

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

NA GÉNESE DAS RACIONALIDADES MODERNAS II

Em torno de Alberti e do
Humanismo

MÁRIO KRÜGER *et alii*



DE ALBERTI ÀS CONTRADIÇÕES DA BAUHAUS – UMA NOÇÃO MODERNA DO CONCEITO DE ARQUITETURA

Domingos Campelo Tavares

Resumo

Leon Battista Alberti enunciou um conceito de arquitetura que torna clara a distinção entre o artista e o artífice. Clarificou que a ação essencial do arquiteto se concentra sobre o projeto arquitetónico, trabalho de natureza intelectual. Esta noção fez parte da história da arquitetura durante cinco séculos. Em oposição, Walter Gropius colocou o ensino da arquitetura ao nível da manualidade do artífice, pretendendo romper com o enunciado básico da arquitetura moderna estabelecido pelos humanistas do primeiro Renascimento. Contradição que o século XX não quis ultrapassar e a ideia sobre as qualidades necessárias ao arquiteto apresenta-se hoje dividida, oscilando entre os que advogam a capacidade artística e os que pretendem competência técnica.

Alberti; Walter Gropius; Artista; Artífice

Résumé

Leon Battista Alberti a énoncé un concept d'architecture qui rend claire la distinction entre l'artiste et artifice. Il a rendu claire que l'action essentielle de l'architecte se concentre sur le projet architectural, travail de nature intellectuelle. Cette notion a fait partie de l'histoire de l'architecture pendant cinq siècles. Par contre,

Walter Gropius a mis l'enseignement de l'architecture au niveau du manuel de l'artisan, essayant une rupture avec l'énoncé basic de l'architecture moderne, établi par les humanistes de la première Renaissance. Cette contradiction que le XX^{ème} n'a pas voulu dépasser et l'idée sur les qualités nécessaires à l'architecte se présente aujourd'hui divisée, oscillant parmi ceux qui défendent la capacité artistique et ceux qui veulent la compétence technique.

Alberti; Walter Gropius; Artiste; Artifice

Abstract

Leon Battista Alberti articulated an architectural concept that makes clear the distinction between the artist and the craftsman. He clarified that the essential work of the architect focuses on the architectural design, that is an intellectual work. This notion was part of the history of architecture for five centuries. In contrast, Walter Gropius put the teaching of architecture in terms of manuality of the craftsman, intending to break with the basic statement of modern architecture established by the humanists of the early Renaissance. This contradiction that the 20th century would not overcome and the idea about the qualities necessary to the architect presents now divided, ranging from advocates of artistic ability and those who claim expertise.

Alberti; Walter Gropius; Artist; Craftman

Tomamos Alberti como sistematizador do moderno conceito de arquiteto, o que, no essencial, conduz e delimita o modo de fazer arquitetura no quadro profissional contemporâneo, tal como foi consolidado no espaço da cultura europeia ao longo dos últimos seiscentos anos. Conceito estabilizado entre as elites dos países do sul penetrou com maiores hesitações nas sociedades do norte e acompanhou a expansão colonial do ocidente para muitos outros lugares do mundo. Se hoje não está completamente instalado no funcionamento das estruturas produtivas da construção, por onde se infiltram muitos interesses apressados de especulação económica, é estrategicamente reconhecido como recomendável para o bom desempenho social da moderna edificação, ultrapassando entendimentos mesquinhos e auto-suficientes, incapazes de compreender a importância da produção da arte em articulação com as necessidades de espaços socialmente úteis, com valor simbólico.

A chave para a compreensão da tese de Alberti encontra-se expressa logo nas primeiras linhas do seu tratado *Da Arte Edificatória*. Defende que se encontram na história dos nossos antepassados os saberes que contribuem para que a vida seja feliz. E que, de entre eles, a dignidade da arquitetura e a competência dos arquitetos se impõem na construção da forma mais bela para responder às mais importantes necessidades do homem. E quando os edifícios são concebidos com esmero, acrescentados do ornamento que os enriquecem, conferem honra e dignidade às famílias e à cidade. Desde logo ressalta nesta tese o recurso à história como exemplo e ao saber antigo dos escritores latinos, os seus enaltecidos antepassados romanos. Não só Cícero ou Quintiliano, mas também Vitruvius, que enunciou os princípios básicos de decoro e ornamento. A compostura das obras, a conformidade de tamanho, posição e harmonia entre as partes expressa na simetria, constituem a melhor resposta às necessidades do homem.

Os mecanismos que conduziram a evolução da sociedade burguesa pós-medieval até aos alvares da idade contemporânea, mostraram uma progressiva perda do significado original de um dos principais valores de referência da teoria de Alberti como era o ornamento. A crise ideológica que desorientou Roma no tempo do imperador Carlos V e lançou a crise entre os países europeus no início do século XVI, conduziu esse

princípio vitruviano a um exclusivismo de sujeição normativa e a linha dominante da arquitetura da lição clássica foi-se perdendo nos meandros da superficialidade das formas. Até que alguns atores da racionalidade perturbada durante o Iluminismo, foram capazes de apelar à consciência dos arquitetos. Tentando inverter os caminhos excessivos em que o preciosismo francês do Rococó vinha transformando a decoração clássica, afastando-a da sua função primária, pugnaram pelo retorno à pureza dos antigos gregos para não se perderem nos meandros da vacuidade. A simplicidade e a conveniência dos edifícios voltaram à ordem do dia.

Estávamos na França do antigo regime face à sociedade industrial nascente quando Ledoux e Boulée, cada um comprometido à sua maneira com o poder em perda e assustados com o grito popular da revolução, se puseram a investigar sobre o mundo das formas através da utopia. Boullée retomou o enunciado essencial de Alberti para distinguir o artista do artífice e para encontrar as razões da cultura por oposição às motivações circunstanciais de índole mais prática ou funcional. Assim, tomou a arquitetura como a arte de conceber. Afastou-se de Vitruvius que, em sua opinião, comete o equívoco de tomar o efeito pela causa, colocando os instrumentos técnicos no centro da disciplina e desvalorizando a componente artística que se exerce ao nível da imaginação, antecedendo a realização em obra. Sendo a arquitetura coisa mental, um ato de invenção ao nível da poesia ou da pintura. Livre, sem dependência de princípios convencionados como a distribuição, a decoração ou as ordens predefinidas do vocabulário clássico que constituem apenas aspetos da sua parte científica. A imaginação deveria preceder a razão preservando a liberdade criativa, ainda que a construtibilidade tivesse de ser tida em conta para salvaguardar a dimensão operativa que se lhe haveria de seguir. Mas entendida com a margem de erro que pudesse garantir ao artista o direito de alternativa.

Motivado pelas ruturas artísticas do século XX, Adolf Loos associou ao movimento funcionalista que descobriu na América nos anos da sua juventude, o gosto pela conceção do espaço habitável, conferindo à arquitetura um novo referencial temático. Trabalhando a modelação dos interiores como matéria central de projeto, resultava a caixa de volumetrias

neutras a que não atribuía desempenho particular como caracterizador estético. Por oposição ao delírio ornamental da moderna Escola de Viena, que considerava um sucedâneo dos estilos tradicionais, pugnava pela eliminação do ornamento exterior. O ornamento implica força de trabalho, desperdício de saúde e consumo inútil de material, o que tudo junto significa capital desperdiçado. Colocava-se no debate da época sobre o conflito entre a utilidade e a beleza, defendendo a utilidade como razão primeira da arquitetura. Era um sinal do racionalismo que invadia a arquitetura europeia, tendo no movimento neo-plástico um sucedâneo no campo da exploração poética da abstração formal.

Mas foi a Bauhaus quem objetivamente assumiu o programa da abstração artística, na sequência da investigação linguística e sua interferência na produção da obra pública quando, na segunda década do século XX, por entre os horrores da guerra, os movimentos futuristas se isolaram nas capelas da inteligência, assumindo-se como uma nova aristocracia da desejada sociedade democrática. À volta da escola de Weimar, na Alemanha derrotada, concentraram-se alguns dos principais atores da nova plástica, ausente de ornamento e com um programa de ligação da arte ao artesanato, do artesanato à indústria e de funcionalidade depurada como resposta à circunstância de cada momento. Por seu lado, dando corpo ao programa de dar prioridade ao trabalho criador, Walter Gropius entendia a arquitetura como algo mais importante do que a definição dos aspetos materiais da configuração do espaço. Para a realização de uma nova visão espacial, superando o imperativo da economia estrutural ou da perfeição funcional, importava a satisfação da alma humana.

Baseado na crença que o artesão medieval era um criador independente representando a cultura do seu tempo, gozando de total autoridade sobre o produto do seu labor, admitia que a moderna oficina herdeira da organização artesanal perdera espaço de ação e a sua componente criadora. O indivíduo, mestre ou aprendiz, submetido aos ditames das estruturas comerciais complexas, passou a estar rodeado pela mecanização sem sentido, perdendo progressivamente o instinto criador e o prazer no seu trabalho. Visão ingénuo assente numa mítica indemonstrável, porque nunca, em tempo algum, o artesão do produto utilitário para a organização

da vida quotidiana em todas as suas dimensões, foi um criador independente. Sempre se sentiu submetido à ordem social das organizações corporativas, por definição castradoras da criatividade na geração de bens em sociedade estabilizada. Gropius acreditava no exemplo desse artesão mítico para a recuperação do gosto pelo trabalho individual do artista e, ao mesmo tempo, nas virtualidades da aprendizagem em grupo.

Numa fase mais recente de revisão crítica do movimento moderno, o pensamento arquitetónico europeu vem extraindo do enunciado, discursivo mas sistemático, expresso por Alberti no *De re aedificatoria*, as bases para uma teoria geral referente à construção da cidade, entendendo esta como artefato de produção colectiva e intemporal. Assim, o desenvolvimento daqueles princípios teóricos no suporte da produção contemporânea seria posto ao serviço do equilíbrio do espaço humanizado e, como tal, integradores de uma cultura do sensível e do belo. Convencionou-se entender esse texto de referência como o documento inaugural da arquitetura moderna, conferindo ao seu autor o estatuto de arquiteto que soube estabelecer a perfeita ligação da teoria à prática. Ora, a teoria de Alberti assenta no projeto como ideia. O projeto arquitetónico enquanto instrumento base da ação do arquiteto foi extraído do enunciado de Vitruvius, mas a caracterização das suas componentes enquanto valor operacional, que permite a passagem da ideia à realização, passou a depender do trabalho intelectual entendido como criação autónoma e antecedente da sua transmissão.

Esta formulação do trabalho do arquiteto enquanto ideia procura uma clarificação definitiva da sua ação, distinguindo o artista do artífice, colocando a prática da arquitetura como categoria intelectual. Tratou-se, então, de uma clarificação histórica por confronto com as mestranças medievais, conferindo à noção de projeto a extensão da vontade imaginada. Sendo objetivo da arquitetura transformar o mundo edificado para satisfazer necessidades do homem, quer materiais quer sensitivas, cabe ao arquiteto encontrar as soluções formais no plano das ideias e preparar os meios para chegar à realização dos edifícios, os componentes da constante transformação das cidades. Os edifícios são corpo feito de desenho e matéria, pelo que o artista extrai da mente o desenho que há-de conduzir a ação,

conferindo por essa via a dignidade à obra. A matéria é própria da natureza e ao arquiteto compete selecioná-la, imaginar a transformação e utilizar os *operari* que empregam as mãos como instrumento de trabalho. À mão do artífice pertencerá, enfim, aplicar, talhar e polir, realizando as ações que importam à obtenção de graciosidade, assim se fazendo arquitetura.

No quadro teórico que suportou a ação pedagógica da Bauhaus não existe esta contraposição entre artista e artesanato. Aqui surge uma primeira e radical diferença entre os pressupostos teóricos de Alberti e o programa de ação defendido por Gropius. Assentando no princípio da cidadania comum para todas as formas de arte, o arquiteto alemão conduziu a problemática da sociedade moderna para a resolução do conflito entre o produto industrial e a tradição da artesanaria, entendida como manualidade criativa. Fortemente marcado pelo impacto deformador da produção maciça gerada pela economia maquinista, procurou integrar os princípios herdados da corporação medieval numa nova arte do desenho, entendida para além da sua dimensão intelectual ou material. O artista teria de ser valorizado como intérprete da realidade quotidiana, quando os produtos elaborados pela máquina pareciam invadir o mundo. O artífice inteligente do passado deveria constituir o paradigma para uma arte integradora do futuro industrializado.

A Bauhaus assumiu um programa completo e coordenado de todas as manualidades, organizando o trabalho coletivo sob a recusa das especialidades, incorporando nos saberes do artista arquiteto a totalidade dos campos interessando à planificação do objeto imaginado. A ideia de artista fundia-se, assim, com a de artesão, para desenhar os bens saídos da lógica fabril. Neste quadro, a arquitetura perdia a sua referência metodológica enquanto concepção da peça singular. É certo que os problemas da reconstrução maciça das cidades após a destruição da Grande Guerra colocavam a exigência da resolução dos problemas de habitação ao nível de uma lógica nova, na base de uma economia de repetição. O modelo de organização industrial de produção em série levou igualmente Le Corbusier a inventar a Casa Citroën, quando procurou suggestionar o empresário produtor de automóveis populares. Para ele desenhou também um protótipo do que viria a ser o admirado “dois cavalos”.

Apesar da obsessão pelos valores repetitivos da tradição artesanal, transferidos para a experimentação em práticas de trabalho coletivo, apesar da constante submissão das decisões particulares à ditadura do planejamento operativo, quer na descoberta de formas artísticas capazes de responder às ambições financeiras dos patrões da nova economia, quer na autodisciplina para os processos de construção nas cidades, os arquitetos que conduziram os destinos da Bauhaus até ao seu encerramento definitivo pelos nazis, nunca se eximiram de produzir a obra singular. Walter Gropius no próprio edifício da escola em Dessau, Hannes Meyer com a Peterschule de Basileia e Mies van der Rohe desenhando o pavilhão da Alemanha para a Exposição de Barcelona. Depressa se tornou claro que os pressupostos necessários ao desenho para os objetos de produção industrial não se confundiam com o processo motor da edificação e respetivos mecanismos da conceção arquitetónica.

Alberti constrói a sua teoria pelo estudo, pela observação, pela experimentação, pela formulação de juízos críticos. Chegou a uma ideia de arquitetura inventada sobre a cultura do seu tempo, num processo mais poético e criativo que alguma vez o mundo clássico pode produzir em matéria de edificação. No seu entender predominam os valores inerentes à organização da vida em comunidade, de entre os quais extrai a importância da beleza para a felicidade coletiva. Sendo a cidade o artefato motor da estruturação da sociedade, compreende o princípio do aditivo na dimensão sempre limitada do organismo urbano, caracterizado pelo desenho ordenado dos edifícios e da relação que entre si estabelecem. O tratado de Alberti sobre a edificação tem por objetivo clarificar os enunciados de um método de conceção, onde impera a proporção e a ordem. O arquiteto procura a elegância e apuro de todas as partes no conjunto a que pertencem, na casa do homem como na cidade de todos, de modo que em cada uma delas nada possa ser adicionado ou subtraído. Em suma, procura o mito da perfeição.

Na linha cultural que torna o programa de recuperação do ideal clássico como guia para a orientação da moderna sociedade burguesa, inspirava-se no humanismo que procura extrair lições dos mais ilustres escritores da Roma antiga. Esse vinha sendo já o labor dos professores que o inspiraram

em Pádua e Bolonha, bem como dos colegas eclesiásticos da cúria papal, quando se perdiam nas ruínas dos foros imperiais. Estendia a vontade de enaltecimento dos escritos antigos ao estudo criterioso desses vestígios dos monumentos do passado, cruzando interpretações gráficas com a vivência geométrica, os enunciados da ótica e a reflexão sobre o método de pensar em arquitetura. Não se fixa na tríade de Vitrúvio, e embora reconhecendo que as construções devam responder à necessidade, sendo adequadas às suas funções oferecendo a maior solidez e duração, afirma o primado da graciosidade e sensação aprazível expressa na condição mais necessária, a beleza. E, pelo ornamento tomado das práticas da história, conduz toda a energia criativa pela afirmação simbólica do visível enquanto qualidade plástica dos elementos da configuração arquitetônica.

Alberti considera que o ornamento, de natureza artificial, complementa a beleza tornando-a mais transparente, embora afirme que o principal ornamento consiste na ausência de tudo o que não é adequado. Para Gropius, a arte e a história da arte não devem ser confundidas. Ao artista compete criar uma ordem nova e é ao historiador que cabe redescobrir e explicar as ordens do passado, como fator da cultura do seu próprio tempo. Ambas as tarefas são indispensáveis mas têm objetivos distintos. Os arquitetos do futuro deveriam criar, através da sua obra, uma expressão original, construtiva, das necessidades materiais e espirituais da vida humana, renovando o espírito do tempo em vez de reproduzir o pensamento e ação de épocas anteriores. Deveria actuar como organizador e coordenador da mais ampla experiência que, partindo de concepções sociais da vida, conseguisse integrar pensamento e sentimento, estabelecendo a harmonia entre propósito e forma.

Existe uma moral subjacente ao discurso de Alberti sobre a arquitetura, a qual considera a importância do comportamento ético nas relações a estabelecer entre o artista escolhido para dirigir a realização de uma obra e o encomendante que o convida. É perceptível que o seu objetivo passa mais pela divulgação de ideias úteis capazes de melhorar os níveis de qualidade das respostas que os intervenientes nos processos da edificação poderiam alcançar do que fazer qualquer demonstração de erudição pessoal ou enciclopedismo adquirido no vasculhar da literatura

antiga. O tratado de Alberti dirige-se aos arquitetos e aos patronos das obras novas, numa linguagem direta e compreensível para assim poder ganhar reais capacidades operativas. Ao arquiteto exige-se competência profissional e perfeito domínio das condições para a realização da obra de arte, não só ao serviço da encomenda particular mas de toda a comunidade submetida ao impacto da transformação, porque toda a arquitetura tem, em última análise, caráter público. Ao patrono que tenha confiança absoluta no arquiteto contratado e um nível de cultura sobre as matérias da arte.

Assim, o projeto surge como um instrumento técnico capaz de permitir a passagem da ideia à sua concretização. Nesta circunstância, o desenho de projeto deve conter informação rigorosa e medidas precisas, o que só é possível utilizando o sistema de projeções paralelas. Vitruvius preconizou as três modalidades de representação, a iconografia ou projeção horizontal, a ortografia ou projeção vertical e a cenografia identificada como perspectiva. Alberti nega a validade da perspectiva em projeto de arquitetura em favor do uso de medidas absolutas." Entre o desenho de um pintor e o de um arquiteto há esta diferença: aquele esforça-se por mostrar relevo com sombreados, linhas e ângulos reduzidos; o arquiteto, rejeitando os sombreados, num lado coloca o relevo obtido a partir do desenho da planta, e noutro lado apresenta a extensão e a forma de qualquer fachada e dos flancos, mediante linhas invariáveis e ângulos reais, como quem pretende que a sua obra não seja apreciada em perspectivas aparentes, mas sim observada em dimensões exactas e controladas" (Livro II, Cap. 1). " (Livro II, Capítulo 1).

Por certo a formulação técnica do projeto arquitetónico compreendida a partir da natureza especulativa, inventiva e experimental do grupo dos intelectuais operando à volta de Filippo Brunelleschi, pairava sobre a vontade inovadora da sociedade florentina. Este imparável movimento estimulou a curiosidade do jovem humanista que era Battista Alberti quando, vindo do norte, de Pádua e Bolonha, descobriu o poder de intervenção social da construção se emulado pela vontade artística. Aprendeu que a mimetização da forma imaginada era contrária à eficácia necessária para a execução da ideia enquanto proposta de forma verdadeira. Descobriu

que o pintor, com os instrumentos do desenho perspético, apenas simulava a realidade. Mas o arquiteto, tal como o escultor, actuando diretamente sobre a matéria e o espaço vivencial, transformava o real no plano das coisas concretas. A complexidade e responsabilidade social dessa tarefa exigiam um grande rigor operativo. O modo virtual das representações, em perspetivas ou modelos, dificilmente poderia alcançar esse rigor necessário à ação efetiva sobre a transformação do espaço de vida das comunidades.

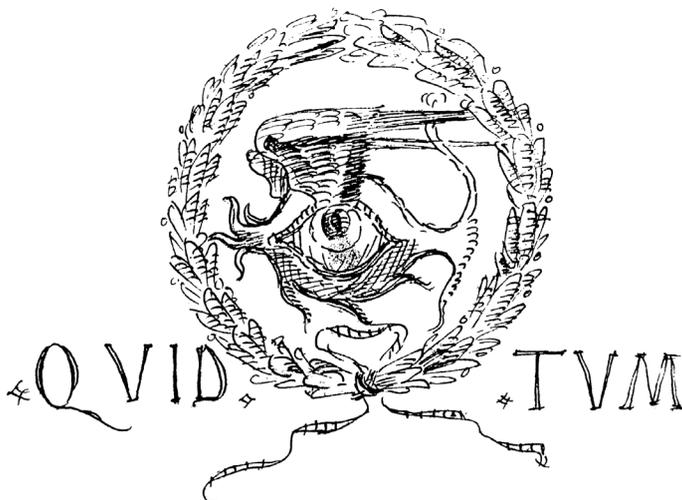


Fig. 1 – Qvid Tvm, desenho de Alberti.



Fig. 2 – LEON BATTISTA ALBERTI, Igreja de San Sebastiano, Mântua
(foto do autor).

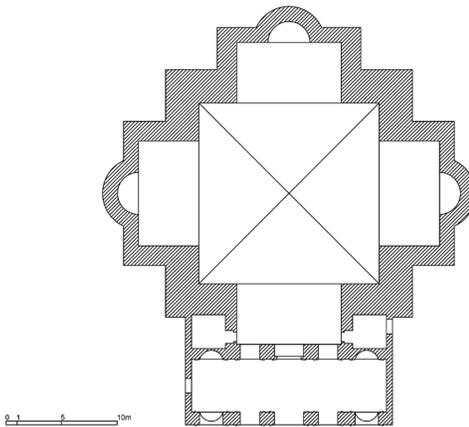


Fig. 3 – LEON BATTISTA ALBERTI, planta da Igreja de San Sebastiano
(desenho do autor).



Fig. 4 - CLAUDE-NICOLAS LEDOUX, Salinas de Chaux (foto do autor).

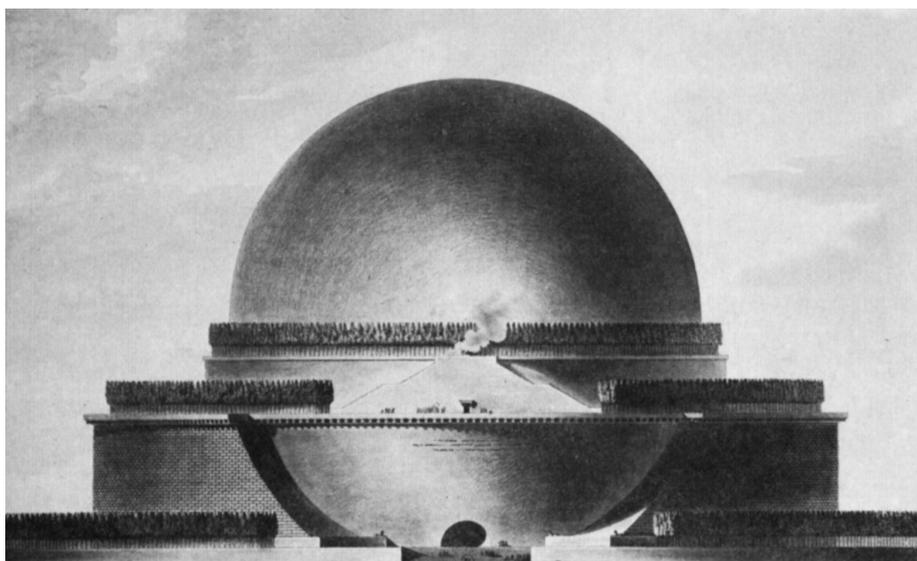


Fig. 5 – Étienne-Louis Boullée, Cenotáfio de Newton.



Fig. 6 – Walter Gropius, edifício da Bauhaus (foto Mewes).

Referências bibliográficas

- LEON BATTISTA ALBERTI, *Da Arte Edificatória*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE, *Architecture, Essai sur l'art*, Paris, Hermann, 1968 (Edição organizada por PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie).
- ANTHONY GRAFTON, *Leon Battista Alberti master builder of the Italian Renaissance*, London, Penguin Books, 2001.
- WALTER GROPIUS, *Scope of total architecture*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1955 (Edição em castelhano, Buenos Aires, Ed. La Isla, 1956).
- DOMINGOS TAVARES, *Leon Battista Alberti, teoria da arquitetura*, Porto, Dafne Editora, 2004.
- DOMINGOS TAVARES, *Claude-Nicolas Ledoux, formas do iluminismo*, Porto, Dafne Editora, 2011.