

RESISTÊNCIAS À AUTONOMIZAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS ARTÍSTICOS E ARQUITETURA NO PROJETO MODERNO

RESISTANCE TO AUTONOMIZATION AMONG ARTISTIC GENRES AND ARCHITECTURE IN MODERN PROJECTS | RESISTENCIAS A LA EMANCIPACIÓN ENTRE LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS Y LA ARQUITECTURA EN EL PROYECTO MODERNO

DIOGO CARDOSO BARRETTO, FERNANDO DINIZ MOREIRA

RESUMO

A ideia de arquitetura como arte e gênero artístico autônomo é relativamente nova, começando a tomar forma a partir do Renascimento. Anteriormente, na Idade Média, não existiam grêmios exclusivos de arquitetos — construtores —, mas sim de canteiros, marceneiros, pintores, todos agrupados sob a mesma irmandade. Mais tarde, com o nascimento da crítica de arte moderna, especialmente com a ideia de autonomia das diferentes expressões artísticas de Lessing, no século XVIII, e a estética de gêneros autônomos de Hegel, no século seguinte, formalizou-se a ideia da produção artística como gêneros autônomos. Contudo, movimentos artísticos de final do século XIX — como o *Arts-& Crafts*, o Pré-Rafaelismo e as manifestações artístico-decorativas como o *Art Nouveau* Franco-Belga, a *Sessezion* Austríaca, o *Jugendstil* Alemão e o Modernismo Catalão — representam reações a essa esquematização da arte. Este artigo objetiva compreender os processos de autonomização da arte em relação à realidade e de autonomização entre gêneros artísticos advindos com a modernidade para logo após estudar reações a esses fenômenos que tiveram lugar nas últimas décadas do século XIX, notadamente o ideário *Arts & Crafts* e o *Art Nouveau*.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura. Arte. Autonomia. *Fin-de-siècle*. Modernidade.

ABSTRACT

The idea of architecture as art and autonomous artistic genre is relatively new, flourishing in the Renaissance. Before, in the Middle Ages, there were no exclusive guilds of Architects –constructors — but rather construction sites, carpenters, painters, all working together in the same fellowship. Later, with the birth of modern art criticism, particularly with Lessing’s ideas of autonomy of the different artistic expressions in the eighteenth century and the Hegel’s aesthetics of autonomous genres in the following century, the idea of artistic production as autonomous genres was formalized. However, artistic movements in the late nineteenth century — such as the Arts and Crafts, Pre-Raphaelism and artistic and decorative manifestations such as the Belgian-French Art

Nouveau, the Austrian Sessezion, the German Jugendstill or the Catalan Modernism — were reactions against the schematization of art. The aim of this article was to understand the processes of autonomization of art in relation to reality and the arising autonomization between artistic genres with modernity. Next, we studied the reactions to these phenomena that took place in the last decades of the nineteenth century, notably the ideals of Arts & Crafts and Art Nouveau.

KEYWORDS: Architecture. Art. Autonomy. Fin-de-siècle. Modernity.

RESUMEN

La idea de la arquitectura como arte y género artístico autónomo es relativamente nueva, y empieza a tomar forma a partir del Renacimiento. Antes, en la Edad Media, no había gremios exclusivos de arquitectos — constructores — aunque sí los había de albañiles, carpinteros y pintores, agrupados bajo la misma hermandad. Más tarde, con el nacimiento de la crítica del arte moderna, sobre todo con la idea de autonomía de las diferentes expresiones artísticas de Lessing en el siglo XVIII y la estética de los géneros autónomos de Hegel, en el siglo siguiente, se formalizó la idea de la producción artística de como género autónomo. Sin embargo, los movimientos artísticos de finales del siglo XIX como el Arts-and-Crafts, el Pre-rafaelismo y las manifestaciones artístico-decorativas como el Art Nouveau franco-belga, la Sessezion austriaca, el Jugendstill alemán o el Modernisme catalán, representan reacciones a esta esquematización del arte. Este artículo tiene como objetivo comprender los procesos de emancipación del arte en relación a la realidad y la surgida entre los géneros artísticos a través de la modernidad, para después estudiar las reacciones a estos fenómenos que tuvieron lugar en las últimas décadas del siglo XIX, sobre todo los ideales del Arts & Crafts y Art Nouveau.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura. Arte. Autonomía. Fin-de-siècle. Modernidad.

INTRODUÇÃO

A partir das últimas décadas do século XVIII, um processo de especialização, racionalização e secularização que vinha tomando corpo desde o Renascimento provocou dois efeitos sobre a arte: o primeiro foi uma autonomização entre os gêneros artísticos e o segundo uma autonomização da representação artística em relação à realidade. Esses dois processos de autonomização se relacionam pela abstração que provocam nos objetos artísticos, dessacralizando-os e diminuindo sua importância significativa. A faceta simbólica da arquitetura foi perdendo sentido diante das necessidades funcionais e dos novos materiais e das técnicas construtivas (PÉREZ-GOMÉZ, 1983). Além disso, o processo de autonomização dos gêneros artísticos acontece em paralelo ao de autonomização da arte em relação à sociedade (HEGEL, 2008; ORTEGA Y GASSET, 2009).

Esse processo de desencantamento e dessacralização não foi livre de críticas. A dimensão racional, universal e intelectual, defendida pelas ciências e instituições mo-

dernas (*Zivilization*) encontrou resistências na dimensão instintiva, sentimental, autóctone, orgânica e enraizada no solo (*Kultur*) (COLQUHOUN, 2006). Esta última dimensão foi absorvida por autores como John Ruskin e William Morris que, inspirados pela Idade Média, defendiam a revalorização do trabalho artesanal em todas as instâncias da vida moderna por um ponto de vista ético e moral. Esses autores foram fundamentais para a eclosão de movimentos artísticos como o *Art-Nouveau* franco-belga, o *Jugendstil* alemão, o *Liberty* italiano, a *Sessezion* austríaca ou o Modernismo catalão, que, por sua vez, foram instrumentais para o surgimento da arquitetura moderna

Este artigo pretende estudar os processos de autonomização da arte em relação à realidade e de autonomização entre gêneros artísticos advindos com a modernidade e as reações a esses fenômenos que tiveram lugar nas últimas décadas do século XIX, notadamente o ideário *Arts & Crafts* e o *Art Nouveau*. O artigo nasceu da necessidade de embasar um estudo mais aprofundado sobre o mito, catalanismo e integração das artes no Parque Guell de Antoni Gaudí, realizado pelo autor em sua dissertação de mestrado (BARRETTO, 2012). Ao longo daquele estudo, ficou evidente que representações imagéticas, oníricas e mitológicas foram retomadas para reafirmar determinados valores ligados às culturas locais. Essas representações foram um claro exemplo de resistência cultural ao processo de autonomização dos gêneros artísticos advindo com a modernidade a partir do século XVI e cristalizado com o nascimento da crítica moderna nos séculos XVIII e XIX. Desejava-se, portanto compreender, como no seio da modernidade persistiu uma vivência mitológica sacralizada, que resistiu ao processo de racionalização e standardização introduzido pela modernidade industrial.

O artigo está dividido em duas partes. Na primeira parte analisa-se processo histórico de desintegração dos gêneros artísticos e do afastamento da arte em relação a aspectos externos à disciplina, que tem seu início no Renascimento e chega ao seu ápice com o nascimento das modernas crítica e da historiografia da arte, nos séculos XVIII e XIX. Em paralelo, a linguagem artística se torna autorreferente e esse processo determina uma fronteira artificial entre a própria arte e a realidade. Na segunda parte, analisam-se as diferentes reações a essa desintegração na arquitetura. Os movimentos derivados ou aparentados ao *Arts & Crafts* resgataram elementos mitológicos de uma hermenêutica mais complexa, que se contrapunha aos significados alegóricos estáticos, do classicismo em voga durante o século XIX. Essa reação não foi só de apropriação desses novos valores, incluiu também a resistência aos processos introduzidos pelas mudanças socioeconômicas e à desprofissionalização dos artesãos por causa da máquina da produção fabril.

A DESINTEGRAÇÃO DAS ARTES A PARTIR DA REVOLUÇÃO CIENTÍFICA

A autonomização da arquitetura, em relação aos outros gêneros artísticos, é também reflexo da autonomização da própria arte em relação à sociedade, que ocorre com a modernidade. Três são os estágios desse processo (DURAND, 2007). O primeiro estágio

da autonomização da arte se deu por meio do conceitualismo aristotélico medieval, que, ao contrário do platonismo, priorizava o “pensamento direto” em detrimento da imaginação simbólica. O segundo consistiu na atitude dogmática da contra-reforma que fez com, que a arte ocidental passasse a ser essencialmente alegórica. A concepção artística católica passou a ser ditada por fórmulas e conceitos oriundos dos dogmas religiosos, autônomos em relação à sociedade, cultura e realidade e não mais buscava conduzir a uma iluminação, como ocorria com a arte e arquitetura bizantina, proto-cristã ou românica. Por fim, o terceiro período foi o positivismo da modernidade industrial, quando o mundo ficou passível de explicação científica, na qual apenas a investigação científica se tornou digna do direito ao título de conhecimento. Finalmente, essas três etapas da transição do simbolismo à esfera do consciente implicam uma gradual redução do campo simbólico. A ascensão do pensamento científico e racional a partir de meados do século XVIII levou a um processo inexorável de desencantamento e de dessacralização do mundo, que foi perdendo gradativamente sua riqueza simbólica, mítica e poética para ser transformado em uma coleção de objetos e seres a serem esquadrihados pelo pensamento científico e racional. Isso se refletiu em um processo de autonomização dos gêneros artísticos entre si, e das artes, que passariam a ser cada vez mais autorreferentes em relação à humanidade.

ARTE E ARQUITETURA NÃO AUTÔNOMAS

Alberto Pérez-Goméz procura mostrar que, nesse processo de desencantamento e secularização, a arquitetura foi perdendo sua aura sacra e sendo gradativamente dominada por metodologias advindas de regras formais, funcionais, estilísticas, ou seja, elementos com seus próprios valores e significados, os quais transformaram a arquitetura em um jogo de regras operacionais dominadas pela tecnologia, desprovida de qualquer conteúdo simbólico ou transcendental (PEREZ-GOMÉZ, 1983).

Para Azara (2005) e Rykwert (2006), as artes que envolviam a manufatura e a arquitetura seriam indissociáveis e o arquiteto era essencialmente um construtor, um chefe de atelier, um capataz e um diretor de obras, e não apenas um projetista. Sua obra tinha direta incidência na vida cotidiana, e ele era um inventor que facilitava a vida do homem na terra. Não era, portanto, a arquitetura uma arte autônoma em relação à sociedade. Os grêmios dos canteiros da Idade Média, onde se reuniam pedreiros, talhadores, escultores e construtores, eram um exemplo dessa unidade. Apesar de suas tentativas de adaptarem-se ao mundo moderno, o golpe definitivo no movimento gremial foi dado pelos absolutismos modernos, em um longo processo que se consumou no século XIX. Analisando o caso espanhol de transição da ordem gremial para as academia de Belas Artes, Chapapria (1983) mostra que essa transição, ao mesmo tempo em que atendia o desejo da coroa em diminuir o poder dos grêmios, alterou os tradicionais sistemas de aprendizagem, de exercício profissional e de gosto estético.

Assim, um primeiro movimento de articulação autonômica das funções artísticas tomou corpo. A arte passou a permitir menos deslizamentos do significado em relação ao significante — impedindo interpretações simbólicas do público — autonomizando a arte em relação à sociedade. Esse processo vai chegar a sua maturidade na arquitetura renascentista e maneirista.

A SEPARAÇÃO ENTRE A ESCULTURA E A ARQUITETURA A PARTIR DO RENASCIMENTO

O conceito moderno de arquitetura enquanto disciplina, defendido por Alberti em *De Re Aedificatoria* — que envolveria uma concepção espacial, mas também uma expressividade plástica — é resultado desse ambiente pós-escolástico. No Livro primeiro, Alberti (1988) trata do conceito de *Lineamenti*, uma série de princípios a serem seguidos para chegar a uma composição mais harmoniosa, mas na verdade reintroduz na arquitetura a abstração da composição. É o primeiro gesto, ao menos do ponto de vista da teoria da arquitetura, que leva esse processo de autonomização. Partindo dessa conceituação albertiniana, a decomposição da unidade entre as facetas construtiva e significante da arquitetura entrou em trajetória exponencial a partir da tratadística maneirista. Pode-se afirmar que autores como Serlio (1982), Palladio (1987) e Vignola (2014) passaram a privilegiar o aspecto compositivo da arquitetura e cujo objetivo artístico, autônomo, repousa sobre suas próprias qualidades e não mais sobre a relação simbólica com a realidade. Segundo Caturla (1944), as demais artes foram sendo submetidas à arquitetura. Após incorporar a influência escolástica, a arquitetura iniciou seu processo de separação das demais artes, assumindo uma posição de preponderância. A arquitetura foi cada vez mais prescindindo do ornamento, e mostrando-se como uma disciplina autônoma, na qual o elemento plástico-escultórico e seus significados vão perdendo importância.

Essa tendência terminou por redundar na postura de Palladio em assumir as formas puras e eleger as proporções como os elementos de composição da arquitetura. Já sem se importar com os significados que podem ser aderidos a essas formas-significantes, a arquitetura não só se separa de outros gêneros artísticos como também se distancia da própria sociedade, uma vez que não permite a participação do espectador na significação (Figura 1).



FIGURA 1 – Villa Rotonda de Paládio.
Fonte: Diogo Cardoso Barretto (Autor), 2009.

O NASCIMENTO DA CRÍTICA NA MODERNIDADE E A IDÉIA DE GÊNEROS AUTÔNOMOS

O ponto máximo do processo de autonomia dos gêneros ocorreu com o nascimento da crítica de arte enquanto disciplina. A necessidade positivista e enciclopédica de categorizar levou a uma automática tendência em se abarcar sobre diferentes guarda-chuvas diversas manifestações artísticas. Em 1766, Gotthold Ephraim Lessing (1985) publicou *Laoconte ou os Limites entre a Poesia e a Pintura* em resposta a um texto de Johann Joachin Winckelmann (2008) intitulado *Pensamento sobre a Imitação*, de 1755. Nele, pela primeira vez, é dito textualmente que existem conteúdos significantes adequados para serem significados em diferentes gêneros artísticos. Lessing separou os campos da poesia e da escultura, respondendo a questão levantada por Winckelmann sobre como o Laoconte do poema de Virgílio e da estátua grega atribuída a Agesandro de Rodes são distintos, por não poderem forçosamente dizer o mesmo, uma vez que são representados em matérias artísticas distintas — a palavra e a pedra. Em outras palavras, falando da autonomia dos gêneros artísticos, diz que há coisas diferentes a serem ditas por meios diferentes — a música, a poesia *etc.* — e que resultados expressivos poderiam ser alcançados se se respeitam as condições específicas de cada gênero artístico, levando em conta suas matérias inerentes (LESSING, 1985). Lessing dá partida, ainda que de forma parcial e incompleta, ao processo de autonomização da arte que mais tarde será aprofundado por Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

No apartado *A Arquitetura* dos *Cursos de Estética* de Hegel (2008) se aprofunda a tendência apontada pela teoria de Lessing. A arquitetura, diferentemente do que ocorreu em Lessing, é tema discutido no Curso de Estética. Mais do que isso, é colocada como a primeira das artes, depois sucedida pela escultura, pela pintura, a música, e, por fim, pela arte do discurso, a poesia em geral (HEGEL, 2008). A arquitetura seria a arte mais próxima da matéria, enquanto a poesia a mais distante. A análise da arquitetura como gênero artístico autônomo é a primeira seção do *Sistema de Artes Particulares*, terceira e última parte dos *Cursos de Estética* — a que concretamente fala em gêneros artísticos autônomos. São os órgãos dos sentidos os que determinam essa divisão. As artes plásticas são as artes da visão, a música é a arte da audição, e a poesia é uma arte sensível desde um plano interior. Este modo de concepção tripartite dá à arte a conhecida divisão em artes plásticas, as quais elaboram o seu conteúdo visivelmente para a forma e cor objetivas exteriores, em segundo lugar em artes sonoras, a música, e em terceiro lugar na poesia, a qual, como arte discursiva, emprega o som meramente como signo, a fim de se voltar por meio dele ao interior da intuição, do sentido e da representação espirituais (HEGEL, 2008). Na seção do curso destinada à arquitetura, Hegel realiza outra divisão, na qual fala de arquitetura Simbólica, Clássica e Romântica. É dessa divisão que ele vai desenvolver seu argumento sobre o processo de autonomização da arquitetura enquanto arte autônoma em relação à realidade, não apenas como gênero artístico autônomo. Em comparação com outras artes particulares é a arquitetura a que mais resistência oferece a ser caracterizada como um gênero particular: arquitetura não deixa de ser uma arte total por excelência.

Para Hegel (2008), a primeira arquitetura simbólica é a representada mitologicamente pela Torre de Babel. Essa arquitetura simbólica é depois superada por uma arquitetura clássica — que configura para si o espiritual individual que despe, ao contrário, a arquitetura de sua autonomia e a rebaixa com isso à produção de um ambiente inorgânico formado artisticamente para os significados espirituais — e finalmente por uma romântica — na qual casas, igrejas e palácios não são apenas as moradias e locais de reunião para as necessidades cívicas e religiosas, mas inversamente também se configuram e se elevam, sem preocupação com esta finalidade, de modo autônomo por si mesmo. Em cada um desses momentos, a arquitetura iria perdendo substância para esses novos gêneros artísticos, pintura, música e poesia.

A arquitetura para Hegel vai se autonomizando como prática segundo vai abandonando os conteúdos simbólicos para dedicar-se a problemas internos à disciplina, como a funcionalidade. Em relação à sociedade, esses dois processos, a saber, a autonomização entre gêneros e a autonomização da arte — arquitetura —, são aqui postos como fenômenos não só paralelos, como relacionados.

NOVOS MATERIAIS E PRÁTICA ARQUITETÔNICA

Graças às novas tecnologias surgidas no final do século XVIII e princípios do XIX, tanto a teoria da arquitetura como o próprio conceito espacial e estrutural dos edifícios passaram por transformações radicais. As pesadas estruturas de pedra anteriores foram substituídas por estruturas mais esbeltas de concreto armado ou aço, nas quais a necessidade estrutural de certos elementos ornamentais desapareceu, e com ela os próprios elementos plásticos/semânticos presentes na arquitetura pré-moderna. A partir do final do século XVIII, com a difusão da modernidade industrial, o edifício passava a ser visto mais como um bem econômico, projetado dentro de uma série de critérios funcionais e financeiros. Era projetado para ter existência comparativamente curta, em relação aos edifícios de até então, seguindo os preceitos de economia e eficiência construtiva.

Ao mesmo tempo, novas tipologias arquitetônicas surgiram em virtude tanto de novas necessidades, quanto das novas possibilidades dos materiais. A *gare*, o galpão industrial e o arranha-céu foram conquistas tipológicas permitidas pelas novas tecnologias construtivas e suscitadas pelas necessidades da nascente sociedade burguesa industrial. A crescente complexidade dessas estruturas tirou das mãos dos arquitetos e, principalmente, dos artífices, o papel de protagonistas dos canteiros de obras, entregando essa função nas mãos de engenheiros e politécnicos. Pode-se afirmar que ao arquiteto ficou relegada a função de “desenhista” do edifício, e ao artífice, a de executor do desenho do arquiteto. Ao mesmo tempo, a sociedade do século XIX e início do século XX não estava preparada para os câmbios formais/significativos inerentes a essa nova arquitetura e o arquiteto, em sua nova posição: apressou-se em recobrir essas novas estruturas com elementos ornamentais baseados na cultura anterior. Lançando mão da nova cultura indus-



FIGURA 2 – Estació de França, Barcelona.

Fonte: Fotografia de Diogo Cardoso Barretto (Autor), 2011.

trial, esses elementos passaram a ser fabricados em série e figurar em catálogos de onde foram tirados para compor um quebra cabeça com outros elementos, tirados de outros catálogos, para recobrir as novas estruturas arquitetônicas (Figura 2).

A faceta plástica da arquitetura perdeu sua integridade em relação ao sentido geral expressado pelo edifício e sua função passou a ser o disfarce da presumida precariedade e pobreza das estruturas modernas. Dessa forma, o senti-

mento de choque e inadequação da sociedade com as novas formas construtivas foi aplacado e o edifício ganhou uma suposta aura de nobreza, perdida com as novas técnicas construtivas. Mas não foi só o sentido tectônico do ornamento arquitetônico que se perdeu, também o caráter simbólico/semântico de representação cultural do espaço — e de seus elementos de composição plástica — foi eclipsado pelas exigências civilizatórias universalizantes da modernidade. A arquitetura se tornou efetivamente um gênero artístico autônomo — afastado de outras expressões que não a espacial — e também uma arte autônoma, autoreferente — onde a metáfora e o símbolo perdem sua importância. Essa dissociação se deu, por exemplo, no uso de elementos decorativos pré-fabricados, tirados de catálogos e adotados indistintamente em diferentes edifícios, sem levar em conta os significados intrínsecos ao artefato.

À medida que a arquitetura foi se autonomizando em relação à cultura/realidade (DURAND, 2007) como vai fazendo a “nova arte” (ORTEGA Y GASSET, 2009), ela se tornou autorreferente, autônoma como arte e como gênero. Portanto, a faceta simbólica/mitológica da arquitetura do templo foi perdendo sentido diante das necessidades funcionais de uma arquitetura abstrata, autorreferente e autônoma (PERÉZ-GOMÉZ, 1983). Como mostrou Hegel e depois Ortega y Gasset, o resultado do processo de autonomização dos gêneros aconteceu em paralelo ao de autonomização da arte em relação à sociedade.

A REINTEGRAÇÃO ATRAVÉS DA OBRA DE ARTE TOTAL E DA CRIAÇÃO COLETIVA

Em resposta a esse processo de racionalização advindo com a modernidade e o classicismo, que implicou em uma perda da unidade entre os gêneros artísticos, assim como um afastamento das expressões artísticas da realidade, surgiram movimentos de resistência. O movimento *Arts & Crafts* é um exemplo dessa reação crítica, bem como o conceito de obra de arte total de Richard Wagner ou o modernismo catalão. Esses mo-

vimentos resgataram elementos mitológicos de uma hermenêutica mais complexa, que se contrapunha aos significados alegóricos estáticos, do neoclassicismo ou do ecletismo em voga durante o século XIX

Dentro da cultura arquitetônica não demoraram a aparecer posições discordantes em relação a essa nova postura artística — autônoma e não representativa — e em relação à suplantação do componente semântico da própria arquitetura. Vários arquitetos — como Gottfried Semper —, artistas e críticos — como John Ruskin e Alois Riegl — mostraram-se preocupados com os resultados dessa nova arquitetura. Estavam preocupados não apenas com os resultados sobre a própria evolução da arquitetura como ofício, mas também da arquitetura como arte.

Eliade (2010) trata esse processo de racionalização e esquematização como uma progressiva dessacralização do mundo promovida pelo homem moderno e científico. Mesmo dentro da modernidade arquitetônica correntes como o Expressionismo Alemão, o *Art Nouveau* Francês ou o Modernismo Catalão — de Gaudí —, ou, mais adiante, a arte de inspirações étnicas presentes na cerâmica de Picasso ou de Miró, buscaram resistir às pressões excessivamente racionalizadoras da modernidade.

A CRÍTICA DE RUSKIN E MORRIS

Um dos primeiros desses críticos ao processo iniciado com a modernidade nas artes é John Ruskin. Crítico contundente da arquitetura do século XIX, ele estava em desacordo, principalmente, com a degradação social e cultural provocada pela nova forma de construir. Ele defendia o retorno do antigo método de manufatura do ornamento, que seria uma forma de expiação social do homem/artesão castigado pela revolução industrial. Sua crítica era não só estética como também ética. Condenava a degradação e a alienação do trabalhador industrial, em relação ao produto do seu trabalho e aos processos construtivos. Tentava, portanto, encontrar uma forma de retorno — mesmo que parcial — às condições de trabalho, em sua visão mais dignas, pré-industriais. O ornamento aqui representaria o elemento plástico expressivo.

O conceito de trabalho como elemento de transformação do mundo enseja a crítica de Ruskin à diminuição do papel do artesão. O inglês critica os processos descritos no capítulo anterior, a diminuição do papel do artesão, como uma decadência da arte e da sociedade. Para ele a indústria promovia a alienação, a fragmentação e a destruição do trabalho criativo. Era um grande admirador da arquitetura medieval principalmente pelo papel e autonomia do artesão, mas também pela natureza do ornamento da Idade Média, capaz de renovar-se e evoluir constantemente, não se prendendo a modelos, como o ornamento clássico. Com a popularização do ornamento feito industrialmente, Ruskin (1989) passou a defender a dignidade do ornamento como elemento artístico, reconhecendo as qualidades intrínsecas do ornamento manufaturado de forma artesanal para uma determinada situação. Ele defendeu a importância do elemento ornamental como algo nobre, que não deveria ser sobreposto ao edifício simplesmente como um elemento de colagem retirado de

um catálogo, mas um ornamento como elemento plástico de valor artístico, que não deveria ter seu uso vulgarizado pela produção em série, sob risco de diluir e perder o seu valor expressivo. Ao final, o ornamento deveria ser usado com parcimônia, e em situações que exigissem o enobrecimento do ambiente construído. Ruskin era contra o uso indiscriminado do ornamento industrial em galpões e edifícios industriais, por exemplo. Para ele, os ornamentos são “elementos definidores de arquitetura como arte” (RUSKIN, 1989, p.15). O ornamento seria, em termos semióticos, um elemento carregado de significados que não poderia ser vulgarizado, sob pena de ter seu discurso banalizado e silenciado.

Cabe esclarecer que Ruskin não era contra a modernização, mas sim ao uso indiscriminado e inconsequente do ornamento de origem industrial. Para ele, a mecanização não poderia tirar o papel criativo do homem/artesão e o ornamento deveria ser reservado para funções e espaços nobres, cuja semântica tenha utilidade e não seja eclipsada pelas necessidades funcionais mais prementes: “A peculiaridade do verdadeiro ornamento é que ele é belo no seu devido lugar” (RUSKIN, 1989, p.113).

O grande herdeiro dessa crítica ruskiana foi Wiliam Morris. Sua grande contribuição é uma defesa da união entre a arquitetura, as artes e os ofícios. Como Ruskin, Morris não era arquiteto, mas poeta, pintor, crítico, empresário e político. Essa última carreira, a que chegou tardiamente, em torno dos 40 anos, teve início em partidos liberais, antes de tender cada vez mais para a esquerda. Uma herança recebida e o relativo sucesso de suas empresas lhe permitiram mover-se entre essas atividades. Morris desejou por toda a vida unir religião, arte, e política: uma união que estava presente no pensamento da época, seja por meio de supostos valores éticos da Idade Média, para Pugin ou Ruskin, seja por meio do resgate de uma mitologia ancestral, para Wagner ou Gaudí.

Esse mesmo desejo, unido ao desejo de recuperar as artes ditas menores (MORRIS, 1880) fez com que Morris abrisse uma sociedade para produzir papel de parede e outros artefatos. É a partir dessa experiência que ele chegou ao *Arts and Crafts*. Morris não é tão antimáquina quanto Ruskin, é mais bem de uma geração intermediária, que não rechaça a máquina, mas deseja que ela esteja a serviço do homem, e não ao contrário. Esse desejo de retomar uma unidade perdida na Idade Média fez com que Morris, juntamente com Dante Rosseti e outros, formasse a Irmandade dos Pré-Rafaelitas. Essa Irmandade, que via Ruskin como um mestre, buscou encontrar numa arte pré-renascentista uma totalidade perdida na modernidade. O *Arts and Crafts* não se tratava apenas de unir artes e ofícios, mas também unir artes, ofícios e indústrias: isso fica claro na relação de Morris com a indústria cerâmica ou do ferro.

O ART NOUVEAU

Um dos mais importantes resultados desses eventos críticos do século XIX foi o *Art-Nouveau* e seus congêneres como o *Sezession* Austríaca ou o *Liberty* Italiano. Se por um lado, ele buscava novas formas que se adequassem às novas técnicas construtivas, por outro buscava uma reintegração da totalidade artística entre diferentes gêneros e as artes maio-

res e menores perdas com a autonomia da modernidade. Foi uma busca de libertação da esquematização trazida pelo historicismo, uma reação à uniformidade e monotonia do academicismo, fazendo referências ao mundo natural e pré-moderno, mas com uso de novas tecnologias como o ferro e o vidro. O artista — e a expressão artística — passavam a ser revalorizados, o arquiteto não apenas projetava o edifício, mas todos os detalhes e objetos deste. Os artistas dessa tendência queriam restaurar a unidade entre vida e arte. A arte deveria deixar de ser adereço, para voltar a ser parte indispensável e ativa da vida, como, segundo se acreditava, haveria sido em épocas pré-modernas.

Esse momento foi representado por artistas como Henri Van de Velde e Victor Horta na Bélgica, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffman e Otto Wagner na Áustria, Mackintosh na Grã-Bretanha ou Gaudí, Domenèch i Montaner, Puig i Cadafach ou Jujol na Catalunha, e demais variantes regionais, que são parte integrante da luta pela independência política e/ou cultural, e das tentativas de se criar uma arte autenticamente nacional. É um momento que tentou superar o dualismo artesanato-indústria e diminuir as distâncias entre as artes, unificando as artes ditas maiores e menores. Um momento em que pensadores europeus tentam restabelecer os valores espirituais em uma sociedade que consideravam muito materialista — voltam seu interesse à obsessão pela vida além túmulo egípcia; às corporações de ofícios, com sua unidade e base artesanal, medievais; e à cultura milenar e oriental do Japão.

CONCLUSÃO

No final do século XIX, o processo de autonomização dos gêneros artísticos e da arte em relação à sociedade sofreu uma inflexão, quando o Sezession Austríaco, o Modernismo Catalão e o *Art-Nouveau*, entre outros, reabilitaram as artes ditas menores, aplicadas, reintegrando-as à arquitetura. Paralelamente, Richard Wagner propôs com sua ópera uma *Obra de Arte Total*, que se voltou a temas como o espírito de um povo através de uma abordagem simbólico-mitológica. A essa crítica Ruskin adicionou uma abordagem moral do trabalho artesanal e do ornamento, uma crítica à adoção gratuita de formas geradas industrialmente, que anulam a beleza e oprimem o artesão, reduzido à condição de operário. Seguindo essa linha, Morris pretendeu uma união entre a arte, a arquitetura e os ofícios — um nivelamento do papel do arquiteto, do artista e do artesão. Havia coincidências entre as preocupações éticas e morais, a recuperação da expressividade da estrutura e de sua relação com as formas naturais, da importância do artesão e da consequente síntese das artes e a superação de valores classicistas, estagnados e estáticos. Eram todas preocupações relativas à síntese entre as artes, e entre a arte e a realidade, através da reunificação com elementos externos à pura apreciação estética da arte pela arte.

A questão sobre a compatibilidade entre a Arte Autônoma e a Arte Total voltou a ser formulada e outra vez ela foi respondida negativamente. O processo de autonomização dos gêneros artísticos entre si, que acontece em paralelo com a autonomização da arte provocada pela Escolástica, pela Contrarreforma e pelo Positivismo, nessa ordem, é respondido da mes-

ma forma pelos movimentos do fim do século que buscam reunir o desenho, o projeto de arquitetura à sua execução e a todas as artes menores envolvidas, e pela busca em reunir todas as artes e ao mesmo tempo tratar de questões que vão além do próprio campo autônomo da arte.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, L.B. *On the art of building in ten books*. Cambridge: MIT Press, 1988.
- AZARA, P. *Castillos en el aire: mito y arquitectura en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- BARRETTO, D.C. *O Parque Güell e a crítica fin-de-siècle a autonomia da arte: um estudo sobre as relações entre a obra de Gaudí e a crítica fin-de-siècle a autonomia da arte e dos gêneros artísticos*. 2012. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
- CATURLA, M.L. *Arte de épocas inciertas*. Madrid: Arbor, 1944.
- CHAPAPRIA, J.E. *La transición profesional em la arquitectura del siglo XVIII em Valencia*. Valência: ETSAV, 1983.
- COLQUHOUN, A. Três tipos de historicismo. In: NESBITT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p.221-231.
- DURAND, G. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrurto, 2007.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HEGEL, G.W.F. *A arquitetura*. São Paulo: EdUsp, 2008.
- LESSING, G.E. *Laoconte o los límites em la pintura y la poesia*. Barcelona: Orbis, 1985.
- MORRIS, W. *Escritos sobre arte, diseño y politica*. Sevilla: Doble J, 1880.
- ORTEGAY GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Madrid: Castilla, 2009.
- PALLADIO, A. *Los cuatro libros de arquitetura*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- PÉREZ-GOMÉZ, A. *Architecture and the crisis of modern science*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- RUSKIN, J. *The seven lamps of architecture*. New York: Dover, 1989.
- RYKWERT, J. *A casa de Adão no paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SERLIO, S. *The five books of architecture*. New York: Dover, 1982. (An unabridged reprint of the english edition of 1611)
- VIGNOLA, G. *Reglas de los cinco órdenes de arquitetura de vignola*. Valladolid: Maxtor Librería, 2014.
- WINCKELMANN, J.J. *Reflexiones sobre la Imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Recebido em
17/6/2014,
reapresentado
em 1/12/2014
e aprovado em
27/1/2015.

DIOGO CARDOSO BARRETTO | Universitat Politècnica da Catalunya | Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona | Departament de Composició Arquitectònica | Avinguda Diagonal, 649, Campus Sud, 08028, Barcelona, Espanha | Correspondencia a nombre de/Correspondence to: D.C. BARRETTO | E-mail: <diobarretto@gmail.com>.

FERNANDO DINIZ MOREIRA | Universidade Federal de Pernambuco | Departamento de Arquitetura e Urbanismo | Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano | Recife, PE, Brasil.