscriminada correntes no mercado britânico que a própria edição de sua obra poderia

suscitar. A *Gramática do Ornamento*, tornou-se rapidamente um padrão para o design inglês. (Fig. 37 a 39)

A naturalidade do impulso ornamental, entendida como própria da natureza humana, e defendida por autores como Ralph Wornum em *Análise do ornamento*, de 1853, Eugène Grasset, em *Método de composição ornamental*, e Alfred Keller, veio se juntar às idéias positivas de Ruskin sobre os ofícios artesanais no estímulo à sua revitalização, após o período de ostracismo a que haviam sido submetidos pela industrialização. Este novo período viria encerrar a definição do ornamento como uma arte periférica. A exaltação da linha sinuosa proposta por Ruskin estabeleceu a base para a futura aventura *art nouveau*, que reuniu a uma abordagem radicalmente diferente da forma natural as possibilidades formais dos novos materiais. (Fig. 35)

Já em Christopher Dresser (1834-1904) encontramos o líder do contra ataque a Ruskin, crítico da separação entre as artes promovida pelo governo. Nascido em 1834, o mesmo ano de nascimento de William Morris, Dresser foi, graças ao seu extraordinário talento, admitido nas Escolas Governamentais de Design com a idade de treze anos, dois antes da idade regular. Além de estudar artes, formou-se botânico tendo publicado, durante os anos 1850, três livros sobre o assunto e obtido o título de doutorado em botânica pela Universidade de Jena, na Alemanha.

É interessante notar que, em meados do século XIX, as disciplinas de design e botânica tinham muitos pontos em comum, sendo habitual aos estudantes de design, por exemplo, a análise regular de exemplos da flora e da fauna. Os estudos em botânica viriam a formar uma parte importante na sua filosofia como designer. Suas observações

sobre a adaptabilidade das plantas ao meio influenciaria a sua abordagem sobre os materiais e suas teorias sobre a simetria inata da forma das plantas auxiliaram-no a desenvolver estruturas formais para seus projetos. (WHITEWAY, 2001).

Christopher Dresser tornou-se um profissional do desenho industrial muito influente e respeitado por suas qualificações científicas. Em 1860, após ter tentado sem sucesso a cadeira de Botânica na Universidade de Londres, sua atenção voltou-se totalmente ao design, desenvolvendo uma carreira próspera até aproximadamente 1884. Em 1862 publicou seus dois primeiros livros sobre teoria do design, *The Art of Decorative Design* e *Development of Ornamental Art at the International Exhibition*, este último em referência à exposição de 1862 em Londres.

Esta exposição marcou também a estréia pública de William Morris e seu círculo e a de outras futuras estrelas do design inglês, como Richard Norman Shaw e William Burges. Fabricantes como Templetons mostraram objetos de arte muito bem desenhados, em contraste com a exposição de 1851, quando pouquíssimos objetos de qualidade foram exibidos.

Conferencista em South Kensington, além de professor em disciplinas de design e botânica, Dresser, ao contrário de tantos artistas, arquitetos e designers contemporâneos seus, nunca se envolveu na batalha de estilos entre o gótico e o clássico. Preferiu desenvolver, a exemplo de seu mentor Owen Jones, um gosto pela arte oriental, que havia se tornado uma espécie de coqueluche entre alguns círculos da vanguarda entre os quais o escritor Oscar Wilde, o pintor James McNeil Whistler e o arquiteto e designer E. W Godwin. Em 1876 realizou uma

importante viagem de estudos de quatro meses pelo Japão e reunido uma consistente coleção de arte oriental. Na primeira parte da viagem esteve nos Estados Unidos, onde, além de visitar a Philadelphia Centennial Exhibition, vendeu vários projetos seus para fabricantes locais, além de ser indicado como um comprador para Tiffany's & Co. (Fig. 40)

O trabalho de Christopher Dresser foi diretamente influenciado pelo círculo de Henry Cole e seus amigos, os arquitetos Owen Jones e Mathew Digby Wyatt (1820-1877) e o pintor Richard Redgrave (1804-1888). Seus projetos foram realizados para as maiores companhias da Inglaterra, fabricantes de produtos de vidro, cerâmicas e metal, além de tapetes, papéis de parede e produtos têxteis. Entre tais companhias figuram Minton, Coalbrookdale, Wedgwood, Hukin and Heath, e James Dixon and Sons.

O grande conhecimento científico de Dresser e a sua experiência prática com a tecnologia industrial, materiais e processos de fabricação tornaram-no no designer ideal para estas indústrias especialmente aquelas como Hukin e Heath e James Dixon & Sons, para as quais criou projetos desafiadores, de estética radicalmente moderna, e realizados em novos materiais e técnicas, como os acabamentos galvanizados.

Em *The Art of Decorative Design*, Dresser propunha a representação das leis do crescimento natural e não a sua aparência. Seus projetos refletiam a sua teoria sendo simplificados formalmente e, ao reconhecerem e assumirem integralmente os materiais, também de produção barata. Por volta da metade da década de 1880, a figura de William Morris e o movimento Arts and Crafts assumiram o papel de

Dresser e suas idéias como designer, num crescendo de fama que foi capaz de fazer parecer, durante muitos anos, que Morris pudesse ter sido, sozinho, o responsável pela revolução no design ocorrida na Inglaterra do século XIX.

Cole, um funcionário público de espírito inventivo e inovador, além de criador de uma das primeiras associações de trabalho e produção, a Art Manufactures, criada por ele em 1845 com o pseudônimo de Felix Summerly. Foi também editor de uma revista, chamada *Journal of Design and Manufactures*, começada a publicar em 1849 e defensora de um programa estético muito puro, baseado na “adequação do ornamento à coisa ornamentada”. O círculo de Cole foi influenciado, como eles abertamente confessavam, pelos escritos de Pugin e suas considerações dogmáticas sobre a decoração e o uso de ornamentos.

6.4 O MOVIMENTO *ARTS AND CRAFTS*

O movimento conhecido como *Arts and Crafts*, ocorrido na Inglaterra, a partir da segunda metade do século XIX, e que se desenvolveu também nos Estados Unidos e, numa extensão menor, na Europa Continental, constituiu-se num período de transformações decisivas para a arquitetura e o incipiente desenho industrial.

As proposições do movimento, voltadas à reforma da atividade de projeto e à reunificação das artes, vieram à tona num contexto de mudanças radicais aplicadas na educação e na formação do arquiteto e do designer. Sua extensão e influência foram de importância fundamental, acabando por percorrer toda a cultura do projeto no século seguinte,

conforme observaram historiadores como Pevsner, Cumming e Kaplan e Tedeschi.

Seus principais teóricos, William Morris, C. R. Ashbee (1863-1942) e W. R. Lethaby, entre outros, formados como arquitetos, acreditavam que todo esforço criativo era valioso e uniram ao desejo de reformar a atividade de projeto, a busca da qualificação do próprio processo de trabalho.

Os quatro princípios fundamentais do Ars and Crafts, que nunca envolveu a idéia de um 'estilo' próprio, foram: a unidade de projeto, a alegria e satisfação no trabalho, a crença na liberdade individual de expressão e o regionalismo, que acabaria por incluir, fruto do espírito da época, a consciência da herança nacional. O movimento se baseava na recuperação da tradição artesanal ameaçada pela indústria e se posicionava, em termos de cultura de projeto, contra a imitação dos modelos históricos clássicos. O sistema cultural adotado era diretamente derivado da tradição medieval, que compreendia a aplicação intensiva do trabalho do artesão associado ao do artista, além da adoção de um esquema ornamental baseado no estudo direto da natureza.

Para alguns designers, o movimento era visto como parte de uma ampla arena de transformação social, e, levados por seus ideais socialistas, permaneceram dentro da estrutura da classe média inglesa, lutando pelas reformas educacional e social. Para outros, como Ashbee, Ernest Gimson e Eric Gill, a reforma era vista mais como uma mudança nas condições de trabalho, levando-os a abandonar Londres e a se estabelecerem, com suas oficinas, em locais idílicos do interior da Inglaterra, em busca de uma "vida simples", onde a arte, a beleza e a

“doçura” dirigiriam a busca da qualidade de vida, expondo a natureza idealística do movimento.

Eric Gill (1882-1940), artista renomado por seu trabalho na área da tipografia, expressou em sua *Autobiography* (1940) a união do idealismo com o empenho prático, na esperança de ter ao menos, ‘feito algo para reintegrar a cama e a prancheta, a pequena fazenda e a oficina, o lar e a escola, a terra e o paraíso’.

Em todas as suas vertentes, entretanto, o movimento foi marcado pela adoção de autênticos códigos de irmandade, marcados, às vezes, por princípios morais e religiosos rígidos e derivado também, por um lado, da mentalidade filantrópica da Inglaterra vitoriana, e, por outro, pelo crescimento do socialismo britânico.

O escritor e crítico John Ruskin e o arquiteto William Morris, os chamados fundadores do movimento *Arts and Crafts*, foram os dois primeiros artistas a assumir o sonho expresso por Pugin em seus livros, de reunificação entre o artista e o artesão, dedicando-se a trazer à vida cotidiana os seus ideais de beleza e aperfeiçoamento humano.

John Ruskin foi, em sua época, o mais destacado pensador do movimento, com uma dimensão mais universal, superior mesmo a Pugin e Morris. Seus escritos foram, entretanto, perdendo admiradores à medida que o século XX avançava. O conteúdo de significação moral e religiosa que ele atribuía à arte pode estar na origem deste relativo esquecimento, pois contrariava frontalmente ao princípio da autonomia da mesma, tão caro ao século passado.

Seu desejo maior, à diferença de Pugin, um reformador profundamente religioso, era de mudar a própria vida, pois não considerava possível desfrutar da arte enquanto a maioria das pessoas sofresse as degradantes condições de uma época tão ilustrada quanto a sua.

Suas teorias, expostas nas suas principais obras, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e *The Stones of Venice* (1853), endossavam a crença de Pugin nas virtudes do design gótico. Numa passagem de *The Stones of Venice*, afirmava que: 'uma das principais vantagens dos construtores góticos é que eles nunca se submeteram a idéias de simetrias exteriores a interferir com o valor e a utilidade verdadeira do que faziam. Se quisessem...um quarto, eles adicionavam um; um apoio, eles construíam um; totalmente indiferentes a qualquer convenção estabelecida de aparência externa...'

A crença de que os construtores e artesãos da alta Idade Média desfrutavam de completa liberdade de expressão era central a seus escritos, e ele, da mesma maneira que contemporâneos seus como o historiador e crítico social escocês, ligado ao idealismo germânico, Thomas Carlyle (1795-1891), condenava a sociedade baseada na máquina da Inglaterra vitoriana.

Ruskin enfatizava o uso dos ornamentos inspirados nas formas da natureza, produzidos a mão e com os materiais adequados e aplicados nos lugares apropriados. Na sua concepção, revolucionária em relação às teorias clássicas de arquitetura, o ornamento era muito mais do que um excedente de beleza de alguma forma associado a aspectos funcionais ou simbólicos da edificação, constituindo-se no elemento responsável pela

elevação da arquitetura à condição de arte, além dos seus aspectos de construção, de uso e de funcionalidade. Nesta concepção, o ornamento só poderia ser utilizado em tipos de edificações em que existissem condições para a contemplação atenta, sendo inadmissível seu uso no mundo do trabalho, no mundo do comércio e no mundo do transporte, por exemplo. (PAIM, 2000).

A idéia de que qualquer edifício ou objeto devesse ser produzido com satisfação para ter valor foi a sua contribuição mais valiosa para o movimento *Arts and Crafts*, capaz de estabelecer a base para o trabalho de Morris e para as doutrinas das futuras associações de artesanato. (CUMMING; KAPLAN, 1991, p.12)

Para Ruskin, a revitalização dos ofícios artesanais, em vias de desaparecimento, era um compromisso ligado à idéia de resistência às transformações do mundo moderno. Seu objetivo era evitar o desaparecimento de uma tradição artística e de uma experiência desenvolvidas durante milênios pelos homens e prestes a ser confiscada pela indústria. A subserviência do artesão à perfeição do projeto, originada no Renascimento, quando a concepção das formas havia se tornado privilégio da classe dos arquitetos e artistas havia se acentuado ainda mais na relação entre o designer e o operário dos tempos modernos.

O seu conceito de ornamento *revolucionário* compreendia a contribuição do artesão ao progresso dos padrões ornamentais, o que ele chamava de o "mérito da novidade", alcançado através da liberdade na criação e transformação dos padrões. Este conceito, relacionado ao grau de liberdade desfrutado pelo artesão, estava em oposição frontal às outras

duas modalidades compreendidas em sua classificação do ornamento, a ornamentação *servil* onde o artesão se limitava a reproduzir com perfeição padrões herdados ou transmitidos por artistas e a ornamentação *constitucional*, onde o artesão gozava de um grau mínimo de autonomia. (PAIM, 2000, p. 28).

William Morris, por seu lado, tentou realizar, na prática, o sonho utópico de Ruskin de retorno ao artesanato, através de um empenho pessoal absoluto e apoiado num desprezo declarado pela civilização do seu tempo. Seu apreço pela 'aspereza do trabalho manual' expressa por Ruskin, uniu-se à vontade de unir o artesanato ao comércio moderno através da sua própria corporação de artes e ofícios, a Morris, Marshall, Faulkner & Co., fundada em 1861. (Fig. 36)

Após incursões na pintura e na arquitetura, que desenvolveram seu sentido inato e o seu olhar para cores, texturas, materiais e padronagens, Morris lançou-se, com a firma à sua primeira iniciativa de caráter profissional remunerado.

A firma era formada por sete sócios, dos quais, inicialmente, apenas Morris e Faulkner recebiam salários, enquanto os outros sócios, Ford Maddox Brown, Dante Gabriel Rosseti, Edward Burne-Jones e Phillip Webb eram remunerados por trabalhos desenvolvidos. Apesar da habilidade inata de Morris para o controle e a coordenação da capacidade criativa, o desempenho financeiro da firma permaneceu medíocre até aproximadamente 1864.

A contratação de George Warrington Taylor, em 1865, como gerente de negócios da firma, transformou-a em uma organização

profissional bem gerida e lucrativa. Os projetos escolhidos eram mais orientados ao mercado e mais simples (do vernacular inglês, como cadeiras Sussex e Rossetti) do que os projetos iniciais em estilo medieval exageradamente decorados. (Fig. 41a 43)

Oriundo de família abastada, Morris pode escolher uma carreira baseada em sua verdadeira vocação, tornando-se um renomado educador, teórico, escritor e palestrante. Ao contrário de Ruskin, que se manteve longe da política e do próprio processo de trabalho que defendia, tornou-se um socialista ativo e um artesão e designer extremamente admirado pelos seus contemporâneos. Seus desenhos para têxteis, formados por plantas e pássaros, incorporavam o estudo da natureza proposto por Ruskin, acrescentando uma interpretação formal bidimensional plana, coerente com a nova tendência do design.

Além de seus projetos para vitrais, mobiliário, revestimentos cerâmicos, papéis de parede, bordados, têxteis, tapeçarias e carpetes, Morris desenvolveu um gosto especial pela caligrafia e pelos manuscritos medievais e suas iluminuras, tendo-se tornado um colecionador de livros finos e raros. (Fig. 44 a 51)

Em 1890, motivado por esta afinidade, além da sua própria produção literária como poeta, fundou seu último empreendimento profissional, a Kelmscott Press, destinada a reviver a arte do livro impresso. Seus livros, como os produtos de sua firma, deveriam ser a antítese da produção comercial corrente. Produzidos em monocromia e reunidos em edições limitadas para um mercado formado pelas classes superiores, apresentavam textos do próprio Morris, de Ruskin e romances de Chaucer.

Em seu livro *The Lesser Arts*, considerava as artes decorativas mais importantes que as belas artes devido à interação das pessoas com os objetos diariamente. Para ele, a arte deveria estar aliada à utilidade e não ao luxo, e parecer popular e democrática. Apelava aos designers para produzir produtos bem concebidos, verdadeiros em relação à natureza e à história e com as características de sua época de produção, além de considerar a produção de objetos de qualidade como uma obrigação moral do designer e do produtor. (C. FIELL; P. FIELL, 1999)

Morris fundou em 1877 a *Society for the protection of ancient buildings*, para se opor à destruição da arquitetura original e às restaurações realizadas de forma pouco atenta às características originais dos edifícios, como a da igreja de São João Batista em Burford, por G. E. Street, e a da proposta de restauração da abadia de Tewkesbury, de Sir Gilbert Scott.

Na obra *A Factory as it Might Be* de 1884, Morris argumentava em favor de lugares de trabalho civilizados, que pudessem ser agradáveis aos empregados e, de alguma forma, possibilitar o desenvolvimento educacional dos mesmos. Sua própria firma, distintamente do padrão de relações de trabalho usual à época, pagava melhor, exigia menos horas de trabalho e dava melhores condições aos empregados. Os adolescentes empregados eram encorajados ao estudo, e mesmo um esquema de participação nos lucros foi implantado parcialmente, para os gerentes. Assim, assuntos de natureza ética estavam diretamente associados a projeto e fabricação.

Em *Art Under Plutocracy*, 1883, revelava preocupações ambientais, assumindo a responsabilidade comum contra a poluição das cidades.

Os conceitos fundamentais à obra de Morris, segundo C. e P. Fiell (1999) foram a supremacia do utilitário sobre o luxuoso, a responsabilidade moral do designer e do produtor sobre a qualidade do objeto e o uso de design como uma ferramenta democrática de mudança social, além da abordagem holística do design e do processo de produção por razões estéticas, sociais e ambientais.

A trajetória singular de William Morris o levou do historicismo ao regionalismo representado pelo gótico, e do reformismo cristão ao socialismo. No espírito da unificação das artes foi um designer moderno e na postura antiindustrial um retrógrado. Agindo desta forma ao negar a indústria, ignorava, naquele momento crucial, que não se tratava apenas de um problema de natureza estético-artística, mas, sobretudo sócio-econômica.

Se ao formular a pergunta: "Que interesse pode ter a arte se não puder ser acessível a todos?", pode aparecer para a história como um profeta do século XX, como entendeu Pevsner, foi, ao mesmo tempo, um artista preso à mensagem do passado e incapaz de lançar um olhar para o futuro, como também observou Frampton.

Ao devolver aos objetos do cotidiano e à casa de um homem a condição de criações valiosas do arquiteto e do artista, William Morris, numa espécie de paradoxo recorrente na história da arte, preparou o terreno para o desabrochar da disciplina do Desenho Industrial, que iria,

com o tempo, conferir dignidade artística aos produtos da indústria e das máquinas que ele tão tenazmente combateu (TEDESCHI, 1968).

No âmbito do movimento, uma das iniciativas essenciais em termos da atividade profissional propriamente dita, foi o estabelecimento das corporações ou associações profissionais. Tais sociedades contemplavam o desejo de união do trabalho do designer e do artesão, na busca da abolição das divisões no trabalho e entre a arte e a indústria. Jovens designers, formados a partir da reforma na educação, eram empregados nas associações ou até mesmo nas indústrias. Muitas destas experiências de associações entre artistas e artesãos para a produção dos mais variados objetos de uso doméstico ocorreram por toda a Inglaterra.

O *Century Guild*, de John Mackmurdo, fundado em 1882 é um exemplo do espírito de irmandade e da atitude profissional do movimento. O *The Art Workers Guild*, fundado por Lethaby e outros em Londres tornou-se um verdadeiro fórum para a união de todas as artes estéticas e era considerado, em 1890, como o centro do movimento na Inglaterra.

O movimento *Arts and Crafts* foi responsável por uma imensa escala de atividades, que revelam desdobramentos ideológicos complexos e muitas vezes contraditórios. Os seus objetivos sociais mais amplos jamais foram atingidos. A própria sobrevivência profissional do movimento só foi possível, ironicamente, graças aos clientes oriundos da prosperidade industrial que seus principais líderes sempre combateram.

A procura do bom design, traduzido em produtos baratos cuidadosamente produzidos jamais poderia ser obtida pelos métodos de produção baseada na utilização intensiva de mão-de-obra. Da mesma

forma, tais produtos estariam apenas disponíveis para as classes privilegiadas, ao contrário do que a militância socialista de Morris poderia pretender para o futuro da Inglaterra.

O ideal antiindustrial, que imaginava uma só pessoa como responsável pela criação e produção de um objeto, do começo ao fim, raramente foi alcançado, tendo sido visto freqüentemente como uma atividade elitista. Poucos historiadores aceitam hoje, por exemplo, a visão de Nikolaus Pevsner, que em seu influente *Pioneiros do Movimento Moderno* escrito em 1936, coloca o Arts and Crafts como um antecedente do modernismo, para o qual teria contribuído com uma estética funcionalista e despojada (CUMMING; KAPLAN, 1991, p. 7).

7. UMA SÍNTESE DA REFORMA DO ENSINO NA EUROPA

As tendências antiacadêmicas, que levaram a uma renovação teórica e prática da formação artística, foram abrangidas no conceito amplo da reforma das escolas de arte. Suas manifestações se iniciaram na segunda metade do século XIX, a partir das iniciativas governamentais e do movimento *Arts and Crafts*, ambos ocorridos na Inglaterra, para se desenvolverem, de forma efetiva e por todo o continente europeu, até as três primeiras décadas do século XX. O objetivo das escolas do novo tipo, algumas apenas teoricamente concebidas e outras efetivamente criadas, era o de não apenas reunir, mas também de sintetizar a arte "livre" das antigas academias e os trabalhos criativos "aplicados" das novas escolas de artes e ofícios.

Wick (1989), aponta, numa eloqüente compilação de citações extraídas de fontes relacionadas à reforma, alguns pontos centrais sobre os quais parece ter havido convergência de opiniões entre os protagonistas. O primeiro ponto foi o reconhecimento da superação da academia enquanto escola profissionalizante, devido ao fato de não encontrarem correspondência entre a formação e as exigências da época.

A idéia de fundir a formação artística ao artesanato foi outro ponto central às idéias de reforma, por motivações de origens pedagógicas econômicas e sociais. A razão pedagógica que apoiava a idéia estava baseada no reconhecimento de que a arte não poderia ser ensinada, conceito assumido por teóricos como Hoeber, Waetzold e

mesmo Gropius, que escreveu no Programa da Bauhaus de 1919: "A arte situa-se além de todo e qualquer método; em si ela não é ensinável; o artesanato, ao contrário, sim". Esta constatação levava ao entendimento de que seriam passíveis de ensino, e, portanto, de aprendizado apenas as técnicas artesanais.

As razões econômica e social que justificavam a fusão da formação artística com o artesanato derivavam das metas mercantilistas e de economia nacional assumidas desde o século XVIII. A necessidade de tornar os produtos nacionais competitivos frente a mercados estrangeiros, deveria ser respondida através da qualidade artística e artesanal. Havia ainda, um interesse social adicional, de caráter sociopolítico, o de eliminar o "proletariado artístico", produzido pelas academias para incorporá-lo às profissões artesanais. "A desproporção entre o número de jovens que deixam as academias na condição de assim chamados 'artistas livres', e o número daqueles que se encontram em condições de levar uma vida economicamente segura, que gera o surgimento do 'proletariado artístico', faz-nos pensar se, aos que fracassam como artistas livres, não restaria a possibilidade de retrocederem e se salvarem na arte aplicada, caso tenham uma séria formação artesanal" (WAETZOLD apud WICK, 1989, p. 73).

Um terceiro ponto, fundamental à idéia da fusão entre arte e artesanato, é o princípio da formação em oficinas, em parte já praticado pelas escolas de artes e ofícios. Na discussão sobre o objetivo das oficinas ficou sem resposta a questão de saber se estas deveriam servir exclusivamente ao ensino e à pesquisa de base artístico-técnica ou se deveriam, também, dedicar-se a atividades de produção real para determinados clientes ou ao mercado em geral. Na Bauhaus se observaria

a oscilação entre estas tendências, com a oficina de aprendizagem dominante durante o período de fundação, para, em Dessau, sob Gropius e, especialmente, Hannes Meyer, uma concentração no trabalho produtivo e comercial, e, finalmente, com Mies van der Rohe, uma tendência de volta ao *status* de local de aprendizagem.

A noção de arte unificada é um quarto ponto comum entre os reformadores das escolas de Belas Artes. Este conceito compreendia a manutenção da existência do artista "livre", apesar de subentender o rompimento do monopólio de formação das academias, e visava a união das esferas artísticas "puras" e "aplicadas", incluindo-se as faculdades de arquitetura, as escolas superiores, as academias de construção e as escolas de artes e ofícios. A expressão "Escola Superior da Forma", comum às escolas europeias até nossos dias, foi criada em 1918 por Fritz Schumacher. A inclusão da arquitetura na nova escola unificada de arte era compartilhada pela totalidade dos reformadores do ensino, tendo tido ampla aceitação no período Art Nouveau, e considerada como princípio na *Bauhaus*.

Um quinto ponto da reforma aceito como noção comum, é a idéia de um nível, curso ou escola preliminar ou básica, que serviria como um período de autoconhecimento e de experimentação das possibilidades artísticas de cada aluno, de modo a constituir subsídio para decisão do aluno sobre uma área de concentração de estudos a ser seguida em curso específico.

8. O NACIONALISMO ROMÂNTICO NO CONTINENTE

O fenômeno do Nacionalismo Romântico, segundo Cumming e Kaplan (1991), foi moldado juntamente com as mudanças de fronteiras na Europa da virada do século XIX. O império austro-húngaro conviveu com poder compartilhado entre Viena e Budapeste desde 1867. A Alemanha até 1870 era uma coalizão de Estados independentes, transformados finalmente em um império pelo chanceler Otto Von Bismarck, da Prússia. Na Áustria, derrotada pela Prússia em 1866 e com a perda de poder no compromisso austro-húngaro, a busca por uma força unificadora competia com a busca de um estilo nacional empreendido na Alemanha.

O Nacionalismo Romântico podia ser conservador ou progressista, dependendo da causa a qual servia. Na Áustria e na Alemanha foi defendido pelas forças conservadoras, que rejeitavam o socialismo, o modernismo e o urbanismo, preferindo adotar uma linguagem pan-germânica baseada num interesse crescente pela cultura popular: *Heimatkunst* (arte da terra natal) na Alemanha e *Provinzkunst* (arte das províncias) na Áustria. Estes sentimentos acabaram por incluir, além da afirmação de uma cultura original camponesa como reflexo da alma nacional, também, por outro lado, uma intolerância ao que fosse alheio à cultura nativa, contribuindo para o antiintelectualismo e anti-semitismo, que chegariam ao extremo nos anos 1930.

As forças progressistas, contudo, também cultuavam o primitivo, como os expressionistas alemães e os membros da *Sezession*

austríaca, entre os quais Gustav Klimt e Joseph Maria Olbrich. A arte popular também foi vista como símbolo universal da criatividade humana.

No entanto, apesar de cultivarem a inspiração dos *Pré-Rafaelitas* e do *Arts and Crafts* inglês, não se deixavam mover pelos impulsos de reforma social que tanto motivaram seus inspiradores: "...Em resumo, os estetas austríacos não eram nem alienados de sua sociedade, como seus colegas franceses, nem comprometidos com ela, como acontecia com os ingleses. Faltava-lhes o amargo espírito antiburguês dos primeiros e o fervoroso impulso reformador dos segundos. Nem *degagés* nem *engagés*, os estetas austríacos eram alienados, não de sua classe, mas, junto com ela, de uma sociedade que frustrava suas expectativas e rejeitava seus valores. Dese modo, o Jardim da Beleza da jovem Áustria foi um refúgio dos *beati possidentes*, um jardim estranhamente suspenso entre a realidade e a utopia. Expressava tanto o deleite dos esteticamente cultos quanto a dúvida de si dos que não tinham uma função social." (SCHORSKE, Apud FRAMPTON, 2000, p. 87).

Na França do século XIX, o interesse pelo contemporâneo parecia ser mais desenvolvido do que nos outros países, onde o Romantismo conduzia até a arte do passado. As lutas sociais e políticas e o realismo de Courbet na pintura abriram o caminho para o realismo na literatura. Os poetas e escritores assumiram a discussão e a crítica da arte e, especialmente, as condições da arte contemporânea. Artistas como Stendhal, Gautier, Beaudelaire e os Goncourt atraíam para o debate políticos como Guizot, Thiers e Clemenceau.

Eugène Viollet-le-Duc, professor da *École des Beaux Arts* e restaurador de construções medievais francesas reconhecia na vitalidade da arte, da economia e da arquitetura da sua sociedade a necessidade de uma interpretação do passado alinhada às exigências contemporâneas. Seu pensamento admitia a arte baseada na máquina e nos novos materiais, como o ferro, e suas aulas excluía a tradição arquitetônica do Racionalismo Clássico francês.

De Fusco (1976) atribui à sua obra um objetivo didático, disposto a influir sobre a produção arquitetônica contemporânea. Le Duc não acreditava, como Morris e Ruskin quiseram, que o período gótico fosse a suprema manifestação da arte criativa, devendo, portanto, ser tomada como modelo. Seu método, expresso nos seus *Entretiens sur l'architecture* (1863-1873), que seriam fonte de inspiração para a vanguarda do final do século XIX, avançava para além dos modelos e poderia, segundo Frampton (2000), libertar a arquitetura das irrelevâncias históricas do ecletismo.

O pensamento de le Duc, que não admitia o ornamentalismo e defendia uma nova forma de projeto adequada às funções da máquina, era baseado nos conceitos de autenticidade em relação ao programa e ao método de construção, evocando uma tendência antiinternacional, voltada às tradições regionais. Suas idéias, que influenciaram as obras de Gaudí, Horta, Guimard e Berlage, inscrevem-se dentro da corrente do Racionalismo Estrutural, em oposição ao Racionalismo Clássico da Academia Francesa e também ao Regionalismo Historicista Medieval inglês.

Le Duc propôs uma reforma da arquitetura a partir de um ponto de vista direcionado, que responde plenamente ao sistema produtivo de sua época e que pode ser chamado de *técnico*, sem oposição à estrutura da sociedade contemporânea. Ruskin, à mesma época, propunha uma reforma *ideológica*, somente realizável através de uma mudança radical de muitos aspectos do sistema social de sua época. O primeiro pode ser considerado como o precursor da crítica racionalista, e o segundo, o precursor da crítica sociológica. (DE FUSCO, 1976, p. 26.)

9. ARTE E INDÚSTRIA NA VIRADA DO SÉCULO XX

9.1 A ARTE NOVA E A “OBRA DE ARTE TOTAL”

O período conhecido como *Art Nouveau* se espalhou pela Europa entre 1880 e 1914, sendo conhecido na Alemanha por Jugendstil e no Império austro-húngaro por Sezession, enquanto nos EUA se chamou Escola de Chicago (ZEVI, 1970). Suas fontes originais foram a crítica inglesa universitária e socialista de William Morris à tecnologia moderna.

Neste período, extremamente rico em soluções, que tornam difícil reconhecer-lhe a unidade, e que teve em Henry Van de Velde na Europa, Louis Sullivan nos Estados Unidos e Victor Dubugras no Brasil, como três de seus mais destacados representantes, surgiu a primeira caracterização efetiva do desenho industrial: havia uma unidade fundamental na obra de seus artistas, que permite reconhecer as mesmas diretrizes estéticas em qualquer tipo de objeto, seja uma capa de livro um móvel ou uma construção (KATINSKY, apud ZANINI, 1983). (Fig. 52 a 54)

Enquanto na Europa as manifestações do Art Nouveau possuíam um caráter que entendia a produção do objeto como arte no sentido amplo, do edifício a todos os seus componentes e utensílios, a Escola de Chicago está mais associada ao desenvolvimento do edifício em altura, o arranha-céu, tipologia surgida na América do século XIX. A produção da Escola de Chicago está, como entendem, de modo geral, os historiadores, especialmente vinculada ao desenvolvimento tecnológico e

formal do novo tipo de edificação, sem maiores preocupações com os aspectos não-técnicos da construção.

Ao contrário da maioria das correntes associadas à instalação do movimento modernista, o *Art Nouveau* não foi dominado pela pintura. Mesmo os pintores mais expressivos do movimento, como Klimt, Toulouse-Lautrec e Bonnard, são identificados também pela criação de pôsteres e objetos de decoração. A orientação do movimento para o design e o seu estilo, considerado como o primeiro estilo original em séculos, marcado pela decoração elaborada e superficial e pelas formas curvilíneas e sinuosas representa o final do decorativismo do século XIX, especialmente se comparado com as tendências que se seguiram.

O *Art Nouveau* foi especialmente importante para o desenvolvimento do design gráfico ao estabelecer um estilo radicalmente diferente para a página impressa e por sua influência na criação de alfabetos e tipos gráficos e dos modernos pôsteres, resultado do desenvolvimento da técnica da litografia a cores no final do século. A moda recebeu também a contribuição dos artistas do movimento, assim como os tecidos e o mobiliário, além dos objetos populares, como vasos e luminárias Tiffany, artigos de vidro Lalique e estampas Liberty (HURLBURT, 1986).

Quando se analisa o *Art Nouveau* para além do fenômeno da reforma artística e do estilo, que foi, aliás, fugaz, pode-se perceber outras razões da sua força marcante. As cidades consideradas focos do desenvolvimento do estilo situavam-se todas à margem das grandes metrópoles. Se Paris e Berlim deram sua contribuição ao movimento, Bruxelas, apesar de ser considerada uma metrópole, vivia à sombra de

Paris. Barcelona e Chicago adiantaram-se a Madri e Nova Iorque. Em Weimar, Nancy e Glasgow confirmou-se a predominância das províncias, o que pode ser considerado como surpreendente quando observamos a forma decididamente metropolitana da manifestação *Art Nouveau*, que era também cara e, apesar das suas reivindicações sociais, um produto típico da burguesia abastada. (Fig. 59 e 59)

O aspecto político, que associou a revolta das vanguardas artísticas às minorias em busca de afirmação sobre a opressão dos poderes centrais constitui mais um aspecto dúbio e instigante do *Art Nouveau*.

O Art Nouveau era, de fato, como observamos, e também de acordo com sua própria definição, uma arte utilitária, que se propunha a servir de cobertura ou acabamento ao utilitário. Esta característica comercial, de apelo motivador do consumo, teve grande importância naquelas épocas de flutuação econômica e trazia um claro potencial de integração a estratégias econômicas. A ação estimulante que o estilo teve na criação de ateliês produtivos e no renascimento de artesanatos locais pôde ser observada e medida economicamente em muitas cidades, como, por exemplo, no caso alemão, em Weimar, Munique, Dresden e Darmstadt. (SEMBACH, 2000, p.37).

A apropriação do estilo por uma indústria pouco escrupulosa para torná-lo modelo de uma produção maciça de objetos *kitsch* valia-se do fato que o Art Nouveau podia prestar-se a isto e, também, não acontecia pela primeira vez na história da indústria. A união entre os interesses políticos, econômicos e artísticos pode ser bem compreendida em exemplos como o de Darmstadt, que analisaremos adiante.

9.2 A ESCOLA DE GLASGOW, A SECESSÃO AUSTRIACA E A COLÔNIA DE DARMSTADT.

A chamada Escola de Glasgow, liderada por Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), juntamente com sua mulher Margareth Macdonald, Herbert Mc Nair e a irmã de Margareth, Frances Macdonald representa o elo de ligação entre a evolução da arquitetura e da arte na Inglaterra com o *Art Nouveau* continental.

O edifício da Escola de Arte de Glasgow, projetado por Mackintosh aos 28 anos de idade, com seu estilo grave e simples, sem linhas curvas, representa, ao mesmo tempo, um prenúncio da arquitetura do século XX e um gesto raro entre os artistas do movimento Art Nouveau. P. Morton Shand considerou Mackintosh como "o primeiro arquiteto britânico, desde Robert Adam a consolidar um nome no exterior e o único a tornar-se o ponto de convergência de uma escola de design".(PEVSNER, 2002, p.85). (Fig. 64)

O princípio do projeto integrado do interior, como também praticado por Baillie Scott, teve em Mackintosh um desenvolvimento extremo, que incluiu o número máximo de itens projetados, como mobiliário de jardim, cutelarias, luminárias e carpetes. Seu trabalho, de acordo com Cumming e Kaplan (1995), representa um exemplo extremo da polarização entre os aspectos funcionais e artísticos do design corrente entre os arquitetos do *Arts and Crafts* na Inglaterra do final do século XIX e início do século XX.

A influência de Mackintosh sobre o estilo da *Sezession* austríaca é decorrência da apresentação do seu trabalho na exposição anual de

Viena de 1901 e de seu trabalho de decoração da Sala de Música de Fritz Warndörfer, que patrocinaria, dois anos mais tarde, a fundação do *Wiener Werkstätte* (Atelier de Viena). Em Viena, o *Österreich Museum Für Kunst und Industrie* (Museu Austríaco de Artes e Ofícios) foi fundado em 1864 segundo o modelo do *South Kensington Museum* de Londres, e com o mesmo objetivo: ligar a arte à indústria através de coleções destinadas a inspirar as companhias fabricantes de produtos. A *Kunstgewerbeschule*, (Escola de Artes Aplicadas) do museu foi fundada quatro anos depois, também baseada no precedente do *South Kensington*, tendo formado a maioria dos designers progressistas que compuseram o *Wiener Werkstätte*.

O Atelier de Viena foi fundado pelos arquitetos Joseph Hoffmann (1870-1956) e Kaloman Moser (1868-1918), ambos igualmente fundadores da *Sezession* em 1897, cujo objetivo principal era a rebelião contra as limitações das artes acadêmicas, representadas pela *Kunstleshaus* (sociedade dos artistas). Hoffmann e Moser, no Atelier de Viena, totalmente inspirados pelo exemplo inglês e por Ruskin e Morris, promoveram exposições regulares de seus trabalhos e de colegas convidados do exterior, como Ashbee, Mackintosh e Margareth Macdonald. (Fig. 55)

Influenciado, segundo alguns autores por Mackintosh, ou na visão de outros, por uma evolução própria, o *Werkstätte* desenvolveu um estilo baseado numa geometria severa. O sanatório Purkersdorf (1904-1905), primeiro projeto relevante do atelier, incorporou este padrão nos planos lisos das superfícies das fachadas e no uso do quadrado e do círculo num ritmo marcado, que compreendia todos os detalhes, incluindo mobiliário, luminárias, etc. O quadrado aparecia como o *leitmotif* das

obras do grupo, além do uso do preto e do branco, "elementos límpidos que nunca apareceram em estilos anteriores", segundo Joseph Hoffmann. (Fig. 62)

Na Alemanha, o espírito do *Arts and Crafts* ainda subsistia numa época em que muitos esforços estavam orientados para a reforma do design através da produção em massa. A colônia de artistas de Darmstadt, estabelecida em 1899, pelo Grão Duque Ernst Ludwig, de Hesse, tinha por objetivo reviver o artesanato da cidade através do exemplo dos trabalhos de qualidade superlativa dos artistas convidados. Os escultores Ludwig Habich e Rudolf Bosselt, os pintores Peter Behrens, Paul Bürck e Hans Christiansen e os arquitetos Patriz Huber e Josef Maria Olbrich, formaram o grupo seletivo de convidados, sendo este último o primeiro morador da colônia.

O espírito de Darmstadt é o espírito do *Art Nouveau* em seu anseio formal pela obra de arte total, concebida através de um conceito de uniformidade completa. Inaugurada em 1901 com a exposição *Ein Dokument Deutscher Kunst* (Um Documento da Arte Alemã), a colônia era composta por um conjunto constituído por um edifício de ateliês rodeado por sete moradias, localizado em Mathildenhöle, uma suave colina situada perto do centro da cidade. Num projeto de harmonia estilística total conduzido por Olbrich, seria Behrens a despontar como a maior estrela da colônia, e através de um estilo exatamente oposto.

Quando o arquiduque concebeu o projeto da colônia de artistas, tinha em mente, além do novo ideal de vida e do projeto arquitetônico, certamente, a idéia de fazer florescer a economia local, através do estímulo à atividade dos artesãos da região. Darmstadt havia

se tornado então uma cidade industrial, com atividades nas indústrias pesadas, química e construção de móveis. Estes aspectos, de caráter econômico, foram muitas vezes ignorados, como se capazes de perturbar a imagem de uma arte exclusivamente voltada à beleza, que sempre caracterizou a interpretação histórica do *Art Nouveau*.

O panorama provinciano da capital do Hesse acabou por reunir condições para o surgimento de uma manifestação artística nada provinciana, com força capaz de rivalizar com a arte das metrópoles, como também ocorreu nos exemplos já citados e que devem incluir Helsinque, na Finlândia. Do conjunto total de obras construídas para abrigar a colônia de artistas, todas, à exceção da casa destinada a Peter Behrens, projetada pelo próprio Behrens, são de autoria de Olbrich. O arquiteto austríaco seria, aliás, o único artista a permanecer residindo em Darmstadt, até o ano de sua morte, em 1908. (Fig. 63)

9.3 ADOLF LOOS E A ESTETIZAÇÃO DO COTIDIANO

Adolf Loos (1870-1933), arquiteto, crítico de arquitetura e “instalador de ambientes”, expressão com a qual definia seu trabalho em arquitetura de interiores, foi talvez, ao seu tempo, a voz mais consciente da transformação cultural em curso no final do século. Sua percepção prematura da força da conjuntura moderna, que se estabelecia através da ação de uma burguesia urbana, desprovida, por um lado, de vínculos com a tradição rural e, por outro, também necessariamente não-aristocrática, foi sua contribuição principal ao cenário de transformação.

A percepção da crise cultural em seus aspectos éticos e estéticos formava a base da sua recusa em aceitar tanto uma perspectiva voltada à cultura popular tão cara à *Heimatkunst* da Áustria nacionalista, quanto a uma afiliação tardia ao classicismo ocidental. (FRAMPTON, 1997).

Loos escreveu, na condição de fundador e editor de uma revista cultural chamada "Das Andere" (O Outro), diversos artigos sobre moda masculina e feminina. O vestuário masculino, como o utilizado pela elite inglesa, 'o centro do mundo civilizado', segundo o autor, era caracterizado pela sobriedade e elegância e deveria ser adotado pelos austríacos, que deveriam abandonar os trajes típicos e qualquer idéia de criação de uma moda nacional. A sua luta modernizadora incluiu, no campo da crítica, uma longa batalha contra o uso do ornamento na arquitetura, no mobiliário, no vestuário e nos seus acessórios, nos utensílios, nos carros, na linguagem e nos hábitos de higiene. Segundo Loos, a sensibilidade moderna tinha seus sentidos muito exercitados pela vida urbana, exigindo, portanto, o desaparecimento dos ornamentos, sendo capaz, inclusive, de encontrar um "charme" especial no despojamento resultante do ambiente livre da ornamentação.

As razões de natureza ética da sua oposição ao ornamento, compreendiam a idéia da submissão do artesão ao arquiteto ou ao artista, já denunciada por Ruskin, a submissão dos materiais aos desenhos das pranchetas ou dos repertórios e a submissão das necessidades do presente às formas do passado. Na esfera do trabalho, os artesãos estavam submetidos às idéias dos arquitetos, com desconsideração total à sua experiência e ao seu conhecimento dos materiais. Segundo Loos, o artesão, livre da intervenção dos arquitetos e artistas, seria capaz de criar

uma linguagem moderna. A emancipação dos materiais da mesma forma só poderia se dar através do trabalho do artesão, verdadeiro conhecedor destes e de suas possibilidades em termos de linguagem formal.

A submissão às formas do passado, mantida através da aplicação nas formas do cotidiano dos ornamentos retirados dos repertórios, impedia, por sua vez, a consolidação de um estilo apropriado ao século XX, o 'estilo sem estilo', ou seja, uma linguagem não-ornamental própria à modernidade.

A submissão do cliente ao arquiteto, estabelecida pelo conceito de obra de arte total, tão cara ao espírito do *Art Nouveau* ou da *Sezession*, juntamente com sua pretensão em abranger e determinar todo o arranjo da vida familiar e cotidiana constituíam, também, segundo Loos, uma atitude imprópria à vida humana (PAIM, 2000). É interessante observar, a partir de uma perspectiva histórica, que a questão da submissão do cliente ao estilo ou ao gosto do arquiteto não se resolveria apenas através de uma transposição estilística ou de uma atitude despojada e antiornamental, como pretendeu Loos.

Ao afirmar "só uma parte muito pequena da arquitetura pertence à arte. Tudo o que serve a um fim deve ser excluído dos domínios da arte", Adolf Loos declarava-se contrário à estetização do cotidiano, como proposta pelo *Wiener Werkstätte*, estabelecendo a necessidade de separar a arte e a arquitetura do artesanato, deixando este ao cargo do artesão, capaz de criar a linguagem moderna, discreta e harmoniosa.

Em 'Ornamento e Crime', Loos radicalizou o discurso antiornamental, atacando a prática e o impulso ornamental, até então considerado por pensadores como Owen Jones como uma necessidade criativa absolutamente natural, legítima e civilizada. Seu entendimento admitia apenas o impulso artístico, direcionado apenas à arte em seus suportes tradicionais, considerando seu uso fora daí como 'perversão'. A marcha da civilização deveria levar à expulsão do ornamento do âmbito dos objetos úteis. A compreensão das possíveis implicações econômico-produtivas da questão levou-o a afirmar como argumento para negar legitimidade aos objetos providos de decoração: "A ornamentação é uma força de trabalho esbanjado, e, portanto, saúde desperdiçada. Sempre foi assim. Porém hoje, isto significa também material desperdiçado e em definitivo, capital esbanjado". (MALDONADO, 1993, p.34)

O dilema da reunião entre a arquitetura vernácula inglesa, da qual Loos era partidário e as fantasias abstratas da Sezession parece ter sido resolvido pelo arquiteto, na interpretação de Frampton, através da combinação entre o conforto informal do interior inglês com a aspereza da forma clássica pura. Os seus projetos de interiores de expressão eclética, com as paredes revestidas em pedra ou madeira, à procura de uma rusticidade confortável, eram compostos através de uma solução espacial rica, de espaços compenetrantes, o *Raumplan*, ou plano de volumes. Externamente, a linguagem era bastante abstrata, com a eliminação total de ornamentos, dentro de um esquema de extrema simplificação formal, antecipador do estilo internacional, especialmente de Le Corbusier. (Fig. 57)

9.4 HENRY VAN DE VELDE, PETER BEHRENS E O *DEUTSCHE WERKBUND*

Henry van de Velde (1863-1957) foi uma das figuras exponenciais do *Art Nouveau* e protagonista de episódios altamente significativos na definição do papel do artista dentro do mundo da indústria e do ensino no movimento moderno. Formado inicialmente como pintor e se dedicando, posteriormente, às artes industriais e à arquitetura, van de Velde mudou-se para a Alemanha em 1899 para dirigir em Berlim uma das muitas oficinas dedicadas ao artesanato. Em 1902 assumiu, a convite do Grão Duque de Saxe-Weimar, a tarefa de fundar e dirigir a Escola de Artes e Ofícios de Weimar, base para a futura Bauhaus e na qual seria sucedido por Walter Gropius. (Fig. 56 e 60)

A controvérsia sobre van de Velde pode ser observada entre diferentes autores em assuntos como a sua ligação ao romantismo de inspiração medieval do Gótico inglês. Segundo Wick (1989), a obra de van de Velde é totalmente despojada de formas historicizantes, especialmente do ornamento gótico, característica do estilo original do *Art Nouveau*. Já Frampton (1997) localiza no arquiteto um "inexaurível respeito" pelo gótico, além de compartilhar com os Pré-Rafaelitas de uma aversão a toda a arquitetura posterior ao gótico, apesar de, na visão do autor, recusar uma medievalização do presente.

A reflexão de van de Velde sobre a prática do design e da arquitetura levou, segundo Paim (2000), a três temas fundamentais: o combate à teatralização, a racionalização do design industrial e a ousadia dos ornamentos gestuais ou dinâmicos.

Van de Velde considerava a ornamentação como uma camuflagem indesejável que confundia e atrapalhava a percepção do mundo e que era destinada a gerar apatia e conformismo. Tal teatralização impossibilitava a reação e explicava a insistência dos arquitetos do seu tempo em reproduzir os modelos do passado, contidos nos repertórios. Seu pensamento incluía duas estratégias criativas para os objetos modernos. A primeira consistia em depurá-los de toda a teatralidade ornamental até apresentar sua finalidade prática. Esta compreensão racionalizada geraria a forma ideal e definitiva, capaz de, num exercício tautológico e metalingüístico, superar as novidades e os modismos. Sua segunda estratégia, baseada na ousadia, dependia da existência de talentos desenvolvidos para sua adoção, e consistia na transformação radical das formas. Os objetos nasceriam de um impulso de uma nova vitalidade criativa, gerado pela força expressiva da linha. Aos materiais ficaria a exigência do comportamento plástico para aceitar o movimento e a devida resistência para sustentar a forma.

Ao seu pensamento progressista sobre a nova criação artística, baseado na afirmação da máquina, van de Velde opunha um design de marca individualista e cultivada artisticamente, que negava os postulados teóricos da produção mecânica tipificada, em massa e seriada, representados no *Deutsche Werkbund* por Herrmann Muthesius.

Este conflito entre a livre expressão artística e a busca por uma linguagem formal adequada à produção em massa e à sociedade industrializada percorreu o século XX e todos os seus movimentos e escolas artísticas. Não existem vencedores neste debate, pois o próprio advento da I Guerra Mundial, a primeira guerra industrializada, viria a encerrar tanto o sonho da *gute form* e do monopólio da indústria

defendido pelo *Werkbund*, quando a esperança reformista burguesa patrocinadora do *Arts and Crafts* e do *Art Nouveau* (FRAMPTON, 1997, p. 115).

Souza (2001), ao examinar a polêmica entre van de Velde e Muthesius, indaga os pressupostos da racionalidade contidos na posição deste último, em confronto com a posição de van de Velde, vista por tantos, até hoje, como individualista, descomprometida como o grande público e defensora das prerrogativas artísticas no design. No conflito entre o burocrata e o artista, revelam-se as lógicas da orientação política e econômica do design e os propósitos da racionalidade advogada pelo *Werkbund* naquele momento e que permanecem, até hoje, eventualmente, como paradigmas da indústria.

Começaria, porém, neste mesmo momento, a desaparecer o conflito entre arte e indústria. Enquanto em Van de Velde ainda se observa a ação do artista, trabalhando na indústria, mas na posição privilegiada de escolher as formas a partir de seu próprio gosto, sem preocupações com os aspectos funcionais, de produção ou de mercado, seu contemporâneo Peter Behrens assumiu de vez a atitude do designer moderno, reunindo as qualidades necessárias, como planejamento, coordenação de produção e desenho de produto.

A trajetória de Peter Behrens (1868-1940), que havia tido grande influência sobre a carreira de Olbrich, confunde-se também com a própria vida do *Werkbund*. Em 1907, foi também nomeado arquiteto e designer da AEG, a empresa alemã da eletricidade, fundada em 1883 por Emil Rathenau. Behrens, que possuía antecedentes do *Arts and Crafts* e *Jugendstil* desde seus anos em Darmstadt (1899 a 1903), havia também

tido membro de uma das oficinas alemãs, a *Vereinigte Werkstätten*, além de ter dirigido a escola de artes aplicadas de Düsseldorf, em 1903. Seu trabalho na AEG introduziu um novo conceito para o século XX, o da imagem corporativa, tendo sido responsável pelo desenho da marca da companhia, pelos projetos arquitetônicos de suas instalações, além de posters, catálogos, alfabetos tipográficos e produtos como chaleiras, ventiladores, equipamentos dentários, etc. (Fig. 65, 73 e 74)

O aparecimento do *Deutsche Werkbund* em 1907, seguido por seus sucedâneos austríaco, em 1910, suíço, em 1913, sueco, em 1914 e finalmente o *Design and Industries Association* na Inglaterra, em 1915, introduziu novos conceitos, como a "forma nacional", e a padronização, que voltaria a ser discutida no construtivismo russo e na Bauhaus (BOMFIM, 1980).

A partir de 1896, Hermann Muthesius, diplomata alemão, passou seis anos na Inglaterra como encarregado de observar o desenvolvimento da arquitetura e das artes industriais naquele país. O "espião do gosto", como foi chamado, propôs na sua volta, atuando na condição de conselheiro privado da Junta Comercial Prussiana, a reforma do programa nacional de educação em artes aplicadas. Suas medidas incluíram, além da reforma e da ampliação dos ateliês das Escolas de Artes e Ofícios, a contratação de artistas modernos como professores. Foram chamados Peter Behrens em Düsseldorf, Hans Poelzig em Breslau, Bruno Paul em Berilo, Otto Pankok em Stuttgart e Henry van de Velde, com a mais eficiente escola, em Weimar.

Também foram criados, a exemplo da Inglaterra, ateliês privados ou indústrias caseiras no interior do país para produção de

objetos de uso doméstico. Na Alemanha nunca houve restrição ao uso de máquinas e algumas oficinas criadas por grupos de artistas tornaram-se, em tempo inferior a uma década, extremamente bem sucedidas, com negócios altamente capitalizados e redes próprias de distribuição.

As oficinas alemãs estavam completamente comprometidas com a elevação dos padrões de produção e qualidade e com a competitividade dos produtos nacionais frente aos estrangeiros. Assim, ao contrário de seus predecessores ingleses do *Arts and Crafts* e da mesma forma que seus contemporâneos austríacos do *Wiener Werkstätte*, não estavam interessados na agenda de reforma social inglesa. Diferentemente dos vienenses, porém, os alemães também não se preocupavam com o individualismo do processo de trabalho, adotando os mais recentes métodos e tecnologias. Os *Werkstätten* alemães, ao mesmo tempo em que enfatizavam o papel central do designer e promoviam a cooperação estreita com os encarregados de execução, rejeitavam a noção de que o projetista deveria ser também o executor do trabalho. (CUMMING; KAPLAN, 1995, p. 200)

Nos anos 1890, a Alemanha suplantou a Inglaterra industrialmente, num clima de nacionalismo exacerbado, ainda à procura de uma linguagem estilística adequada ao prestígio industrial e de mercado alemães. (DROSTE, 1993).

Em 1905-06, numa exposição industrial em Dresden, apareceu a primeira mobília totalmente realizada pela máquina, projetada por Richard Riemerschmid (1868-1957), um exemplo raro para a época, especialmente fora da Alemanha, de um designer destacado trabalhando diretamente em desenho industrial e não em arte decorativa. A

estandardização das partes componentes do móvel surgiu em 1910, tendo sido denominada de *Typenmöbel*. (PEVSNER, 2002 p.21). (Fig. 61)

As oficinas alemãs e a colônia de Darmstadt representaram as duas correntes opostas de pensamento que acompanharam as discussões a respeito da função do design: a objetividade racional em oposição à sensibilidade individualista. Cumming e Kaplan (1995), referem-se a esta questão usando a figuração do conflito entre a “utopia do pulso e a do pistão”. As oficinas alemãs promoveriam a “utopia do pistão”, ou a crença no design objetivo e racional apoiado em critérios de julgamento voltados à eficiência e ao funcionalismo. A comunidade de Darmstadt, por sua vez, representaria a “utopia do pulso”, ou seja, a crença na individualidade como expressão de uma sensibilidade particular e única.

O *Deutsche Werkbund* receberia estas duas visões através do pensamento de alguns de seus fundadores, como Riemerschmid e Bruno Paul das *Werkstätten* e Olbrich, vindo da *Sezession* austríaca e de Darmstadt e Hoffmann, também da *Sezession*. Com esta característica, reunia arquitetos, pintores, artistas, ceramistas e fabricantes, todos unidos na busca da *qualität*, mas com diferentes visões sobre a sua definição. Assim, o *Werkbund* alemão reunia a esta busca, interesses econômicos, nacionais e culturais, tendo se constituído na mais importante fusão entre arte e economia desde as reformas inglesas.

Neste contexto, representou a adesão definitiva do artista ao processo industrial, ou seja, a afirmação final da idéia do *industrial design*, bem como a da unificação das artes. Plantada como uma idéia utópica e até retrógrada no *Arts and Crafts*, a unificação das artes acabou por se

estabelecer na indústria, o único endereço onde seu sentido poderia se desenvolver plenamente nos tempos modernos.

Artistas como Behrens, Hoffmann, Olbrich, Riemerschmid, Bruno Paul, Schumacher, Kreis e Fischer foram membros do *Deutsche Werkbund*. Gropius tornou-se membro em 1912, após alcançar renome através do projeto da fábrica de formas para sapatos Fagus, realizada em colaboração com Aldolf Meyer.

Muitos dos problemas e questões que o projeto Werkbund suscitou, relacionados à prática do design permanecem ou foram renovados. De toda forma, a discussão pode avançar para além dos limites reducionistas, que simplesmente opõe os conceitos de *industrial* ao *artesanal*, do *cultural* ao *produtivista* ou do *nacional* ao *internacional*. Os méritos do Werkbund residem, certamente, na colocação, pela primeira vez, do problema do projeto do produto industrial em todas as suas dimensões, complexas e, freqüentemente, contraditórias.

10. A PRODUÇÃO EM MASSA: PADRONIZAÇÃO E RACIONALIZAÇÃO NA INDÚSTRIA

O desenvolvimento do capitalismo industrial nos Estados Unidos aconteceu, desde o final do século XVIII, de forma progressiva e linear, ao contrário do que ocorreu na Europa, onde um capitalismo errático e oscilante sofria um forte condicionamento advindo de uma continuidade de estruturas e atitudes sociais e econômicas. Enquanto o desenvolvimento na Europa não conseguia ir além do aumento da escala de produção e das redes comerciais para a distribuição dos produtos, nos Estados Unidos a mudança vinha ocorrendo também nos métodos e processos de fabricação, no que viria a ser conhecido como o “sistema americano” de produção industrial.

A partir da Grande Exposição de Londres, o mundo teve conhecimento dos novos métodos de fabricação empregados nos Estados Unidos desde 1800, baseados numa mudança essencial, que se constituiu num fundamento da moderna produção industrial. Tratava-se da *padronização*, ou seja, a produção em larga escala de produtos com partes intercambiáveis, produzidos através de máquinas-ferramenta capazes de garantir precisão e igualdade entre as peças, através de seqüências de operações mecânicas simplificadas.

Heskett (1998) encontra os precursores do sistema americano na própria Europa, através de nomes como Christopher Pohlen, na

Suécia, inventor de um sistema de precisão para a produção de engrenagens para relógios, o armeiro francês conhecido por Le Blanc, que aplicou métodos semelhantes para a produção de mosquetes e Marc Brunel, monarquista foragido da Revolução Francesa e que projetava maquinaria para a produção de polias para a Marinha Real inglesa.

As razões para o retraimento destes processos na produção industrial europeia vão desde a obstrução exercida pela excessiva burocracia oficial de países como a França, passando pela oposição dos artesãos que viam o seu ganha-pão ameaçado pelos novos métodos, até as razões de estado, como no caso da Inglaterra, que, ao final das guerras napoleônicas, abandonou os novos sistemas. No caso americano, a visão de industriais, inventores e estadistas, como Thomas Jefferson, que conheceu e compreendeu as vantagens do método de Le Blanc, permitiu que naquele país o sistema básico fosse assumido e praticado em larga escala, em todos os tipos de indústria.

A falta de uma tradição artesanal enraizada e de mão de obra especializada constitui uma das razões que permitiram a rápida expansão do sistema que, a partir da indústria de armas (Colt), expandiu-se para setores como as indústrias de relógios (American Horologe Company), de máquinas de costura (Singer), de maquinaria agrícola (McCormick), e de produtos de borracha (Goodyear). A jovem república americana era uma sociedade aberta, onde a inovação não constituía um desafio e valores como a riqueza e o progresso eram incentivados através da expansão das oportunidades comerciais.

Neste momento, em meados do século XIX, a diferença entre o pensamento norte-americano e o europeu não se limitava ao sistema de

produção, incluindo também aspectos de ordem cultural e social. A comparação residia na diferença entre as atitudes européias, baseadas nas tradições artesanais, que atribuíam valor estético e econômico a um produto em função da quantidade de trabalho especializado nele aplicado e a atitude norte-americana, que, apoiada nos métodos industriais, buscava a quantidade e a utilidade para atender as necessidades de todo um povo.

A análise de críticos europeus sobre estas diferenças, como o inglês George Wallis, diretor da Birmingham School of Art and Design, procurava uma justificativa ligada a uma razão cultural, o “gosto” europeu, e baseava-se em setores da indústria de longa tradição artesanal e representativos da arte decorativa tradicional, como móveis, metais, cerâmicas, vidros e jóias, onde a inovação técnica não havia levado à criação de novas formas. Nos Estados Unidos, porém, ao mesmo tempo, os novos métodos estavam servindo para a criação de produtos completamente novos, que atendiam a novas funções e que não se encaixavam no tradicional conceito europeu de arte decorativa, como as máquinas de costura e as invenções posteriores dos telefones, fonógrafos e máquinas fotográficas.

A natureza complexa, diversa e eclética da sociedade norte-americana levavam a uma produção que era freqüentemente vista como deficiente esteticamente. Os escritos de Ruskin e Morris contribuíam para uma sensação de inferioridade, que tendia a considerar produtos simples e utilitários como reflexo de um “puro materialismo”, do qual os norte-americanos eram constantemente acusados e que deixava a sensação de que a “cultura” seria uma coisa vinda de fora e desejável socialmente (HESKETT, 1998, p. 60). A reconciliação entre os processos econômicos e

artísticos nos Estados Unidos deve-se a figuras como Frank Lloyd Wright, arquiteto oriundo, segundo Heskett (1998) e Cumming e Kaplan (1995), do movimento *Arts and Crafts* norte-americano e que foi um importante formulador e disseminador da estética da máquina naquele país. Wright havia trabalhado com Louis Sullivan, autor da famosa frase “a forma segue a função”, que iria tornar-se um dos *slogans* polêmicos da arquitetura e do design modernos. Se esta frase pôde ser tantas vezes interpretada como expressão de um determinismo estrutural e estético um tanto primitivo, representava, na época e contexto em que foi formulada, uma tentativa de estabelecer um conceito de unidade na arquitetura, onde função, estrutura e decoração apropriadas poderiam se fundir numa expressão artística adequada à era moderna (HESKETT, 1998, p. 65).

Após abandonar o estúdio de Sullivan em 1893, Wright dedicou-se a projetos de mobiliário e acessórios que seriam empregados nas casas que projetava. Seus projetos de mobiliário, de formas simples, e realizados manualmente por marceneiros, fruto do seu interesse pela tradição artesanal típica do *Arts and Crafts*, continham as linhas limpas e retas perfeitamente adequadas à produção precisa das máquinas. Apesar de nunca ter tido a oportunidade de realizar os ideais contidos em seus projetos em termos de produção industrial, Wright não via contradição entre valores individuais e produção em massa. Na sua famosa palestra intitulada ‘A arte e o ofício da máquina’, proferida em 1901 em Chicago, num encontro da Chicago Society of Arts and Crafts, declarou sua atitude positiva com relação à mecanização e ao seu potencial de realização estética, atacando a utilização das máquinas para a reprodução de ‘formas massacradas’ de culturas passadas. Nesta ocasião declarou: ‘William Morris bem defendeu a simplicidade como base da arte verdadeira.

Devemos entender o significado para a arte desta palavra – simplicidade – porque ela é vital para a Arte da Máquina’.

Entre as contradições dos argumentos de Wright e de outros participantes do movimento modernista está a afirmação de que as formas geométricas básicas eram por si só adequadas à produção por máquinas, o que era, na verdade, um argumento estético, que não levava em conta o amplo potencial da tecnologia mecânica.

O desenvolvimento dos métodos industriais acarretava, porém, um alto custo em termos humanos, que nem os artistas envolvidos nos projetos, nem os engenheiros envolvidos na produção eram até o final do século XIX capazes de assumir e dimensionar devidamente. Os estudos de processos de trabalho desenvolvidos entre 1890 e 1900 pelo engenheiro Frederick W. Taylor, chamados de “gerenciamento científico”, e baseados na padronização das operações de trabalho para maximizar a produção, visava essencialmente a adaptação das capacidades humanas às seqüências de operações das máquinas. Sua adoção generalizada e as reações adversas que provocava entre os trabalhadores levariam finalmente a indústria e os governos a considerar o dano causado à eficiência pela fadiga, não só por fatores físicos, mas também psicológicos.

O desenvolvimento coordenado de todos os esforços dentro do processo de trabalho em direção ao aumento da eficiência da produção atingiria sua plenitude na indústria automobilística. A experiência de Ransome E. Olds na Oldsmobile e de Henry Ford na Ford levaria à criação do moderno sistema de produção em massa, baseado na produção

intensiva de um design padrão com componentes intercambiáveis numa linha móvel de montagem.

O crescimento da produção industrial e comercial no século XX levou a uma evolução dos sistemas de padronização, que, a partir das iniciativas particulares das indústrias, ensaiadas desde a segunda metade do século XIX, passaram progressivamente ao domínio institucional, com a participação dos governos. Na virada do século XX, em 1902, foi fundada a Associação Britânica de Padrões de Engenharia, que viria a se transformar no Instituto Britânico de Padrões. Em 1916 surgiu a Deutsche Normen Ausschuss (Comissão Alemã de Padrões), precursora da Deutsche Industrie Normen – DIN (Normas Industriais Alemãs), seguida em 1918 pela Associação Americana de Padrões. A constituição destes órgãos e a adesão das indústrias eram voluntárias, e o estabelecimento dos padrões baseava-se normalmente em acordos entre as partes interessadas, com base nas melhores experiências existentes.

A experiência de Peter Behrens, na condição de conselheiro artístico da AEG, permitiu o desenvolvimento do conceito inédito de padronização dentro de linhas determinadas de produtos. A linha de chaleiras elétricas desenvolvidas por ele a partir de 1909, apesar de pouco acrescentar esteticamente à produção corrente, era baseada em um número limitado de elementos padronizados, que podiam ser combinados de forma flexível, gerando uma grande quantidade de variações possíveis. Esta inovação prática, de caráter verdadeiramente industrial é uma das distinções que o creditam como um dos primeiros designers industriais na acepção moderna.

A introdução do conceito de modularidade foi um dos desenvolvimentos das pesquisas sobre padronização, tendo atingido desde a introdução das medidas padrão para papéis, proposta pela norma DIN, com o sistema de formatos "A", tornada padrão internacional, até medidas para painéis de madeira, base para o surgimento, por volta de 1930, dos sistemas de mobiliários modulares, utilizados em móveis comerciais e domésticos.

As primeiras décadas do século XX assistiram também ao surgimento da preocupação com as condições de trabalho, quando as questões de postura e conforto, iluminação foram finalmente enfrentadas na tentativa de proporcionar condições de trabalho mais confortáveis e agradáveis e, portanto, mais eficazes.

A adoção dos conceitos de padronização, modularidade e conforto e segurança no trabalho variavam de país a país, especialmente quando a discussão era centrada na questão da eficiência, com uma mudança de enfoque, que partiu da noção de eficiência "máxima", típica do procedimento 'taylorista', para a de eficiência "ideal", resultado de interpretações mais flexíveis dos processos de trabalho e de produção. De toda maneira, estes conceitos permanecem como fundamentais ao design e um como um dos componentes mais determinantes da forma estética da moderna produção industrial.

11. A FORMAÇÃO E A PRÁTICA MODERNAS

11.1 A CONTRIBUIÇÃO DAS VANGUARDAS

O início do século XX, desde a sua primeira década até o final da primeira guerra mundial, assiste a uma profunda modificação na situação social, econômica e tecnológica. O desenvolvimento industrial, que vinha em processo de progressão contínua, sofreu, com a guerra, uma grande aceleração, tanto no sentido quantitativo quanto em termos de progresso tecnológico. O crescimento urbano que o acompanhou trouxe à cena social uma classe operária que adquiria crescente peso político, e uma burguesia profissional que se transformava em uma classe de técnicos dirigentes. O campo da arte, por sua vez, com os movimentos experimentais e de vanguarda, passa por uma transformação radical de sua estrutura e finalidade, que incluiu a figura e o papel social do artista.

Devido às mudanças quantitativas e qualitativas de sua dinâmica funcional, aliadas ao desenvolvimento da mecanização dos serviços e dos transportes, as cidades perderam a capacidade de responder às exigências sociais. Decorre daí uma mudança fundamental na figura profissional do arquiteto, que deixa de ser um mero construtor, assumindo a condição de urbanista, precisando projetar o espaço urbano. Além disso, a imposição da escala urbana envolve a necessidade de produção de casas em série, o que encontra resposta imediata no desenvolvimento da tecnologia industrial, que substitui as técnicas tradicionais ou artesanais da construção.

Na primeira década do século, ocorre, por meio dos movimentos artísticos, uma retomada da apologia às máquinas, à maneira do elogio de Whitman à locomotiva, desta vez acompanhada de outros protagonistas, como o automóvel, o avião e o transatlântico.

Maldonado (1993) localiza no movimento futurista italiano uma mudança fundamental, que passa a exaltar, além das máquinas em si mesmas, também os homens que as inventam, constroem, produzem e usam. Para os futuristas, o que interessa é o homem, que, em contato com as máquinas, muda, ou é induzido a mudar em todo o contexto do seu cotidiano, para além, portanto, do território exclusivo da arte ou da fruição da arte. No manifesto futurista, publicado em 1909, Marinetti (1876-1944), num ataque furioso e provocativo à tradição, propõe a estética da velocidade, num texto que contém ainda a famosa e polêmica afirmação que um automóvel rugindo em sua corrida seria mais belo que a *Vitória* de Samotracia. O princípio artístico dominante era o "dinamismo", que procurava descrever a velocidade, o movimento e as sensações simultâneas da vida moderna.

Uma característica importante desse período é a amplitude de conceitos compartilhados entre os movimentos artísticos internacionais. Heskett (1998) aponta, entre esses conceitos, a rejeição da "arte pela arte", substituída por uma forte ênfase no papel social da arte. Daí decorriam uma rejeição ao subjetivismo individual e tentativas de estabelecer uma base objetiva e até mesmo científica na criação e compreensão do objeto artístico. As influências subjacentes de tradições filosóficas idealistas e a busca de formas ideais platônicas, manifesta na tendência à abstração e às formas geométricas, ao serem combinadas

com a estética da máquina criariam formas “eternas” e excepcionalmente “modernas”. (HESKETT, 1998, p. 94).

O movimento cubista, criado na França, foi de grande importância no desenvolvimento dessas idéias. A partir da fase do cubismo analítico, de Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963), ocorrido entre 1909 e 1913, até o cubismo sintético que o seguiu, a expressão artística evoluiria da abstração de motivos naturalistas até a adoção decidida da geometrização vinculada à estética da máquina.

Marcel Duchamp (1887-1968) e Francis Picabia (1879-1953), procuraram, por sua vez, mostrar a carga poética da fusão entre o mecânico e o orgânico. Através de operações sutis de sinonímia verbal e visual e de doses de *humour noir*, conseguem fantasiar sobre a máquina, atribuindo-lhe uma presumida fisionomia voluptuosa. Maldonado (1993), aponta nessa atitude uma espécie de retomada do tema dos autômatos do séc. XVIII e da mediação entre natureza e artifício.

Duchamp acabou também por promover o objeto utilitário anônimo ao *status* de “obra de arte”. Quando, em 1914, comprou um porta garrafas barato de arame, assinou-o e o colocou em exposição no seu estúdio, afirmando que era arte porque ele dizia que era, buscava questionar a natureza da arte. Mais tarde, ao apresentar seus chamados *readymades*, propunha o conceito de arte como ato mental, que não podia, portanto, ficar limitado a formas e técnicas pré-estabelecidas.

Ao mesmo tempo, porém, os artistas russos, ao localizarem na produção socialista a substituição da mimese naturalista pela mimese técnica, contida na “mudança global do cotidiano” proposta pelos

futuristas italianos, acabam por propor a liquidação definitiva da arte como ato autônomo “puro” e da idéia burguesa de “obra de arte”, entendida como os pequenos ou grandes monumentos que consagram a hegemonia cultural de uma classe.

No interior dos *Wchutemas* (escolas técnico-artísticas superiores de estado) e do *Inchuk* (instituto da cultura artística), instalou-se o conflito entre os defensores da arte pura e os da arte aplicada. Entre os principais defensores da arte produtivista estão V. Maiakovsky (1893-1930) e O. Brik (1888-1945). Brik é considerado o introdutor da noção de “cultura material” e propositor da mudança radical da tipologia dos objetos herdada do capitalismo. Apesar do fracasso do projeto da revolução cultural da vanguarda histórica russa, algumas de suas teorias podem ser úteis nos dias atuais, como a da crise da cultura material, agora aguçada pela crise ambiental.

Na Holanda, o movimento *De Stijl*, também chamado de neoplasticismo, criado por Theo van Doesburg (1883-1931), em 1917, buscava também uma arte que incorporasse uma nova visão da vida moderna. Argan (1992), reputa ao movimento, desenvolvido em país que se manteve neutro durante a guerra, o propósito de devolver à razão, em contraposição à violência, a condução das mudanças na vida da humanidade. A cultura moderna poderia, dessa maneira, desenvolver-se de forma livre dos perigos da corrupção e da impureza.

Esta pretendida imunidade implicava na eliminação de todas as formas históricas, além das técnicas tradicionais e das distinções entre as artes que delas derivavam. A composição neoplástica restringia-se aos elementos fundamentais da linha horizontal ou vertical, às três cores

primárias, vermelho, azul e amarelo e às três não-cores primárias, preto, branco e cinza.

O arquiteto Gerrit T. Rietveld (1888-1964) foi o mais fiel às premissas teóricas e ao rigor formal do movimento. Na cadeira vermelha, azul e amarela, de 1918, propôs uma redefinição estrutural básica da cadeira sem precedentes. Na casa Schröder, construída em Utrecht, em 1924, um modelo de organização funcional com controle do fluxo espacial, realizado através de elementos formais pré-fabricados e do mobiliário, num ambiente integral formado por linhas, planos e cores.

Num contexto mais amplo, dentro do panorama geral europeu dos movimentos artísticos, o neoplasticismo representou um elemento de clarificação dentro de uma situação cultural avançada, produzindo efeitos para além do seu âmbito específico. Além dos seus resultados artísticos concretos, acabou por estabelecer novos esquemas tipológicos que definem a abordagem moderna de problemas essenciais da arquitetura e do desenho industrial.

11.2 WALTER GROPIUS E A BAUHAUS

Walter Gropius (1863-1969) é, juntamente com Le Corbusier, o mais perfeito representante artístico do período entre guerras, de 1918 a 1940, destacando-se, como arquiteto, pela preocupação constante com a indústria moderna, por um lado, e pela reorganização da cidade, por outro. Além disso, Gropius mostrou um interesse especial pelo ensino, tendo fundado a mais importante, moderna e questionada escola artística do seu tempo, a Bauhaus. (Fig. 66 e 67)

A fonte para a cultura na Alemanha era o ensino universitário. Se na França os arquitetos modernos estavam sempre fora da escola, na Alemanha e Áustria sempre sucedeu o contrário, como se observa pelos exemplos de Wagner na Academia de Viena, Hoffmann nas *Werkstätten*, Behrens em Düsseldorf e depois Viena e van de Velde em Weimar. Zevi (1970) observou oportunamente que, enquanto a luta pela conquista das faculdades de arquitetura pelo movimento moderno levaria décadas em outros países, na Alemanha de 1919, com a sucessão de van de Velde por Gropius em Weimar, a conquista já havia sido feita.

Gropius criou, com a Bauhaus, um centro de reunião para todas as correntes figurativas da arte européia, e dela participaram, como professores ou autores dos *Bauhausbücher*, os livros acadêmicos e artísticos da Bauhaus, Paul Klee, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Moholy-Nagy, J. J. P. Oud, Wassily Kandinsky, Mies van der Rohe, e Kasimir Malevich. A personalidade flexível e receptiva de Gropius fez dele um interessado nas realizações da cultura, capaz de absorver e manipular influências num sentido orgânico, pouco afeito às coerências lingüísticas abstratas de um Le Corbusier, por exemplo.

A “Bauhaus Estatal de Weimar” foi fundada como uma combinação da antiga Academia de Artes e da Escola de Artes e Ofícios e nasceu com uma marca de ambigüidade expressa em seu manifesto, que defendia a idéia de uma “nova corporação de artesãos” a um tempo em que o próprio Gropius propunha a síntese entre arte e indústria. Wick (1989), assim como Frampton (2000), observa a analogia entre o nome da escola e a *Bauhütte* medieval e, credita a volta ao ideal da Idade Média a um abalo provocado pela guerra nas convicções de Gropius a respeito da máquina e das doutrinas progressistas a ela ligadas.

Uma segunda influência, além da nostalgia pelas formas de vida medievais, foi a proposta de ligar a arte ao povo, aportada à Bauhaus pelo Conselho de Trabalho para a Arte. Este grupo, formado por artistas e intelectuais partidários do socialismo revolucionário, e do qual Gropius foi presidente a partir de 1919, incluía nomes como Bruno Paul, Max Taut e Adolf Behne.

Na Alemanha do pós-guerra, a destruição foi seguida do abatimento resultante da decomposição da vida intelectual e econômica em função da derrota. Surgiu daí a oportunidade para a combinação entre a idéia da comunidade de trabalho, necessária à reconstrução do país, e a reordenação da arte, desta vez para atender à necessidade do povo, constituindo um ideal social e socialista, mesmo comunista, presente na escola desde a sua fundação.

O programa da Bauhaus continha também semelhanças de formulação muito grandes com o programa de reforma do ensino das artes da Rússia da Revolução de Outubro. Este programa tinha o apoio total do estado soviético, ao contrário do que ocorreu com a Bauhaus, que, durante toda a sua existência teve sempre que se defender da reação política.

Os paralelismos entre o programa russo e o alemão incluíam a fusão da arte com o artesanato, a participação de artistas inovadores nas atividades ligadas ao design e a implantação de oficinas de produção. O intercâmbio de idéias havia se iniciado de fato em 1918, antes, portanto, da fundação da Bauhaus, através das palestras do pintor Ludwig Bähr, enviado a Berlim pelo Comissariado Popular para Esclarecimentos ao Povo

com a finalidade de informar aos artistas progressistas sobre a situação da arte e das escolas da nova Rússia. Wick (1989) considera a influência do *Wchutemas* como provável e ocorrida em nível programático no projeto inicial da Bauhaus.

O desenvolvimento histórico da Bauhaus pode ser dividido em fases, de várias maneiras, durante seu período de existência, de 1919 a 1933. Pelos períodos de seus diretores: Gropius (1919 a 1928), Hannes Meyer (1928 a 1930), e Mies van der Rohe (1930 a 1933); pelas suas cidades-sede: Weimar (1919 a 1925), Dessau (1925 a 1932) e Berlim (1932 a 1933) ou pelos aspectos estilísticos desenvolvidos. Wulf Herzogenrath sugere uma divisão em cinco fases: "1. A expressionista, individual, que tinha por objetivo o artesanato (Itten, Schreyer, entre outros), 1919-1921; 2. A fase formal, que enfatizava as formas e as cores básicas (influência de Kandinsky, Theo van Doesburg, entre outros), 1922-1924; 3. A 'funcional', a primeira fase do trabalho conjunto com a indústria (Moholy-Nagy), 1924-1928; 4. A analítica, marxista, com Hannes Meyer, 1928-1930; 5. A fase de consciência do material, estética, sob a direção de Mies van der Rohe, 1930-1933". (WICK, 1989, p. 37) (Fig. 68 a 72)

O programa da Bauhaus se diferenciava através de uma novidade inserida por Gropius como uma meta da escola: o edifício erigido *coletivamente*, para o qual todos os ofícios deveriam contribuir. Os *mestres* substituíram os tradicionais catedráticos e os alunos passaram a se chamar *aprendizes*, podendo ascender a *oficiais* e *jovens mestres*. Um mestre de Forma e um de Artesanato atuavam juntos na formação dos alunos, realizada sempre dentro das oficinas e trazendo para o âmbito do

ensino o objetivo almejado desde Pugin e do *Arts and Crafts* de remoção da barreira entre o artista e o artesão.

A proposta didática inovadora da Bauhaus, que abandonava completamente a didática tradicional das escolas de belas artes, apoiadas na tradição quase obsessiva das artes do desenho, inspirava-se no modelo politécnico elaborado por Gaspard Monge. Os alunos eram iniciados por disciplinas gerais, comuns a todos, no chamado "*Vorkurs*", ou curso preliminar, que enfatizava o aprendizado pela prática. Com base em estudos teóricos, o trabalho prático explorava e combinava formas, cor, material e textura. Depois havia treinamento em oficinas numa disciplina selecionada de arte, técnica, ou, a partir de 1924, arquitetura, onde o método prático do *Vorkurs* era aplicado à atividade específica escolhida. (HESKETT, 1998, p.103).

Na fase expressionista, de Johannes Itten, sobressaíam os cursos iniciais destinados a liberar a criatividade individual para o desenvolvimento da capacidade de cada aluno. Lecionados nesta fase pelo próprio Itten, os cursos iniciais ou preliminares, transformaram-se em doutrina estável na formalização do sistema de ensino, ainda não totalmente definido pelo programa da Bauhaus. O princípio pedagógico adotado por Itten era baseado em duplas de opostos, como "intuição e método" ou "vivência subjetiva e reconhecimento objetivo" e incluía exercícios de movimentos e respiração antes das aulas. Seu estilo místico, baseado em filosofias orientais, acabou por entrar em conflito com a mudança de orientação de Gropius e da escola, que passara a ser influenciada pela presença de Doesburg em cursos extracurriculares e Kandinsky como professor.

A reordenação da escola na direção dos ofícios industriais precipitou a saída de Itten, que havia sido convidado para a condição de *Meister* pelo próprio Gropius, por indicação de A. Loos. Seu substituto seria Laszlo Moholy Nagy, que aprofundaria a tendência construtivista na Bauhaus. Essa tendência foi influenciada, segundo Frampton (1997), pelo *Wchutemas* e por van Doesburg e o *De Stijl*, cuja estética racional e antiindividualista adquiriria importância decisiva no processo de desenvolvimento da Bauhaus.

A mudança em Gropius está relacionada ao seu abandono do universo intelectual do expressionismo alemão que entrava em fase de decadência e ao que Maldonado (1993) credits como uma fina percepção de um eventual caminho de desenvolvimento futuro da economia alemã. Esse caminho, afinal proposto pelos aliados através do plano Dawes, que abrandaria os compromissos de reparação impostos à Alemanha, além de diminuir a restrição ao crédito, abriu, ainda que por tempo limitado, a perspectiva de uma nova etapa de produtivismo para a grande indústria alemã. A renovação radical da Bauhaus foi a escolha de Gropius para evitar a marginalização da escola da última tentativa de salvação da República de Weimar.

Van Doesburg, que residiu por dois anos em Weimar e que nunca foi, afinal, professor da Bauhaus, lecionando seus cursos fora desta, denunciou o anacronismo da ideologia expressionista dominante na escola. Em suas conferências, freqüentadas permanentemente por alunos da Bauhaus, atacou o curso preliminar de Itten e a própria posição de Gropius, tendo definido como absurdo e inconcebível que o arquiteto autor de uma das primeiras obras da arquitetura racionalista (a fábrica Fagus, de 1911) estivesse à frente de uma corporação expressionista.

Contra a estética expressionista e artesanal vigente na Bauhaus, contrapôs a estética *Stijl*, que celebrava a máquina e o controle racional do processo criativo. No fundo, a morfologia *Stijl* vinha para facilitar a mudança desejada por Gropius em direção ao racionalismo. (MALDONADO, 1993, P. 56). (Fig. 80)

A partir de 1923 a abordagem da escola tornou-se mais objetiva e mais orientada à indústria. Por volta de 1926 alguns produtos dos ateliês de mobiliário dirigidos por Marcel Breuer e luminárias, produzidas pelas oficinas de metalurgia, inspirados na morfologia e nos arquétipos precedentes do *Stijl* passaram a ser produzidos industrialmente sob licença. Na Bauhaus, como em Gropius, o tema da padronização e da tipificação da arquitetura e do produto industrial foi retomado, levando à superação definitiva da tese de van de Velde em defesa da 'peça singular'. O desenvolvimento do desenho industrial desde então levou às últimas conseqüências a padronização e a internacionalização do estilo.

Após a saída de Gropius em 1928, Hannes Meyer desenvolveu a orientação da Bauhaus em direção a um programa de design baseado num método rigoroso de projeto, voltado à eficiência e à tecnologia avançada e de caráter mais socializado que esteticizado. Ao funcionalismo técnico formalista praticado na escola, propôs um funcionalismo técnico produtivista, numa espécie de exaltação do produtivismo, do antiesteticismo, do realismo, do coletivismo e do materialismo. Suas ligações com o movimento suíço ABC e com as teses dos construtivistas russos como Brik, Maiakovsky e El Lissitzky explicam a sua posição antiarte e suas atitudes frente ao programa da Bauhaus.

As suas teses foram, desde o início, de direta oposição às defendidas pelo seu antecessor, especialmente à que pretendia propor a unidade entre arte e técnica. Meyer combateu, também, o chamado estilo Bauhaus, que definia como simples formalismo. O avanço da direita alemã, no entanto, levou à sua demissão, à impugnação dos comunistas e ao banimento dos liberais emigrados. Nem mesmo a direção de Mies van der Rohe pode assegurar a continuidade da escola, e sua transferência de Dessau para Berlim foi o sinal para seu fechamento apenas nove meses depois.

Heskett (1998) considera a produção efetiva da Bauhaus, em termos de quantidade de protótipos efetivamente levados à produção industrial como mínima e mesmo insignificante, especialmente se vista no contexto do desenvolvimento e da produção do design em uma das principais nações industriais do mundo. O autor considera a lista de produtos industriais que saiu da Bauhaus, em termos de variedade e concepção, como quase incapaz, até mesmo, de sustentar maiores afirmações sobre o seu significado. (Fig. 75, 76, 78, 79 e 81)

Sobre o significado educacional da Bauhaus, não existe, porém, discordância entre os mais diversos autores. Seus métodos formaram a base para a educação artística em inúmeras instituições do mundo inteiro. Seus principais sucedâneos foram a Nova Bauhaus de Chicago e a Hochschule für Gestaltung de Ulm, que foi, por sua vez, o modelo principal da primeira faculdade de desenho industrial brasileiro, a Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, fundada no Rio de Janeiro em 1964. O estilo Bauhaus, por sua vez, constituiu a matriz para o *good*

design norte-americano e a *gute Form* alemã e suíça, as duas correntes mais importantes de desenvolvimento do design racionalista.

11.3 LE CORBUSIER

A proposta da atividade do arquiteto abrangente e unificada teve em Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier, 1887-1965) uma de suas mais completas traduções. A demonstração, sintetizada na construção do Pavilhão do "Esprit Nouveau" para a Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris, em 1925, compreendia o projeto integrado total, de todos os elementos da habitação, constituindo a célebre "*machine a habiter*", a habitação padronizada, capaz de atender as necessidades do "homem em série".

A idéia corbusiana do projeto como combinação entre equipamentos padronizados, projetados junto com a edificação, muitas vezes com consideração quase exclusiva à funcionalidade, incorporados ou apoiados às paredes, conformadores de espaços e os móveis e objetos produzidos industrialmente, sejam "Thonet", ou objetos ordinários ou os seus próprios projetos para a indústria, realizados juntamente com Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret, representa a síntese paradigmática da atuação do arquiteto moderno. O aparecimento desse profissional moderno, capaz de assumir de forma autônoma o conflito entre arte e indústria, projeto e produção, espírito e matéria, presente como um dilema paradoxal no Arts and Crafts, viria a se realizar através de nomes como Behrens, Gropius e o próprio Le Corbusier. (Fig. 77)

Em que pese a sua divergência sobre os "cursos de formas" e a pedagogia da Bauhaus, a visão corbusiana, expressa na revista *Esprit*

Nouveau, lançada alguns anos antes, em 1920, em colaboração com o pintor A. Ozenfant (1886-1966), representava uma espécie de chamado à indústria francesa contra o *Jugendstil* e o “desenho artístico”, instrumentos do projeto dos *Werkbund*. Era também uma argumentação clara em favor da definição da forma de um objeto como algo que provém da sua própria natureza e do seu processo de produção, propondo uma forma de evolução industrial para o lugar de uma decisão de natureza estética.

Em *A Arte Decorativa*, Le Corbusier atacou o ambiente sufocado pela decoração excessiva, reivindicando em “Necessidades padrões – Móveis Padrões” a atenção ao valor primeiro dos objetos do cotidiano: a funcionalidade, antecipando em sua análise o próprio advento da Ergonomia, baseada na antropometria, que ele chama *ortopedia*. “Os objetos úteis da existência libertaram muitos escravos de outrora. Eles é que são os escravos, os criados, os servidores. Vocês os tomam por confidentes? Sentamo-nos encima, trabalhamos encima, usamo-los, desgastamo-los; desgastados, substituímo-los. Exijamos destes servidores exatidão e senso de oportunidade, decência e uma modesta presença”.

“Buscar a escala humana, a função humana é definir as necessidades humanas... Temos de nos ocupar desta mecânica que nos cerca e que é, exatamente, apenas o prolongamento de nossos membros; são, para dizer a verdade, membros artificiais. A arte decorativa se torna ortopedia, atividade que recorre à invenção, à habilidade, mas ofício análogo ao do alfaiate: o cliente é um homem, conhecido de todos e claramente definido”.

Importante afirmar que, em que pese a crítica de L.C. ao “decorativismo” da produção industrial do período, seu espírito nunca esteve imune aos benefícios que a produção em série (desde Morris ao Werkbund) oferecia como solução para as exigências de uma estrutura social em transformação, nunca vendo a industrialização como inimiga da excelência arquitetônica.

O espaço interior foi construído por Le Corbusier na idéia de projetar de dentro para fora, de projetar por níveis e não por pisos, sem estabelecer uma relação com os exteriores maciços. A utilização, desde sua obra inicial, do espaço de dupla altura como um elemento característico e que alcança um significado especial nas casas Citrohan (1920) e nas casas em série para operários (1924), deriva da atitude de Le Corbusier, descrita por ele mesmo como *saber ver*.

Le Corbusier soube ver as arquiteturas tradicionalistas alemã e inglesas, sob as influências de Loos (o anglófilo, conforme apontado por Hitchcock) e de Behrens (na opinião de Kornwolf), até chegar ao seu *hall*, presente no atelier de Ozenfant (1922), análogo ao *hall* de Blackwell, de Baillie Scott, uma das obras mais admiradas da arquitetura inglesa de 1900.

Le Corbusier acompanhou os estudos atentos de Loos com interesse dedicado ao interior das casas, que resultaram em projetos com sofisticados esquemas de interpenetrações espaciais, onde o arranjo hierárquico dos espaços garante equilíbrio aos ambientes que revelam no intrincado dos detalhes a tensão presente numa sociedade em transformação. Em Le Corbusier, o signo é um gesto construtivo, não uma

divagação decorativa, evoca volumes, não superfícies, suporte natural para a temática de Loos.

Outro ponto importante na compreensão da obra de Corbusier em respeito ao tema deste estudo é observável particularmente nos projetos para as suas primeiras casas, consideradas pelo próprio arquiteto como pretextos suficientes para a formulação das leis e regras de sua arte. Dependemos aí de uma abordagem direcionada à pintura cubista e à visão iluminista do mundo clássico reveladoras do procedimento do arquiteto, em busca constante do equilíbrio entre “o abstrato e o concreto, o universal e o particular, a ordem mental e o universo real e os invariantes clássicos e a flutuante sensibilidade moderna”.

A nova ordem a que Le Corbusier aspira usufrui as lições do classicismo sem nenhuma sedimentação figurativa, na verdade ela é o meio que possibilita a distribuição dos elementos e partes da arquitetura para estabelecer relações até então inéditas. A partir dos sistemas construtivos, cujo paradigma é a casa Dom-ino (1914) busca uma estética nova e complexa, com elementos já prefigurados no contemporâneo Cubismo.

A maioria dos autores, entre eles Pevsner, Zevi, e mais recentemente Colquhoun, reconhece que a pintura precedeu as demais artes na modernidade, mas para Le Corbusier, o Cubismo, através de sua razão geométrica sintoniza com o maquinismo como acontecimento definidor da época moderna. Ozenfant e Le Corbusier desenvolveram um vocabulário de elementos pictóricos que combinava o idealismo platônico aos conceitos de mecanização e modernidade. Surgem daí os “invariantes

plásticos” do Purismo, que definiram a gramática plástica dos elementos primários, protagonistas da arquitetura posterior de Corbusier.

A transposição para a arquitetura dos objetos aos objetos-tipo, realizada pela maestria de Corbusier, atenuando as tensões entre os componentes, estabelecendo as relações geométricas entre o edifício e o espaço interior, de forma autônoma e singular em cada uma de suas casas, faziam parecer, não fossem as evidentes resoluções funcionais, verdadeiras obras de composição pictórica abstrata.

12. CONCLUSÃO

O surgimento do design foi o resultado direto do processo de transformação econômica e social que percorreu a Europa entre os séculos XVII e XIX, desde a formação da burguesia comercial até a consolidação da burguesia industrial.

A acumulação da riqueza, fruto do crescimento do comércio na Idade Média fez crescer e prosperar cidades como Florença, Veneza, Nuremberg e Bruges. A expansão e o crescimento das oportunidades comerciais e o desenvolvimento do trabalho artístico e artesanal, realizado em oficinas cada vez maiores, criaram pressões competitivas entre corporações, cidades e nações. A adoção dos primeiros repertórios de padrões ornamentais, na busca por aprimoramento e diferenciação, estabeleceu, pela primeira vez na história, o afastamento entre os designers, autores dos padrões, e o processo de produção, constituindo uma primeira caracterização do design.

A arquitetura e o design se afirmaram, nesse período, como as primeiras formas de trabalho urbano autônomo, a partir de então mediado pela burguesia, em oposição ao trabalho corporativo, representando uma primeira libertação do trabalho humano, início de outros desdobramentos. Essa libertação pode ser simbolizada na construção da cúpula de Santa Maria dei Fiori, nas maquetes produzidas por Donatello para Filippo Brunelleschi e, exemplarmente, nos escritos de Alberti, que estabelecem o princípio da autonomia da arquitetura e do trabalho do arquiteto.

Durante o período do absolutismo das coroas européias, a difusão da teoria econômica mercantilista promovia o encontro entre o

patronato artístico e o investimento real. O período assiste ao surgimento das primeiras indústrias, como Gobelins e Meissen, ainda baseadas num sistema produtivo de característica artesanal, porém alcançando elevados índices de produção. O design se estabelece, já no século XVIII, como atividade profissional especializada e bem remunerada. Com o posterior colapso do sistema absolutista de governo, provocado pela Revolução Francesa, o designer se torna um empregado independente em vez de funcionário da corte.

A historiografia recente localiza as raízes da indústria e do design em datas bastante anteriores à chamada Revolução Industrial, admitindo-se o início do processo nas referidas manufaturas artísticas reais, há mais de quatrocentos anos, portanto. Entende-se hoje que o modo de produção artesanal daquele período, anterior à maquinofatura, não descaracteriza as idéias de design e de indústria, uma vez que, na escala de produção e no início da separação entre projeto e produção, já se encontravam duas das características constituintes da definição do desenho industrial.

No desenho das próprias máquinas e também nos instrumentos científicos, fabricados desde a mais remota antigüidade da civilização urbana, no oriente e no ocidente, pode estar uma das origens da estética racional que viria a se prenunciar. Com formas estritamente relacionadas ao desempenho da função e construídos com economia de meios, a estética destes aparelhos deve ter influenciado os artistas, especialmente numa época de exaltação à ciência, vista como a representação emblemática do verdadeiro trabalho humano.

Com a transferência de poder da aristocracia e do clero para a burguesia do século XVIII, fica estabelecida a necessidade da substituição do Deus cristão pelo novo deus Nação. No lugar do 'rei por decisão divina', surge o "todo poder emana do povo e em seu nome deve ser exercido". Esta transformação explica, por exemplo, a conveniência da visão sociológica da história da arte, como em Winckelmann e Hegel e é representada, na vida cotidiana da cidade européia, pela apropriação da cultura pela burguesia e pela população, transferida, agora, do palácio para a casa de ópera.

Paralelamente ao avanço da indústria, o desenvolvimento da agricultura e da técnica agrícola estabeleceram a prática comercial como um "serviço", que incorporou uma infra-estrutura própria, baseada nos sistemas de transporte e distribuição. As construções utilitárias necessárias a esses sistemas como depósitos, estábulos e tulhas apresentavam novamente uma coincidência entre meios construtivos e expressivos que, somadas aos exemplos da arquitetura vernacular inglesa, como observado por Muthesius, viriam a servir de referência aos futuros projetos de habitações sociais.

O crescimento das cidades e as grandes transformações das suas dinâmicas funcionais e dos seus sistemas de infra-estrutura e transportes levou ao surgimento do urbanismo, implicando numa mudança fundamental na figura profissional do arquiteto. Além da função de projetador e construtor do objeto arquitetônico, o arquiteto passou também a ser um urbanista, responsável pela concepção e pelo planejamento do espaço urbano.

Além disso, a imposição da escala urbana coincidiu com o fortalecimento da classe operária e de sua capacidade reivindicatória. O século XIX foi especialmente marcado pela agitação social, acompanhada pelo pensamento dos filósofos sociais, como Marx, e pela lenta evolução das legislações social e do trabalho. Os esforços de ordenamento urbano envolveram, no plano do desenho, entre outros aspectos, a produção de casas em série para operários, que encontrou resposta no desenvolvimento da tecnologia industrial, substituta das técnicas tradicionais ou artesanais da construção.

A disponibilidade tecnológica, representada nos materiais e processos industriais e na mecanização, passou a atender, desde o seu surgimento e de forma imediata e ininterrupta, a todas as necessidades relacionadas à organização da sociedade e à disponibilização de bens e serviços para o seu desenvolvimento.

O desenho dos produtos de consumo lançados no mercado foi inicialmente assumido pela indústria e enfrentou, de fato, a omissão e mesmo a rejeição de grande parte dos artistas, especialmente durante os anos iniciais da chamada Revolução Industrial. Torna-se fundamental reconhecer, porém, que houve, nesse mesmo período, um grupo de pensadores e artistas, relativamente relegados pela historiografia tradicional, que estiveram diretamente comprometidos com o processo industrial e com a reforma do ensino europeu.

O processo de reforma do ensino artístico, iniciado na Inglaterra e seguido nos demais países da Europa, surgiu como uma imposição de interesses econômicos nacionais e visava obter uma

resposta artística às questões de qualidade e competitividade da produção industrial.

O espírito da autonomia da arte e do trabalho artístico não foi tomado como prioridade nesse processo, tendo sofrido a imediata e sucessiva contestação de muitos personagens e movimentos desde o *Arts and Crafts*. Pode-se, porém, reconhecer hoje, em que pese a discussão vanguarda x academia, que muito do que viria a ser reconhecido como origem da prática e do ensino modernos e racionais do design também esteve associado ao pensamento tradicionalmente descrito como conservador ou reacionário ou excessivamente atrelado ao capitalismo industrial.

É possível e necessário reunir ao grupo de pioneiros do desenho moderno, os artistas que conseguiram antecipar, através de seus projetos e escritos, tanto o padrão de relacionamento entre o designer e a indústria, como o estabelecimento da estética racional moderna que as vanguardas só viriam a assumir e desenvolver na entrada do século XX. Ao se colocarem fora da divisão estanque entre artista e burguês e criação e reprodução, conseguiram identificar na indústria e no desenvolvimento técnico e científico fatores de transformação social, articulando, de forma inédita arte e indústria. Entre eles, deve-se citar obrigatoriamente, Henry Cole e seu círculo, Owen Jones, Gottfried Semper e Christopher Dresser.

Ao contrário, portanto, do que afirmaram muitos historiadores do movimento moderno na arquitetura, entre eles Pevsner, Giedion, Zevi e Benevolo, não foi um grupo de arquitetos “excepcionais” que propuseram o design como um sub-produto da vontade dos artistas em dotar a sociedade com uma arte adequada aos novos tempos. Pode-se hoje, ao

contrário, admitir que foi a prática do design, realizada na produção de bens de consumo, de capital e de sistemas de transporte e de infraestrutura, que induziu um pequeno grupo de arquitetos no final do século XIX a desenvolver uma teoria para a arquitetura adequada aos novos processos industriais e coerente com as novas possibilidades sociais propiciadas por estes processos.

Desde Gaudi, Hoffmann, van de Velde, Loos e Behrens, até Le Corbusier, Gropius e, também, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright e Oscar Niemeyer, todos os grandes arquitetos foram também grandes designers. Destacaram-se por entenderem o design como extensão e complemento da arquitetura e porque, fazendo design (micro-escala), dominaram plenamente o espaço (escala) e o seu processo de produção, provocando a transformação profunda no pensamento e na cultura material.



77



78



79



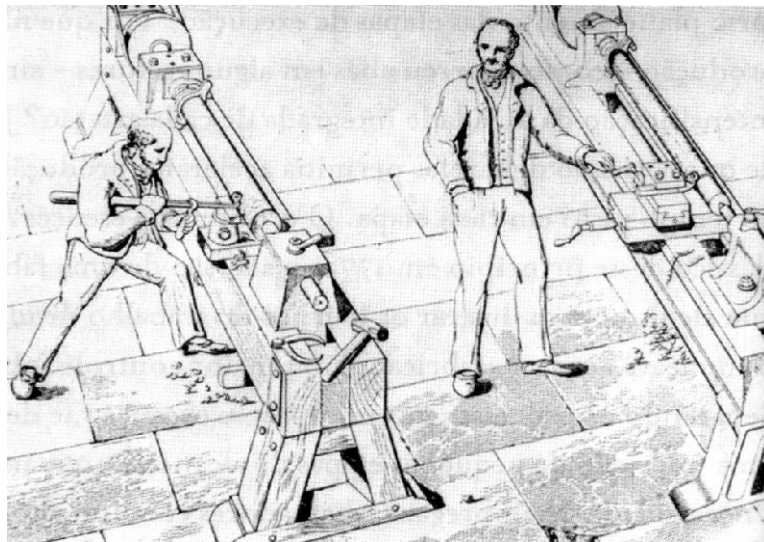
80



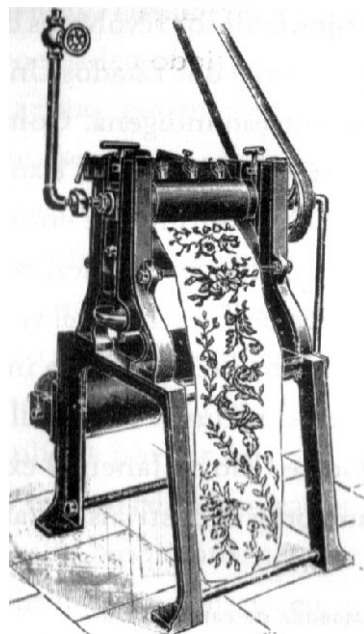
81



1



2



3



4



5



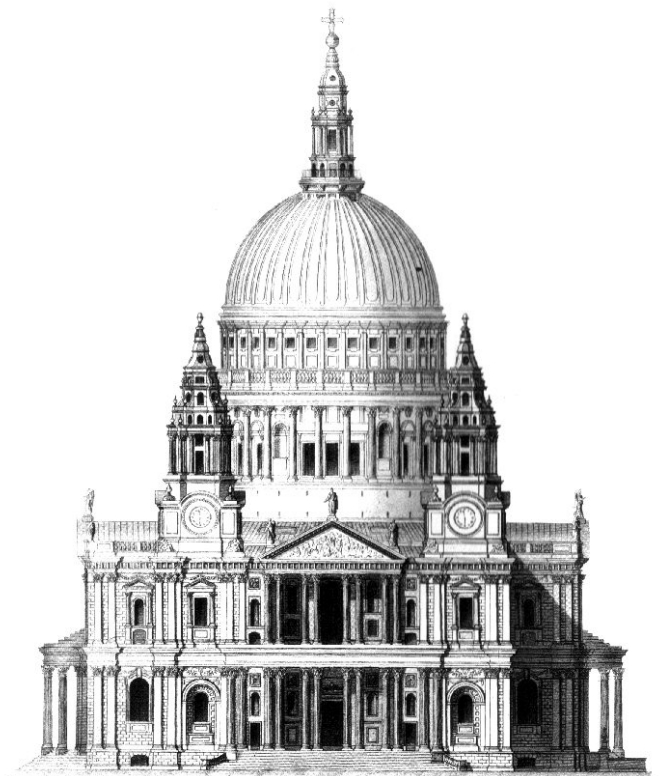
6



7



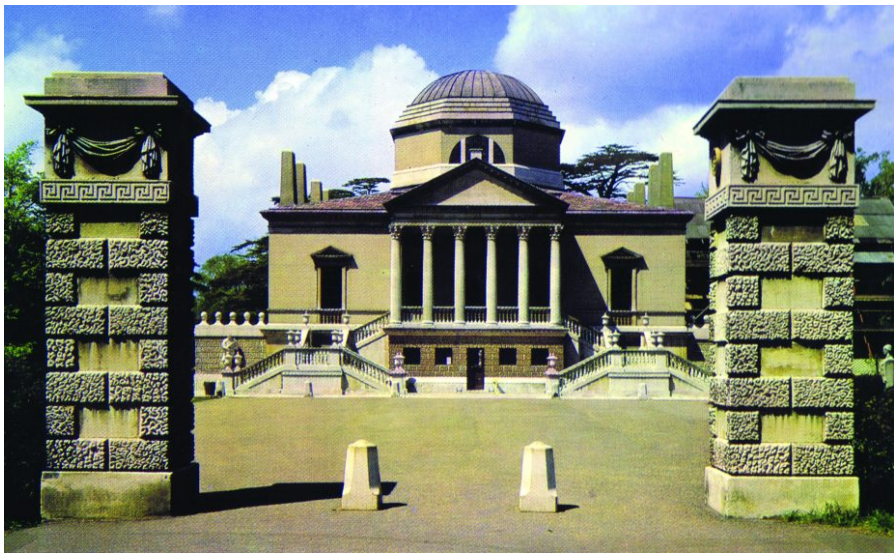
8



8



9



10



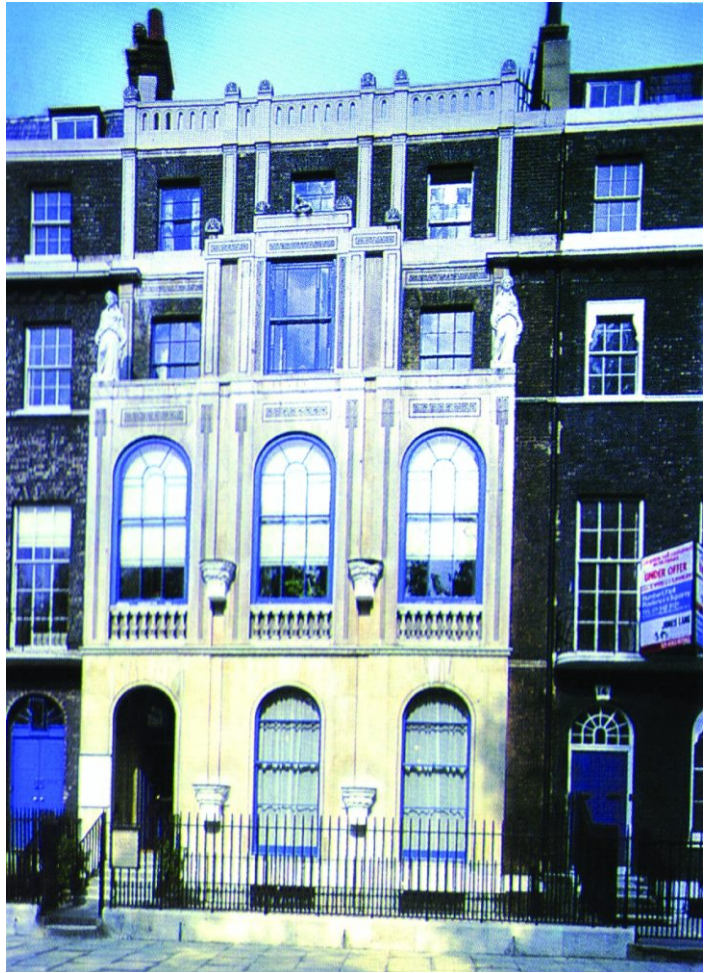
11



12



13



15



14



16



19



18



19



20



21



22



23



24



25



26



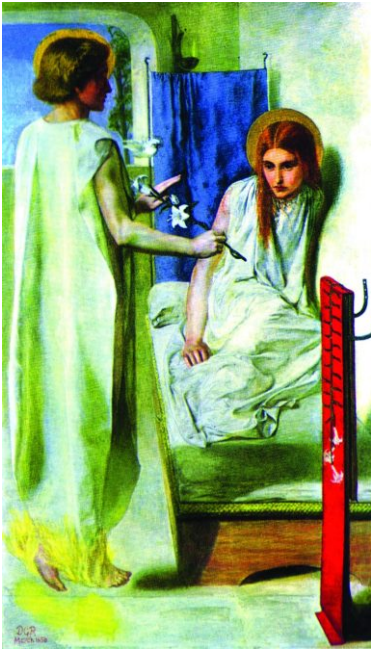
27



28



29



30



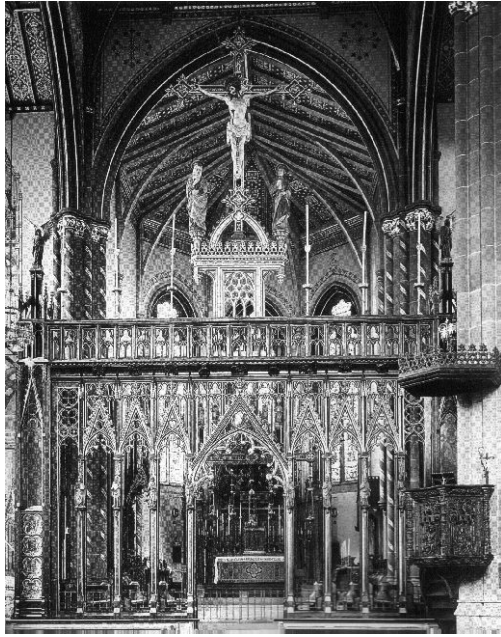
31



32



33



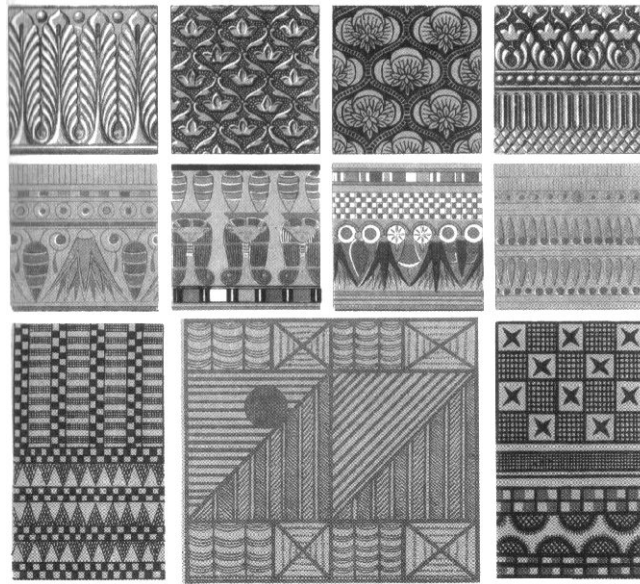
34



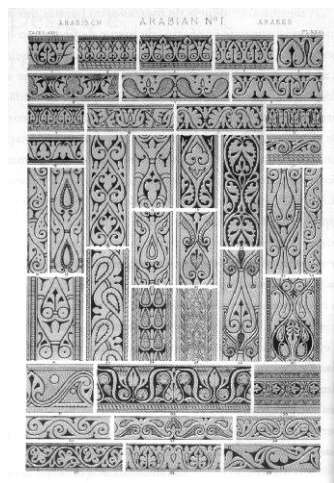
35



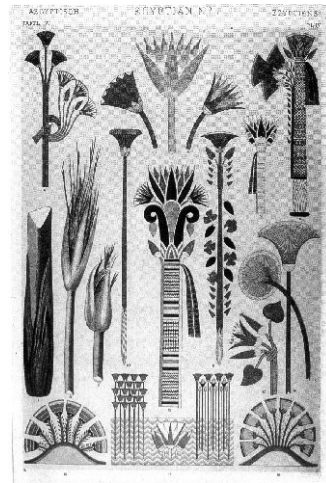
36



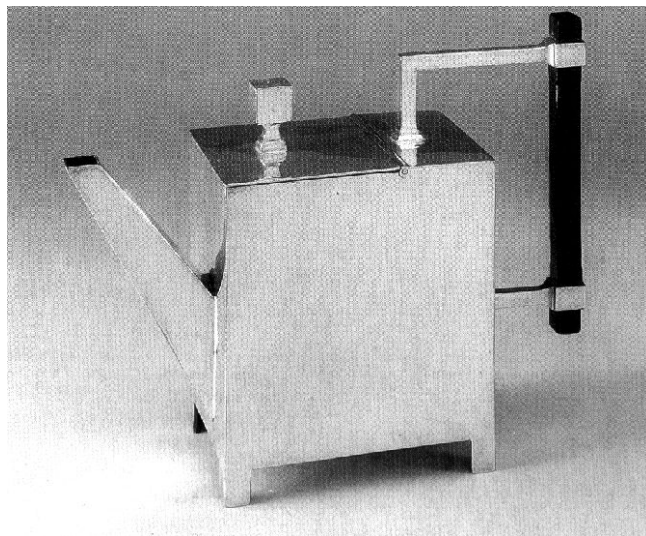
37



38



39



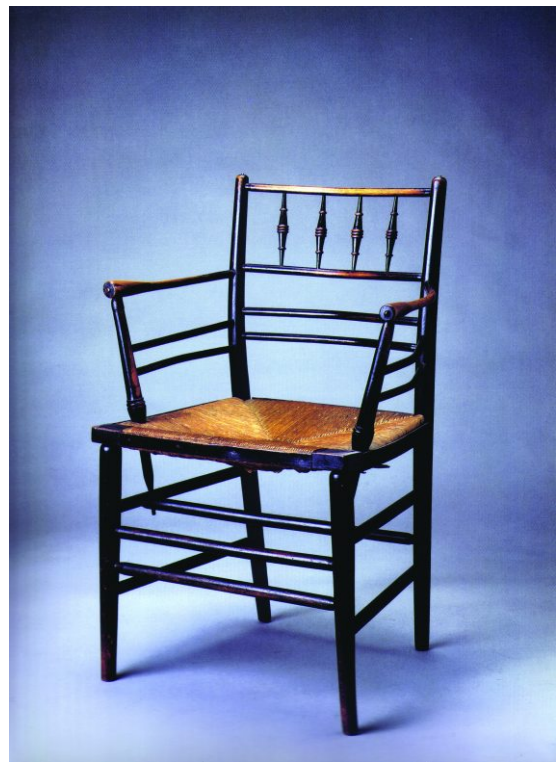
40



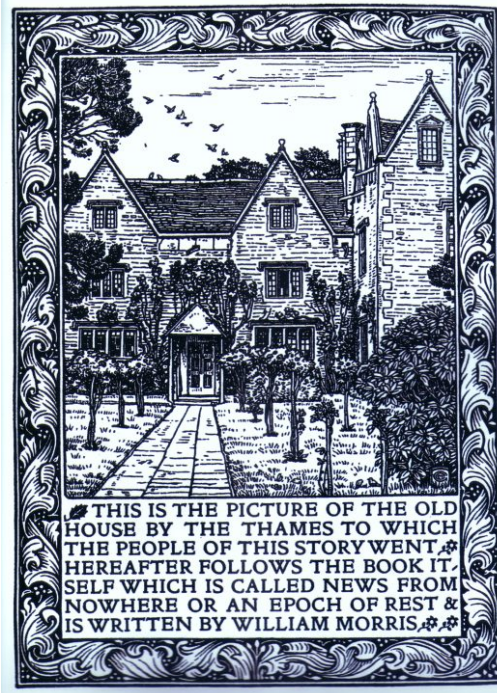
41



42

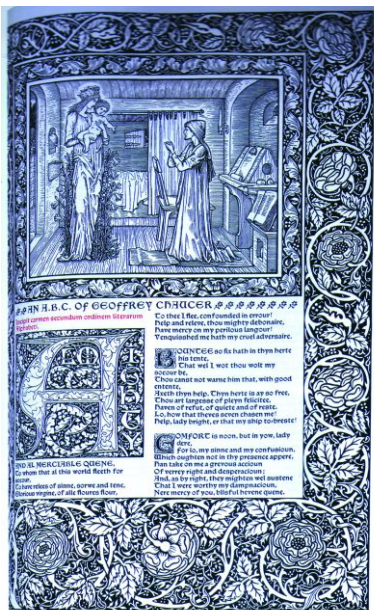


43



THIS IS THE PICTURE OF THE OLD HOUSE BY THE THAMES TO WHICH THE PEOPLE OF THIS STORY WENT. HEREAFTER FOLLOWS THE BOOK ITSELF WHICH IS CALLED NEWS FROM NOWHERE OR AN EPOCH OF REST & IS WRITTEN BY WILLIAM MORRIS.

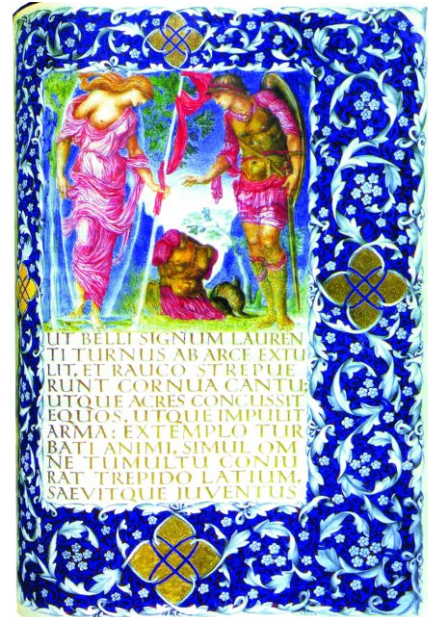
44



45



46



47

LXV.
TO ONE WHO SPOKE ILLOF HIM.
THAT is your quarrel with me, in Love's name, Fair queen of wrath? What evil have I done, What treason to the thought of our dear shame Subscribed or plotted? Is my heart less one In its obedience to your stern decrees Than on the day when first you said, "I please," And with your lips ordained our union? Am I not now, as then, upon my knees? You bade me love you, and the deed was done, And when you cried, "Enough," I stopped, and when You bade me go I went, and when you said "Forget me" I forgot. Alas, what wrong Would you avenge upon a loyal head, Which ever bowed to you in joy and pain, That you thus scourge me with your pitiless tongue?

LXVI.
TO ONE WHO HAD LEFT HER CONVENT TO MARRY.
YEAR ago you gave yourself to God. It was a noble gift and nobly given, And we who watched you as you fearless trod, Like one inspired, your pilgrimage to Heaven, Rejoiced, poorsinners, there was still this leaven For a bad world, this bud on Aaron's rod, This virgin still at watch with the wise seven, And envying you we almost envied God. A year ago! Another service now Moves your delight, another noble whim, Another bride-groom and another vow. Again we envy you and envy him, First God's, then Man's! Your love all ranks would level. Who knows? Next year may add a third, the Devil.

172

173

48

49



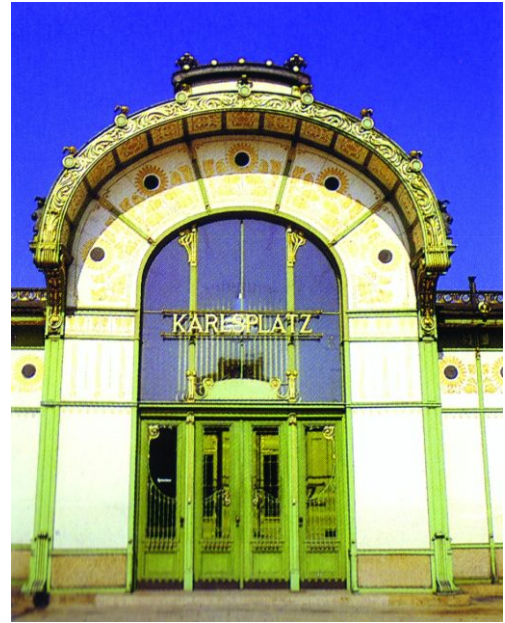
50



51



52



53



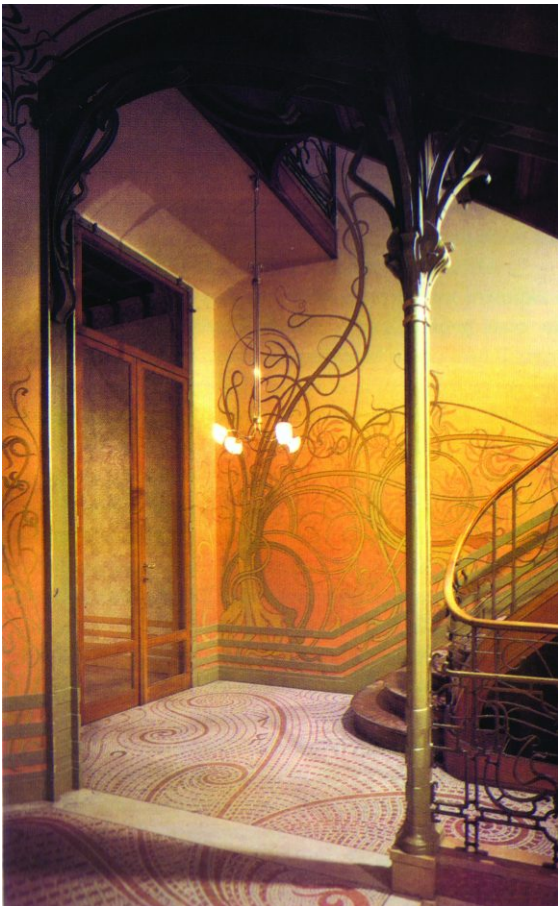
55



56



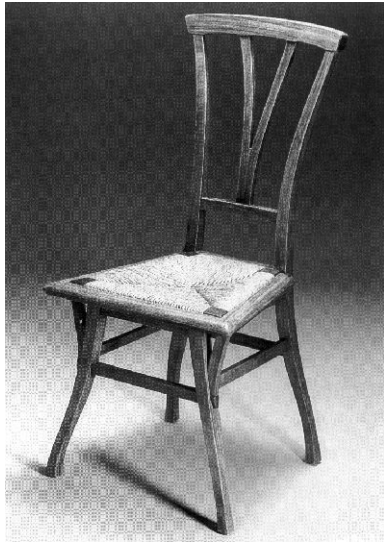
57



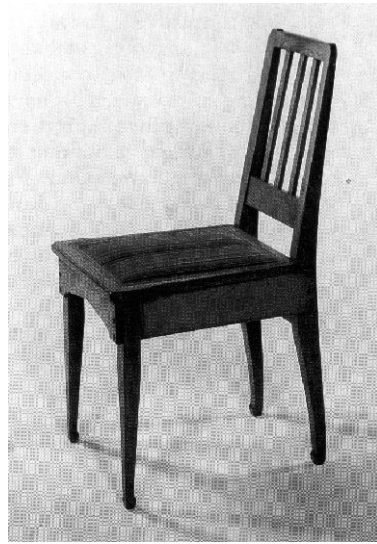
58



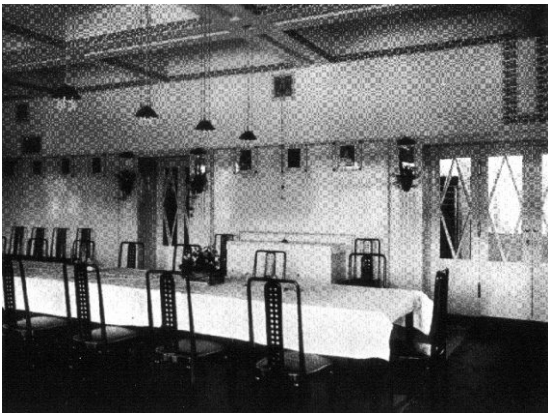
59



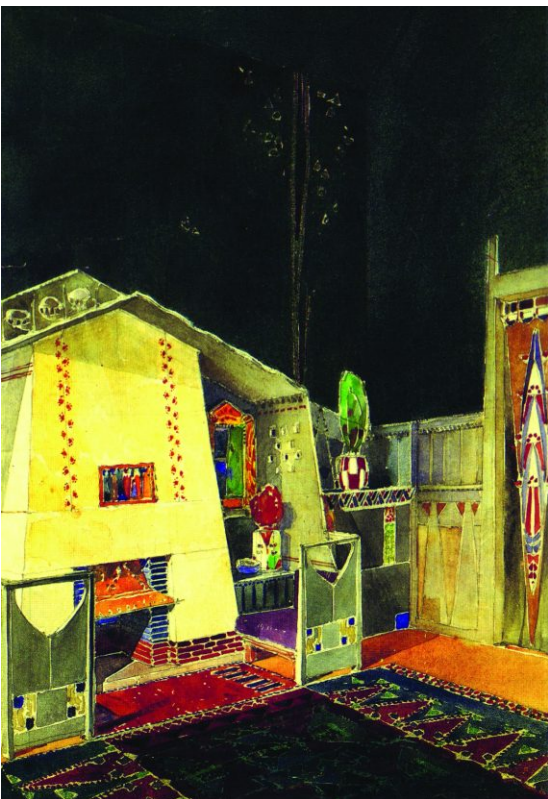
60



61



62



63



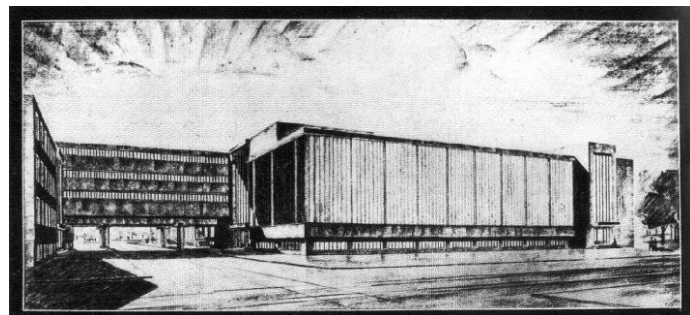
64



65



66



67



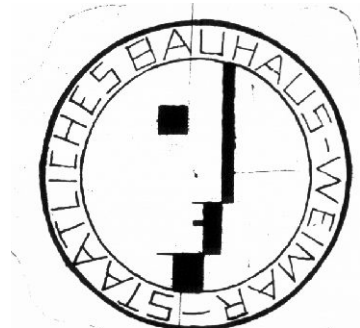
68



69



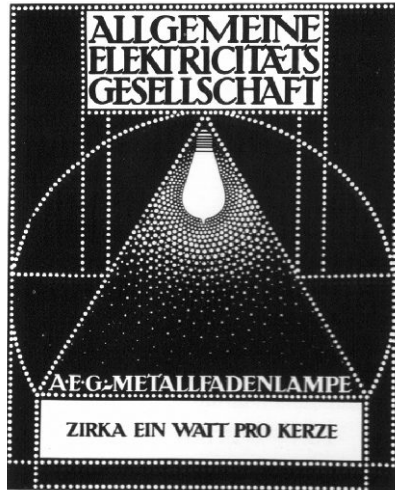
70



71



72



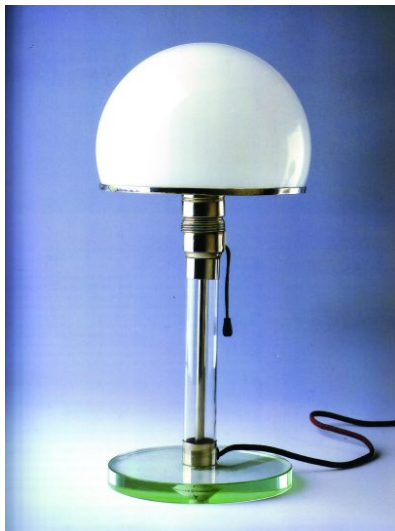
73



74



75



76

13. BIBLIOGRAFIA

ACAYABA, Marlene M. *Branco e Preto: uma história do design brasileiro dos anos 50*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1995. 709p.

BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier: uma análise da forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 385p.

BARLOW, Paul. *Fear and loathing of the academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing?* In: DENIS, Rafael C.; TRODD, Colin, ed. *Art and the academy in the nineteenth century*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. 207p.

BATTERSBY, Martin. *Art nouveau*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1985. 53p.

BONFIM, Gustavo A. *História do Desenho Industrial no Brasil*. Universidade Federal da Paraíba, Curso de Desenho Industrial.

BURKE, Peter. *A fabricação do Rei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 254p.

_____. *Uma história social do conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. 241p.

COLQHOUN, Alan. *Modernity and the Classical Tradition: architectural essays 1980-1987*. London: Mit, 1989. 268p.

CORREA, Yago B. La genealogia de um tipo: el espaço de doble altura. *A e V*, n. 10, p. 66-69, 1987.

COURBET. São Paulo: Abril, 1978. 51p.(Mestres da Pintura)

CUMMING, Elizabeth; KAPLAN, Wendy. *The arts and Crafts movement*. London: Thames and Hudson, 1991. 216p.

DENIS, Rafael C. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000. 240p.

DENIS, Rafael C.; TRODD, Colin, ed. *Art and the academy in the nineteenth century*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. 207p.

DOMMUS. *Arte e Design de 1908 al 1987*. Milano: Società per la Belle Arti ed Esposizione Permanente, n. 686, 1987.

DORFLES, Gillo. *Introdução ao Desenho Industrial: linguagem e história da produção em série*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1963.

DROSTE, Magdalena; Bauhaus archiv. *Bauhaus: 1919-1933*. Berlin: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung: Taschen, 1993. 256p.

DUARTE, Fábio. *Arquiteturas e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital*. São Paulo: FAPESP: UNICAMP. 1999.

ECO, Humberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1978.

FLORES, Oscar Salinas. *Historia del diseño industrial*. 2.ed. México, D. F. : Editorial Trillas S. A. 311p.

FIELL, Charlotte; FIELL, Peter. *William Morris*. Köln, Alemanha: Taschen, 1999. 175p.

FRAMPTON, Kenneth. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 470p.

GARLICK, Kenneth (ed). *British and north american art to 1900*. v. 6, London: Grolier, 1965. 240p. (The book of art)

GILL, Eric. Composição de tempo e lugar. *Arcos*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 6-19, 2000-2001.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Desenhismo*. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1996. 120p.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2000.

de FUSCO, Renato. *La idea de arquitectura: historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. 239p. (Punto y Línea)

HESKETT, John. *Desenho Industrial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A., 1998. 227p.

HURLBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 2002. 159p.

KATINSKY, Julio R. As cinco raízes formais do desenho industrial. *Arcos*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 16-43, out. 1999.

LE CORBUSIER. *El modulator: ensaio sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Barcelona: Poseidon, v. 1, 1976. 225p.

_____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo. 1973. 205p. (Estudos n. 27)

_____. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 225p.

von MOSS, Stanislaus. *Le Corbusier*. Barcelona: Lumen, 1977. 416p.

_____. Le Corbusier y Loos. *A e V*, n. 9, p. 50-55, 1987.

MALDONADO, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. 3.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. 125p. (GG Diseño)

MUNARI, Bruno. *A arte como ofício*. 3.ed. Lisboa: Presença, 1987. 178p. (Dimensões)

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. 3. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2000. 132p.

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 147p.

PAPANEK, Victor. *Arquitetura e Design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições **70, 1995.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Origens da arquitetura moderna e do design*. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RÜEGG, Arthur (ed.). *Polychomie architecturale: les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1930 et de 1959*. Berlin: Birkhäuser, v. 1, 1997. 173p.

SELLE, Gert. *Ideología y utopía del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973. 245p. (Colección Comunicación Visual)

SEMBACH, Klaus-Jürgen. *Arte nova*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000. 240p.

SERRALLER, Francisco C. Doctor Le Corbusier y Mister Jeanneret. *A e V*, n. 9, p. 44-49, 1987.

SIMÓN, Marchán. Composición y proyecto: Modernidad y Clasicismo en la obra temprana. *A e V*, n. 9, p. 36-43, 1987.

de SOUZA, Pedro L. P. *Notas para uma história do design*. 3. ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2001. 86p.

TEDESCHI, Paolo. *A gênese das formas e do desenho industrial*. São Paulo: Nobel, 1968.

VEY, Horst; de SALAS, Xavier (eds.). *German and spanish art to 1900*. v. 4, London: Grolier, 1965. 296p. (The book of art)

VELÁZQUEZ. São Paulo: Abril, 1977. 52p. (Mestres da Pintura)

WHITEWAY, Michael. *Christopher Dresser 1834-1904*. Torino: Skira Editore S. p. A, 2001. 207p.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 464p.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Inst. Walther Moreira Salles, 1983.

ZEVI, Bruno. *História da arquitetura moderna*. Lisboa: Arcádia, 1970. 386p.

14. LISTA DE FIGURAS

- Capa. Parade Amoreuse. -1917. Francis Picabia (1879-1953). Óleo sobre tela. Coleção particular. Sobre fotografia de máquina industrial.
1. Cópia de um vaso romano produzido por Wedgwood em 1790.
 2. Ilustração de 1841 demonstrando as vantagens de um mecanismo chamado de espera corrediça na automação do torno.
 3. Máquina para impressão contínua de padrões sobre papel ou tecido, de um tipo patenteado na década de 1830.
 4. Palácio de Luxemburgo. 1615/24. Salomon de Brosse. Paris.
 5. Igreja de Les Invalides. 1693/1706. Jules Hardouin-Mansart. Paris.
 6. Banqueting House. 1619/22. Inhigo Jones.Londres.
 7. Sheldonian Theatre. 1663/. Christopher Wren). Londres.
 8. Catedral de St. Paul. 1668-/1710. Christopher Wren. Londres.
 9. Palácio de Blenheim. 1705/25. John Vanbrugh. Woodstock.
 10. Chiswick House. 1725-. Richard Boyle, Conde de Burlington. Hounslow-Londres.
 11. Vista parcial do Complexo Industrial das Salinas. 1774-. Claude-Nicholas Ledoux. Chaux.
 12. Royal Crescent. 1767-75. John Wood, o Jovem. Bath.
 13. All Souls College. 1716/34. Nichoolas Hawksmoor. Universidade de Oxford.
 14. Fachada norte da mansão de Robert Child. 1761/80. Robert Adam. Osterley Park, perto de Londres.
 15. Fachada da casa de Lincoln´s Inn Fields. 1812/14. John Soane. Londres.

16. Royal Pavillion. 1815/23. John Nash. Brighton.
17. Houses of the Parliament. 1837/52. Charles Barry. Londres
18. Castelo de Pierrefonds. 1852-. Restaurado por Eugene Viollet-le-Duc.
19. Fachada da Ópera. 1860/75. Charles Garnier. Paris.
20. Mesa de cabeceira. Estilo Império (1804-14). Palácio de Fontainebleau.
21. Gabinete de Platino. Decorado por Pierre Fontaine (1762-1853) e Charles Percier (1764-1838). Casita del Labrador. Aranjuez.
22. Retrato de Madame Récamier. -1800. Jacques-Louis-David (1748-1825). Óleo sobre tela. Musée du Louvre. Paris.
23. Safo e Faetonte. -1809. Jacques-Louis-David. Óleo sobre tela. Museu Hermitage. S. Petersburgo.
24. Napoleão atravessando a cavalo o Monte S. Bernardo. Jacques-Louis-David. Óleo sobre tela. Musée Nationale de Versailles et des Trianons.
25. Itália e Alemanha. 1811/13. Friederich Overbeck (1789-1869). Óleo sobre tela. Neue Pinakothek. Munique.
26. A liberdade guiando o povo. 1831. Eugène Delacroix (1789-1863). Óleo sobre tela. Musée du Louvre. Paris.
27. Retrato de Beaudelaire. c1848. Gustave Courbet (1819-1877). Óleo sobre tela. Musée Fabre. Montpellier.
28. Mulheres dormindo. 1866. Gustave Courbet. Óleo sobre tela. Musée du Petit Palais. Paris.
29. A Fonte. Gustave Courbet. Óleo sobre tela. Musée du Louvre. Paris.
30. Ecce Ancilla Domini. 1850. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Óleo sobre tela. Tate Gallery. Londres.

31. Prosperine. 1874. Dante Gabriel Rossetti. Óleo sobre tela. Tate Gallery. Londres.
32. A rainha Guenevére. 1858. William Morris (1834-1896). Óleo sobre tela. Tate Gallery. Londres.
33. Ofélia. 1852. John Everett Millais (1829-1896). Óleo sobre tela. Tate Gallery. Londres.
34. Catedral metropolitana de St Chad, Birmingham. 1839-1841. Interior. A. W. N. Pugin (1812-1852).
35. Estudo de relevo feito à mão da porta da Catedral de Rouen. 1882. John Ruskin (1819-1900).
36. The Red House. 1859. Philip Webb.
37. Padrões ornamentais diversos de *A Gramática do Ornamento*. 1856. Owen Jones.
38. Página de *A Gramática do Ornamento*.
39. Egyptian N° 1 de *A Gramática do Ornamento*.
40. Chaleira. 1878-79. Christopher Dresser (1834-1904).
41. Armário. 1861-62. Philip Webb (projeto) e William Morris (decoreção).
42. Cadeira Sussex. 1864-65. Ford Maddox Brown.
43. Cadeira Rossetti. 1864-65. Dante Gabriel Rossetti.
44. Frontispício de News from Nowhere. Kelmscott Press. Publicado em 1892. William Morris.
45. The Works of Geoffrey Chaucer. Publicado em 1896. William Morris.
46. Capitulares. 1896 e 1971. William Morris.
47. Página ilustrada. 1874-75. William Morris, Edward Burne-Jones e Charles Fairfax.

48. The Love Lyrics and Songs of Proteus. Publicado em 1892. Wilfred Scawen Blunt.
49. Papel de parede Trellis. 1862. William Morris.
50. Papel de parede Daisy. 1864. William Morris.
51. Papel de parede Pimpernel. 1876. William Morris.
52. Entrada do Metrô. –1899-1904. Hector Guimard. Paris.
53. Estação de bonde da Karlsplatz. 1894/99. Otto Wagner. Viena.
54. Jarrão. 1895. Émile Gallé. Victoria and Albert Museum. Londres.
55. Edifício da Sezession. 1898-. Joseph Maria Olbrich. Viena.
56. Bloemenwert. –1895-. Henry van de Velde. Uccle, Bruxelas.
57. Edifício da Michaelerplatz. 1910-. Adolf Loos. Viena.
58. Escada da casa da Rua Janson. 1892/93. Victor Horta. Bruxelas.
59. Cripta da igreja da Colônia Güell. Iniciado em 1908. Antoni Gaudi. Santa Colônia de Cervelló.
60. Cadeira. 1895-98. Henry van de Velde. Bloemenwerf, Bélgica.
61. Cadeira. 1904-06. Richard Riemerschmid. Dresden.
62. Sanatório Purkersdorf. Sala de jantar. 1904-05. Joseph Maria Olbrich. Viena.
63. Casa Olbrich. Aquarela da sala de jantar. 1900-01. Joseph Maria Olbrich. Darmstadt.
64. Entrada de Hill House. 1903-04. Charles Renie Mackintosh.
65. Fábrica de turbinas AEG. Peter Behrens. Berlim.
66. Fábrica Fagus. 1911. Walter Gropius e Adolf Meyer. Alfeld.
67. Primeiro projeto para o edifício da Bauhaus. 1925. Escritório de Walter Gropius.

68. A primeira marca da Bauhaus. 1919. Karl Peter Röhl.
69. Convite litografado para a festa de inauguração da Bauhaus. Março de 1919. . Karl Peter Röhl.
70. Marca da Bauhaus. 1921. Projeto de um estudante.
71. Marca da Bauhaus Estatal. 1922. Oskar Schlemmer.
72. Alfabeto universal. 1926. Herbert Bayer.
73. Cartaz publicitário de uma lâmpada. 1907. Peter Behrens.
74. Ventilador de mesa. Variação de um projeto de Behrens.
75. Chaleira. 1924. Marianne Brandt.
76. Luminária de mesa. 1923-24. Karl J. Jucker e Wilhelm Wagenfeld.
77. Poltrona. 1928. Le Corbusier.
78. Poltrona Barcelona. 1929. Mies van der Rohe.
79. Cadeira de madeira. 1923. Marcel Breuer.
80. Cadeira Red and Blue. 1917. Gerrit Rietveld.
81. Cadeira. Marcel Breuer.