

ARTE E ARQUITETURA: UMA HISTÓRIA COMPLICADA

Fernando Guillermo Vázquez Ramos

Paula De Vincenzo Fidelis Belfort Mattos

Resumo

As relações entre arte e arquitetura têm se desenvolvido de forma complicada, por vezes difícil, ou emaranhada, outras, ligeira e harmoniosa, por vezes intrincada, e outras complexa. Agressiva e beligerante, também. Indiferente, muitas outras, quando não apática ou indolente. Como traçar semelhantes relações que acompanham esse binômio instável desde o século XV é a preocupação desta comunicação, que pelas suas características intrínsecas não pode fazê-lo de forma aprofundada, assim, a finalidade é mais reflexiva, no sentido de expor ideias gerais que levam de um início afetuosos entre esses *métiers*, passando pelas perdas da amálgama que supomos mantinha a relação estável, isto é, pela perda do desenho, para enfrentar o processo de ruptura, às vezes indiferente, outras, muito beligerante. Mas que, como toda relação que se sustenta pelas semelhanças, termina numa reação ao afastamento que reata os laços mais profundos, e, no caso em tela, termina multiplicando as relações que tinham se debilitado ou perdido. A reflexão termina procurando uma conclusão, que por vezes, escapa de nossas mãos, mas que talvez seja, justamente essa a uma conclusão possível numa relação complicada.

Palavras-chave: arte, arquitetura, desenho, pintura, modelo.

Abstract

The relationships between art and architecture have developed in a complicated, sometimes difficult, or entangled way, others, light and harmonious, sometimes intricate, and others complex. Aggressive and belligerent, too. Indifferent, many others, when not apathetic or indolent. The concern of this paper is tracing this kind of relations that accompany this unstable binomial since the fifteenth century. But, by its intrinsic characteristics cannot do so in depth, so the purpose is more reflective, in the sense of exposing general ideas that lead from an affectionate beginning between these metiers, passing through the losses of the amalgam we suppose maintained the relation stable, that is to say, by the loss of drawing, to face the process of rupture, sometimes indifferent, sometimes very belligerent. But, like any relation that is sustained by similarities, it ends in a reaction to the estrangement that re-establishes the deepest ties, and in the present case, it ends up multiplying the relations that had been weakened or lost. The consideration ends up looking for a conclusion, which sometimes escapes our hands, but perhaps this is the only possible conclusion in a complicated relationship.

Keywords: art, architecture, drawing, painting, model.

Resumen

Las relaciones entre el arte y la arquitectura se han desarrollado de una manera complicada, a veces difícil o enredada, otras, livianas y armoniosas, algunas veces intrincadas y otras complejas. Agresiva y beligerante, también. Indiferente, muchas otras, cuando no apática o indolente. La preocupación de este trabajo es rastrear este tipo de relaciones que acompañan este binomio inestable desde el siglo XV. Pero, por sus características intrínsecas no puede hacerlo en profundidad, por lo que el propósito es más reflexivo, en el sentido de exponer ideas generales que conducen desde un comienzo afectuoso entre estos métiers, pasando por la pérdida de la amalgama que suponemos mantenía la relación estable, es decir, por la pérdida del dibujo, para enfrentar el proceso de ruptura, a veces indiferente, otras veces muy combativo. Pero, como cualquier relación sostenida por similitudes, termina en una reacción al distanciamiento que restablece los lazos más profundos, y en el presente caso, termina por multiplicar las relaciones que se habían debilitado o perdido. La conclusión termina buscando una conclusión, que a veces escapa a nuestras manos, pero quizás esta es la única conclusión posible en una relación complicada

Palabras-clave: arte, arquitectura, dibujo, pintura, modelo.

INTRODUÇÃO

As relações entre arte e arquitetura parecem naturais. É um binômio, no seu sentido etimológico, isto é, a relação de duas vezes (*bi*) um nome (*nominis*) sem que isso signifique uma tautologia, que, em princípio, se apresenta e se resolve de forma quase que evidente. A tradição clássica, mas também a moderna¹ são afirmativas neste sentido. Parece assim absolutamente natural assumir que a arquitetura tem acompanhado à arte desde sempre, a afirmação inversa parece ser igualmente aceitável. A arquitetura mistura-se com a arte em muitos períodos históricos e costuma ser estudada,² pelo menos nos estudos historiográficos, de forma conjunta ou relacionada. Mas, o tema é conflitivo e inconstante.

Conflitivo, porque nem sempre fica claro o que significam os dois termos do binômio. Até porque, a arquitetura já foi considerada “arte”, e assim, nessa dimensão, o binômio seria tautológico. Mas, também porque as diferentes definições de arte (e de arquitetura, ainda que em menor número e peso) também complicam a explicação dos termos e sua relação. Conflitivo ainda, porque em alguns períodos arte e arquitetura foram antagônicas, ou pelo menos, não mantiveram boas relações, nem as disciplinas nem seus praticantes. Conflitiva também, porque ainda que desde um ponto de vista teórico a relação poderia parecer evidente do ponto de vista empírico tal relação não se confirmava.

Inconstante, porque não há uma sequência ininterrupta que comprove a relação como estável. Os diferentes pensadores da arquitetura, não assim os da arte (e aqui nos referimos aos da história da arte), não mantiveram sempre presente, ou pelo menos não se preocuparam sempre com a mesma intensidade, pelas possíveis relações que se estabelecem entre arte e arquitetura. Obviamente, tem a ver com esta situação o problema das relações conflitivas às quais nos referimos acima, mas também, por um desinteresse operativo, especialmente no início do século XX, pois o foco utilitário da disciplina terminou opacando as outras relações. Ainda assim, no decorrer desse mesmo século, temos variados exemplos de como essa relação também foi intensa.

Assim, este artigo pretende refletir sobre esse percurso histórico enfatizando alguns momentos de mudança de rumos (*Wende der Zeit*), que identificam posicionamentos mais ou menos precisos nos quais, ou através dos quais, a relação pode ser explicada ou comentada.

UM INÍCIO AFETUOSO

Nos últimos 600 anos muitos foram os que acompanharam as ideias de Leon Battista Alberti (2011, p.377), que afirmou que “nenhuma obra [de arquitetura] estará tão segura e ilesa da injúria dos homens como pela dignidade e beleza de suas formas”, rebaixando a questões secundárias as outras características da arquitetura, como a funcionalidade, a utilidade

¹ Como ilustração deste tema, ver Pizza e Estévez (2015).

² Na prestigiosa Universidade de Harvard, o departamento de história da arte chama-se, pelo menos desde 1874, *Department of History of Art and Architecture*. O mesmo acontece em outras prestigiosas universidades dos Estados Unidos, como a de Boston, e em muitas outras europeias.

ou ainda a boa construção. Assim, Alberti (2011, p.375), em seu tratado, admite que:

Das três partes, concluídas as duas primeiras [a materialidade e a comodidade], que diziam respeito à construção em geral, com o objetivo de que as nossas construções fossem de facto adequadas às suas funções, tivessem a maior solidez e duração, fossem as mais aptas a proporcionar graciosidade e uma sensação aprazível, resta a terceira [a da beleza], de todas a mais nobre e a mais necessária.

A tríade vitruviana (*utilitas, firmitas e venustas*), que em Alberti se identifica dentro do mesmo campo semântico, como adverte Krüger (2011, p.23), com *necessitas, commoditas e voluptas*,³ subordinavam sempre as duas primeiras à segunda, e muitos autores depois dele fizeram o mesmo, consolidando uma forma de relacionamento entre arte e arquitetura na qual a arte se apresentava como cerne, quase essência, da mesma arquitetura. A arquitetura não é entendida neste aspecto só como uma das artes (*ars liberalis*),⁴ mas é a arte quem define o que a arquitetura é, ainda que fundadas ambas, pelo menos desde o Renascimento, na matemática, na geometria e na consciência histórica.

A relação entre arte e arquitetura, no início da era moderna, isto é, no Renascimento, fazia parte da formação profissional dos arquitetos que procediam geralmente do campo das artes, hoje chamadas plásticas. Eram pintores, como Rafael de Sanzio, ou escultores,

como Tullio Lombardo, ou ambos, como Michelangelo Buonarroti. Arquitetos consagrados, como Bramante, tiveram formação em ateliês de pintura,⁵ e outros, com Brunelleschi, nos de escultura.⁶ Ainda tínhamos os que Giorgio Vasari chamou de “*uomo universale*”, como Alberti, que sendo tudo (pintor, escultor, arquiteto, músico, escritor e teórico) era, sobretudo, um homem culto.

É nessa tradição de *homens cultos* e versados nas *artes mecânicas* transformadas em *liberais* que devemos situar a origem da relação entre arte e arquitetura. As relações anteriores, às dos mestres construtores da Idade Média, ou ainda, às práticas bastante genéricas dos *architecti* antigos, não espremiavam essa relação pelo simples fato de que não temos uma precisa definição da “arquitetura”, nem do “arquiteto”, antes de 1452. Só com as definições de Alberti no *Re-aedificatoria* podemos julgar que há uma diferença de formação, de entendimento, de finalidade e, sobretudo de meios, que podem separar os arquitetos dos outros artistas.

Alberti (2011, p.137-138) afirma, com absoluta precisão, quais deveriam ser as atribuições do arquiteto, ao mesmo tempo em que define também o escopo da arquitetura:

Mas antes de avançar, penso que tenho o dever de esclarecer quem na minha perspectiva, deve ser considerado arquiteto. Não apresentarei um carpinteiro, para o comparemos aos mais elevados especialistas das outras disciplinas. A mão do artífice, na verdade, não passa de um instrumento

³ Fundamentada, no entanto, no pensamento de Cícero, Horácio, São Tomás, Vicente Beauvais e Isidoro de Sevilha. (BRANDÃO, 2000, p.85).

⁴ Alberti já tinha defendido a passagem da pintura do campo da *ars mechanica* para a *ars liberalis* no seu tratado *De Pictura* (BRANDÃO, 2000, p.84), de 1435, que, sendo anterior ao *De Re-aedificatoria* (escrito entre 1443 e 1452, ainda que publicado só em 1485), lhe serve de base conceitual.

⁵ No caso de Bramante, no ateliê de Piero della Francesca, em Urbino.

⁶ Cuja formação começou realmente como ourives, no ateliê de Benincasa Lotti, e prosseguiu como escultor, inscrito na *Arte della Seta*.

para o arquiteto. Quanto a mim, proclamarei que é arquiteto aquele que, com um método seguro e perfeito, saiba não apenas projetar em teoria, mas também realizar na prática todas as obras que, mediante a deslocação dos pesos e a reunião e junção dos corpos, se adaptam da forma mais bela às mais importantes necessidades do homem.

A intenção de Alberti foi a de proclamar e demonstrar que se tratava de um *uomo singulare* dedicado também a uma atividade singular, isto é, de um dirigente (*Signor*) e não de um executante (*artigiano*), alguém que usa “como instrumento” o homem que trabalha com as mãos (*manovale*). Ainda assim, conhecedor da realidade da época, na qual, como dedicamos, arquitetos eram também pintores ou escultores, quando não os dois, estabelece uma diferença entre a forma como esses artistas trabalham quando desenvolvem cada uma dessas funções. Dá ao arquiteto uma responsabilidade que não solicita do pintor: a da exatidão.

Entre o desenho de um pintor e o de um arquiteto há esta diferença: aquele se esforça por mostrar relevo com sobras 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 exatas e controladas. (ALBERTI, 2011, p.189)

Alberti descarta a forma da pintura, o fazer perspectivo, não só como forma expressiva do arquiteto, mas, sobretudo como meio de entendimento e comunicação. Não há como estabelecer a arquitetura, sem separá-la da pintura, e Alberti o faz indicando justamente as diferenças que existem entre suas maneiras de representação: perspectiva versus desenho da planta e da elevação. Os artistas, que sendo pintores ou escultores, desenvolviam trabalhos de arquitetura respeitaram a indicação de Alberti e desenharam a perspectiva, usando primordialmente desenhos planos. Ainda assim, note-se que o instrumento de trabalho de ambos continua sendo o desenho, mas a finalidade deste (*apreciar* versus *observar*) delimita os campos de ação. Os artistas eram perfeitamente cientes desta diferença. O *apreciar* se vincula com a sensação, e assim desliza no campo da plástica, entanto que o *observar* se vincula à técnica e, portanto, à precisão. Abre aqui Alberti, entre tantas portas que seu tratado abriu, outro caminho de entendimento da arquitetura que só será encampado alguns séculos depois.

Mas, a estaca que Alberti finca, desde um ponto de vista conceitual, é a do desenho. Ponto central de contato entre as artes será reforçado por Vasari (1807, p.300, tradução nossa), teórico e historiador (da arte) que levará ainda mais longe a afirmação do desenho como cerne da arquitetura, pois a separará da escultura, ou de seu símil, o modelo, transformado em maquete.

Aqueles [desenhos] que têm as primeiras linhas em torno [do objeto] são chamados de perfis, contornos ou lineamentos. E todos estes perfis ou lineamentos, como queiram chamá-los, servem tanto à arquitetura e à escultura como à pintura. Mas especialmente à arquitetura; pois os desenhos daquela não são compostos senão de linhas, que é exatamente o que o arquiteto [faz], que [é] o princípio é o fim de aquela arte, porque o restante, utilizando modelos de madeira provenientes daqueles desenhos, nada mais é que o trabalho de marmoristas e de pedreiros.⁷

De Alberti, 1404-1472, a Vasari, 1511-1574, transcorreram 100 anos, em esse século se afirma o domínio do desenho como elemento central no, e do, trabalho do arquiteto. Mas, o desenho não deixou por isso de ser também o ponto de conexão entre as artes. Pensemos que a academia de Vasari chamava-se *Accademia e Compagnia delle Arti del Disegno*, que nucleava todos os artistas (pintores, escultores e arquitetos) que atuavam na Toscana de Cosimo I de' Medici.

A PERDA DA AMÁLGAMA

Contudo, nos seguintes 100 anos, o assunto mudaria literalmente de cor. Numa palestra de Philippe de Champaigne, proferida em 1671, surgiu um acalorado debate sobre um quadro de Tiziano, *Vierge à l'Enfant avec sainte Agnès*, cujo

resultado foi a instalação na *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* de uma barulhenta *querelle* entre os paladinos do desenho, ou *poussinistes*, e os arautos da cor, ou *rubénistes*. Nessa luta de ofícios, mas cujo fundo era verdadeiramente conceitual, podemos entrever o início da real separação entre arte e arquitetura, que virá a acontecer a partir do século XVIII, pois o ponto de conexão entre as artes, o desenho, começaria a perder ali seu status centenário.

Podemos perceber, no ataque de Champaigne, reflexos das percepções mais moralistas de Alberti, pois o francês reclama da *bel éclat extérieur* (a cor) que deslumbram os pintores, fazendo-os perder a verdadeira essência moral que está por trás da pintura, certamente emaranhada no *gêneros*,⁸ mas sempre possibilitada pela apurada técnica do desenho, que, em definitiva, deveria ser entendido como a base da expressão. A união das artes, simbolizada pela *Accademia delle Arti del Disegno*, se rompe com a consolidação das diferentes *Académie Royale de ...* da estrutura francesa.

Essa transformação é o que Heinrich Wölfflin (1989, p.40-41, tradução nossa) chamou de “evolução do lineal para o pictórico”:

Por um lado, a apreensão dos corpos de acordo com o caráter tátil - no contorno e na superfície -, e por outro, uma interpretação capaz de se render à mera aparência ótica e de renunciar ao desenho “palpável”. No primeiro, a ênfase é carregada no limite do objeto; no segundo, o fenô-

⁷ “Quelli poi che hanno le prime linee intorno, sono chiamati profili, dintorni, o lineamenti. E tutti questi o profili o altrimenti che vogliam chiamarli, servono così all'architettura e scultura, come ala pittura, ma all'architettura massimamente; percicocchè i disegni di quella non sono composti senon di linee, il che non è altro quanto all'architetto, che il principio e la fine di quell'arte, perchè il restante, mediante i modelli dilegnate tratti delle dette linee, no è altro che opera di scarpellini e muratori.”

⁸ Aqueles codificados por Charles Le Brun nos seus estudos fisionômicos, de 1668.

⁹ “La aprehensión de los cuerpos según del carácter táctil – en contorno y superficie – por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo “palpable”. En la primería, el acento carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica, perfilista, aísla las cosas; en cambio, la retina pictórica maniobra su conjunción.”

¹⁰ “What is architecture? Shall I join Vitruvius in defining it as the art of building? Indeed, no, for there is a flagrant error in this definition. Vitruvius mistakes the effect for the cause. In order to execute, it is first necessary to conceive. Our earliest ancestors built their huts only when they had a Picture of them in their minds. It is this product of the mind, this process of creation, that constitutes architecture, and which can be defined as the art of designing and bringing to perfection any building whatsoever. Thus, the art of construction is merely an auxiliary art which, in our opinion, could appropriately be called the scientific side of architecture.”

meno transborda para o campo do ilimitado. A visão plástica, *perfilista*, isola as coisas; em vez disso, a retina pictórica manobra sua conjunção.⁹

A passagem, evidentemente, na arquitetura se deu entre o classicismo (e incluso o maneirismo) e o barroco (para continuarmos com Wölfflin, poderíamos dizer até o rococó). A perda da linha, e do desenho, se dá também na forma plástica volumosa (fora da superfície, isto é, da pintura), na escultura, mas também na arquitetura. Há um dinamismo ótico que contagia até o próprio desenho. Pensamos nas formas do barroco germânico, mas também no ilusionismo de Andrea Pozzo e do árduo trabalho pictórico que levou da *perspectiva artificialis* à *quadratura* de Pietro da Cortona.

O vínculo entre as artes, todas elas, foi sempre o desenho, perdida essa amálgama de sustentação, quando o desenho deixa de ser a base da pintura e se instrumentaliza na escultura, a teoria da arquitetura foi obrigada a trilhar outros caminhos com a finalidade de que a disciplina não retornasse a um status meramente operativo, perigosamente perto da *ars mechanica*, da qual tinha conseguido escapar 200 anos antes.

Etienne-Louis Boullée (1976, p.83, tradução nossa, grifado nosso), se perguntava no seu famoso *Architecture, essai sur l'art* (1780), cujo título já é sintomático para o que aqui nos convoca (o que é a arquitetura) e defendia que:

Deveríamos talvez defini-la, como Vitrúvio, como a arte da construção?

Não. Esta definição leva a um terrível erro. Vitruvius confunde o efeito com a causa. A concepção do trabalho precede a sua aplicação. Nossos primeiros pais construíram suas cabanas só depois de ter concebido a sua imagem. *A criação é a arquitetura, é uma produção do Espírito por meio do qual podemos definir a arte de produzir e levar à perfeição qualquer edifício. A arte de construir não é mais do que uma arte secundária que eu acho que é apropriado definir como a parte científica da arquitetura.*¹⁰

Não se nega aqui que exista uma arte de construir, mas que essa não é a arte da arquitetura que é uma arte do espírito, isto é, uma arte criativa e não uma arte empírica, fundada na matemática, na geometria e na consciência histórica como lhe parecia a Alberti. Mas, o texto de Boullée joga luz sobre um assunto que, apontado por Alberti, não tinha surgido como um problema: *apreciar* versus *observar*. A “produção do Espírito” está relacionada com o *apreciar* e não com o *observar*. O *observar* corresponde à “parte científica da arquitetura”.

O que não impediu, contudo que muitas vezes no decorrer dos séculos, desde o XVII, a arquitetura fosse entendida como a “arte de edificar”, ou ainda a “arte de construir”, origem, por certo, da palavra arquitetura em alemão, *Baukunst*, literalmente, arte [da] construção.

Mas, em geral o *Espírito*, mencionado por Boullée, se impõe sobre esse viés empírico (ainda que artístico também) que acompanhou o debate entre arquitetura e

construção desenvolvido a partir do século XVIII/XIX, com Jean-Nicolas-Louis Durand, por exemplo. Mas, essa tradição perdura até o século XX, como testemunham as palavras de Nikolaus Pevsner (1957, p.11, tradução nossa, grifado nosso) que quando comparava a Catedral de Lincoln com um abrigo de bicicletas sentenciava que:

Quase todo o que pode fechar um espaço suficiente para permitir que um homem se mova é uma construção; o termo ‘arquitetura’ aplica-se exclusivamente a edifícios projetados para suscitar uma emoção estética.¹¹

A RUPTURA DA RELAÇÃO

No entanto, outros pensadores, sobretudo desde finais do século XIX, iniciaram uma campanha para desvincular a arquitetura da arte. Primeiro, afirmando seu caráter técnico e construtivo, isto é, retomando o sentido dado ao termo arte da construção, mas retirando-lhe totalmente o sentido artístico. Retomavam, contudo, ainda que sem evidenciar a fonte, ou sem dar-se conta dela, as afirmações de Alberti sobre o *observar*, vinculado, como dizíamos, à técnica e, portanto, à precisão que se revela na construção. E é na construção que se revela, porque se vivia nessa época no auge do empirismo, e as questões utilitárias, a resolução dos problemas de forma prática, dominava a visão de mundo que os homens tinham, entre eles, os arquitetos. Há aqui também

uma questão de temporalidade histórica. Da mesma forma que no Renascimento, artistas e arquitetos eram a mesma pessoa e defendiam os mesmos interesses, lutando pela separação disciplinar, e, sobretudo social, das camadas da *ars mechanica*, impondo-se o papel de *Signor*, frente ao operário manual, desse mesmo modo, no século XIX, os arquitetos pretendia associar-se aos *cientistas*, que dirigiam o avanço do progresso técnico e produtivo, abandonando seus camaradas de longa data, os artistas, que ficaram com o papel de *diletantes*¹² (e aí podemos juntar todos os artistas, não só pintores e escultores, mas também, músicos, atores, dançarinos e coreógrafos, poetas e escritores em geral).

A partir da afirmação de Julien Guadet (1902, p.3, tradução nossa), em seus *Éléments et théorie de l'architecture*, de que “fora dos meios de construção [...] não há arquitetura”, se abre o caminho para uma interpretação da arquitetura que a afasta do campo artístico situando-a mais perto, por não dizer dentro, do campo técnico. Inverte-se assim, no século XX, a proposta de Alberti, que tinha retirado o arquiteto do campo dos artesãos (um especialista em construir) para situá-lo no campo dos pensadores liberais (um especialista em conceber).

As tendências científicas (ou deveríamos chama-las de tecnicistas?) do século XX afetaram em muito o pensamento sobre a arquitetura. A ciência se impunha sobre a arte, que se refugiava nas vanguardas, um termo adequado aos pequenos grupos que lutavam no front

¹¹ “Casi todo lo que encierra espacio en una escala suficiente como para permitir que un hombre se mueva en él, es una construcción: el término ‘arquitectura’ se aplica exclusivamente a edificios proyectados con el propósito de suscitar una emoción estética.”

¹² Referimo-nos, por extensão ao *diletantisme*, que Oriol Casassas (1999, p.215, tradução nossa) define como “dedicação a uma arte ou ao estudo de uma matéria, não por profissão, mas por uma viva afeição, uma agradável inclinação”. Note-se que os termos “afeição” e “agradável”, denotam a ideia albertiana do apreciar.

¹³ Um bom exemplo pode ser Theo Van Doesburg, que além de pinturas com esse nome (*Construction de L'Espace - Temps II e III*, ou ainda, *Construction des couleurs dans la 4e dimension de l'espace-temps*, os três de 1924), publicou artigos com esse título na revista *De Stijl*. (AZAR, 2008, p. 53)

¹⁴ MEYER, H. Über marxistische Architektur. In : MEYER-BERGMER, Lena (org.). **Hannes Meyer Bauen und Gesellschaft**: Schriften, Briefe, Projekte. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1980.

¹⁵ O de 1937 foi o 3º encontro, nos de 1927 e de 1930, não tinham sido convidados arquitetos.

com a finalidade de abrir caminho para o corpo do exército que ainda não tinha chegado lá. Mas, a luta não era contra a ciência, era contra a própria arte. A ciência (ou a técnica) terminou sendo um ponto de referência, prova disso é a quantidade de artistas que citaram (ainda que sem compreender realmente do que estavam falando) os prodígios do desenvolvimento científico a partir das descobertas de Einstein. A “quarta dimensão”, ou o conceito de “tempo-espaço”, proliferaram em texto e obras dos anos XX.¹³

A arquitetura não ficou atrás e novos entendimentos do que ela poderia ser vieram à tona. Hannes Meyer (apud WINKLER, 1990, p.24, tradução nossa, grifo nosso) chegou a afirmar que “A arquitetura já não é mais a arte de construir [*Die architektur ist keine baukunst mehr*]. Construir é hoje uma ciência. *A arquitetura é a ciência da construção [bauwissenschaft]*”,¹⁴ uma expressão (inventos que o alemão permite) que resume muito bem o afastamento total da arquitetura do campo da arte. Até porque, a arte estava querendo também escapar do seu campo transformando-se em “construtiva”. Manfredo Tafuri (1979, p.279, grifado no original) percebeu muito bem estas mudanças de atitude nos trabalhos de Lissitski e Van Doesburg, que:

Estabeleciam como tarefa específica das artes visuais a sua utilização construtiva na produção industrial, tinham bem presente a íntima ligação entre comunicações artísticas, novos métodos produtivos e novos

sistemas de recepção daquelas mesmas comunicações.

REATANDO LAÇOS

O século XX, contudo, é prodigioso em idas e voltas na relação entre arte e arquitetura.

A preocupação dos historiadores da arte e os arquitetos mais cultos na Alemanha de finais do século XIX até, pelo menos, o início da Primeira Guerra Mundial, isto é, de August Schmarsow até Peter Behrens, já poderia ser entendida como um preâmbulo do retorno nas relações entre Arte e Arquitetura, ainda que centradas sobre o tema do espaço e das diferenciações entre o “espaço interior” e o “espaço exterior”. Mas, nunca chegaram a afiançar a relação e não conseguiram incluir o problema da ciência, tema fundamental dos anos 1920-1930, na equação. Razão pela qual, apesar do prestígio de Behrens, o debate entre arte e arquitetura foi desgastando-se na Alemanha após a guerra.

O primeiro resplendor da volta das relações entre Arte e Arquitetura, provavelmente tenha sido o *Congres d'Esthétique*, de 1937, da *Association pour l'Étude des Arts et les Recherches Relatives à la Science des Arts*, onde pela primeira vez foram convidados a participar arquitetos.¹⁵ Pelo próprio nome da Associação podemos perceber que se trata de um momento de transição, onde ainda a ciência continua tendo o papel central. Porém, a inclusão de uma relação com

a arte (através da estética) que inclua o pensamento dos arquitetos é uma novidade importante. As palavras do presidente da Associação, Victor Basch (*apud* THIBAUT, 2016, p. 359) são elucidativas desse processo de transição:

Eu sempre pensei que a última palavra, em questões estéticas, deveria pertencer não aos teóricos, mas aos criadores da arte, sendo toda arte não apenas, mas essencialmente uma técnica e esta técnica, só pode ser julgada, pertinentemente, pelos técnicos.¹⁶

A pesar de que o palestrante principal da abertura do congresso fosse Auguste Perret, o resultado final pode estar, como afirma Estelle Thibault (2016), dividido entre o debate dos historiadores da arte, preocupados com as leis da estética aplicadas à arquitetura, ou à leitura e análise dos edifícios, por um lado, e os arquitetos, cuja preocupação maior ainda era a aplicação de novas técnicas construtivas, pelo outro.

Deveremos esperar, assim, até que o próprio Movimento Moderno, dentro de um de seus mais prestigiados eventos, o *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM), promovesse o retorno, ainda que retórico como veremos, da arte ao seno da arquitetura em seu VII congresso (*Palazzo della Regione* de Bérgamo, Itália, 1949), organizado, em 1949, pela *Assemblée de Constructeurs pour une Renovación Arquitectural* (ASCORAL), comandada por Le Corbusier, que se desenvolveu sob o lema: “Arte e Arquitetura”. Mas, apesar

do auspicioso título, o fato preponderante foi a “Aplicação da Carta de Atenas através da *CIAM-Grille*”, ainda que os outros dois tópicos fossem: “A Síntese das artes Maiores [plásticas]” e a “Reforma do ensino de arquitetura e urbanismo”.

O propósito não verbalizado desse CIAM foi o de questionar a primazia de Le Corbusier, através da visão mais culturalista de Ernesto Nathan Rogers que representava o CIAM italiano e que era o anfitrião. A figura de Rogers já era muito importante na Itália de antes da Segunda Guerra Mundial, e continuava sendo prestigiada no pós-guerra, tanto que pouco tempo depois, em 1953, seria o editor da influente revista *Casabella*. Contudo, o VII CIAM teve um momento interessante, pelo atrito que causou. Foi quando os representantes poloneses incluíram no debate o tema do realismo soviético como uma proposta inovadora, levando a uma discussão mais barulhenta que profunda, devido às questões ideológicas embutidas no assunto. E finalmente, a proposta da “Carta do Habitat”, que tinha sido encomendada a Sigfried Giedion, não se concretizou tampouco.

Pese à frustração dos resultados do CIAM VII, o tema da arte voltou tanto no CIAM VIII, de 1951, cujo tema foi “O coração da cidade”, impulsionado por Giedion, como no CIAM IX, de 1953, cujo tema foi “A Carta do Habitat”, assim neste congresso, não só voltou o debate sobre o *Habitat*, mas Giedion, assistido por Aldo van Eyck, sugeriu a retomada das questões ligadas à arte, ficando a cargo da *2ª Comissão*, cujo tema

¹⁶ “J’ai toujours pensé que le dernier mot, en matière esthétique, devait appartenir, non aux théoriciens, mais aux créateurs de l’art, tout art étant, non pas uniquement, mais essentiellement une technique et cette technique ne pouvant être jugée pertinemment que par des techniciens”.

¹⁷ “I came at architecture through fine arts, and painting is still a fascination to me. Paintings are a way of training the eye. You see how people compose a canvas. The way Bruegel composes a canvas, or Jasper Johns. I learned about composition from their canvases.”

foi o das “Artes Visuais”. Em geral, os anos 1950 foram bastante propícios às relações entre arte e arquitetura, talvez pelo apelo às questões antropológicas e às relações com a natureza que deram lugar à percepção do habitar e do ambiente. Questões culturalistas que ficam evidentes, por exemplo, na missão da revista *Le Carré Bleu*, uma revista inicialmente promovida pela sessão do CIAM em Helsinki, ainda que editada em francês: uma revista criada para “explorar a relação entre arte e arquitetura”.

MULTIPLICANDO RELAÇÕES

O século XX ainda nos deu mais exemplos de reinterpretação do campo expandido (incluindo este mesmo termo) da arquitetura e suas relações mais ou menos promíscuas com a arte, ou com as artes, nos trabalhos de artistas arquitetos, como Gordon Matta-Clark, que também inventou um termo (e um grupo) para enfrentar a problemática relação que aqui comentamos, nos referimos à *Anarchitecture* (1974), um termo que “expressando, como o faz, uma tensão criativa entre os opostos apolíneo e dionisíaco” (ATT-LEE, 2007), remete também a uma luta entre as visões afirmativas, à Le Corbusier de *Vers une Architecture* (1923), da primeira metade de século e as tensões sociais, culturais e políticas, à Guy Debord da Internacional Situacionista (1968-72), da segunda metade.

No final do século XX, os arquitetos voltaram a ter relações muito próximas

com as artes. Não só desde o ponto de vista das influências, ou das “contaminações figurativas”, comentadas por Simón Marchán Fiz (1986), que nos lembram como as pinturas de Giorgio de Chirico são fundamentais para entender, por exemplo, a arquitetura de Aldo Rossi, mas também desde o ponto de vista de sua formação, ou, todavia da prática profissional.

Frank Gehry, por exemplo, manifestou que chegou à arquitetura “através das belas artes”. Afirmou:

Eu cheguei à arquitetura pelas belas artes, e a pintura é ainda uma fascinação para mim. Pinturas são a forma pela qual se treina o olho. A forma pela qual Bruegel compôs uma tela, ou Jasper Johns. Eu aprendi sobre composição de suas telas. (GEHRY *apud* RAPPOLT; VIOLETTE, 2004, p. 7, tradução nossa)¹⁷

Em alguns de seus trabalhos mais emblemáticos Gehry admitiu a influência direta de obras concretas, de pinturas, como no caso da Casa de Hóspedes da família Winton (1982-1985), “*the Morandi thing*” (“o assunto Morandi”), em referência ao pintor italiano Giorgio Morandi, famoso pelas suas naturezas mortas usando garrafas de diferentes tamanhos. Outra *contaminação figurativa*, “se aceitamos que a decorrência forma (o projeto da casa) se deve aos quadros de Morandi”. (VÁZQUEZ RAMOS, 2016, p. 159)

Voltaram também os pintores-arquitetos, como Zaha Hadid, que

transformara a pintura em sua fonte de inspiração para poder representar (e fazer, incluso construir) arquitetura. A explicação da iraniana era muito simples:

Sabia o que queria fazer e o que tinha que desenhar, mas não podia fazê-lo da forma convencional, pois, com os meios convencionais, não conseguia representá-lo. As ferramentas tradicionais de representação da arquitetura não me eram úteis. E assim, foi como comecei a pesquisar e a procurar uma nova forma de projetar, para tentar ver as coisas desde outro ponto de vista. (HADID, 1991, p. 10, tradução nossa)¹⁸

Voltava-se, depois de 550 anos, à íntima relação que pintores e arquitetos compartilharam (incluso na mesma pessoa) nas origens toscanas da arquitetura moderna. A arte também voltou pelo gosto de uma geração (a que nasceu por volta dos anos 1950) pelas questões artísticas e seu potencial renovador das experiências visuais. Voltou da mão de arquitetos que se debruçaram sobre a reinterpretação das vanguardas, especialmente a russa (trucidada pelo stalinismo), e amparados por novas tecnologias que permitiram uma verdadeira revolução formal (e construtiva) no final dos anos 1990. Ainda que com um frescor quase barroco na conformação da matéria levada a liquidificar-se:

Na arquitetura estrita [a clássica ou a moderna], cada linha opera como arestas ou limite, e cada volume,

como um corpo firme; na arquitetura pictórica [a barroca ou a digital], segue-se a impressão de corporeidade, mas a ilusão de movimento, causada pelos fatores não tangíveis da impressão, une-se à representação do tangível. (WÖLFFLIN, 1989, p. 117)¹⁹

Mas também desde o outro campo, o das artes, os artistas contribuem com a conceptualização da arquitetura. Performances, happenings, e, sobretudo instalações, desde as experimentações Allan Kaprow e Claes Oldenburg no início dos anos 1960, terminaram levando os artistas pelo caminho da projeção e assim aproximaram-se à arquitetura. Herdeiros de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, os artistas que trabalham com instalações não têm como não entender os problemas do espaço e da construtibilidade, os problemas técnicos e estruturais dos elementos construtivos que usam para formatar a obra.

PROCURANDO UMA CONCLUSÃO

Hoje talvez seja um bom momento para repensarmos a relação entre arte e arquitetura, uma vez que nossa percepção do que aconteceu nos últimos 100 anos nos pode dar um distanciamento que favoreça a reflexão. A ciência certa, e apesar das inconstâncias e complicações que o binômio arquitetura e arte apresenta, podemos perceber que ainda nos momentos de menor afinidade, quando a (pseudo) ciência dominou nossa disciplina, a

¹⁸ “Sabía lo que quería hacer y lo que tenía que dibujar, pero no podía hacerlo de forma convencional, porque con los métodos tradicionales no conseguía representarlo. Las herramientas tradicionales de representación de la arquitectura no me eran útiles. Y así comencé a investigar y a buscar una nueva forma de proyectar, para intentar ver las cosas desde otro punto de vista.”

¹⁹ “En la arquitectura estricta cada línea opera como aristas o límite, y cada volumen, como cuerpo firme; en la arquitectura pictórica sigue la impresión de corporeidad, pero se une a la representación de lo tangible la ilusión de movimiento provocada precisamente por los factores, no tangibles, de la impresión”. É importante salientar que nesta frase, o grande historiador da arte, se propõe definir uma das características do Barroco, ainda que curiosamente explique muito bem a dimensão líquida da arquitetura digital desenvolvida por arquitetos como Gehry (pós Bilbao) e Zaha Hadid (desde sempre).

²⁰ “*De bouwkunst voegt aaneen, bindt. De schilderkunst maakt los, ontbindt. Doordat zij in wezen een verschillende functie hebben te verrichten is juist een harmonische verbinding mogelijk. Harmonische verbinding ontstaat niet door karakteristieke gelijkheid, maar juist door karakteristieke tegenwoordigheid. In deze tegendeelheid, in deze complementaire verhouding van bouwkunst en schilderkunst van plastischen vorm en vlakke kleur, vindt de zuivere monumentale kunst haar basis*”.

necessidade de verificar a arquitetura frente à arte nunca desapareceu. No início dos tempos modernos, não era possível diferenciar uma da outra, salvo pela particular forma de usar o desenho, mas conceitualmente participava junto aos outras artes das mesmas premissas de formação e de objetivos. Debilitado o desenho, no entanto a arquitetura precisou da arte para explicar seu sentimento pelo mundo, não seria só construção, ou talvez não devesse ser só construção. Matemática, geometria e sentido histórico, aunados à sensibilidade pelo plástico e pela composição mantiveram à arquitetura perto da arte, separada é certo, mas sempre perto.

O progresso talvez tenha sido o pior inimigo mais perigoso desta parceria tão antiga. A fugacidade do momento que cegou Fausto, também cegou à arquitetura, que numa percepção *Sachlichkeit* do mundo imaginou poder sobreviver sem arte. Foi quando Mies van der Rohe (*apud* NEUMEYER, 1995, p. 336, tradução nossa) proclamou que a tarefa urgente é a de “libertar a prática da construção do controle de especuladores estéticos e restaurá-la ao que realmente deveria ser: construção”.

O paradoxo desse momento foi, justamente, que só conseguimos entender suas propostas por meio das aspirações da vanguarda. Não só da vanguarda arquitetônica, mas da vanguarda artística como um

todo. Foi nesse, seu momento mais duro, que a arquitetura e a pintura se unificaram para *re-significar-se* mutuamente, assim compartilhamos com a definição de Van Doesburg (1918, p.11, grifado no original, tradução nossa), de que:

A arquitetura incorpora e une. A pintura solta e liberta. Porque elas têm essencialmente funções diferentes para executar, é possível uma conexão harmoniosa. A conexão harmônica não surge através da igualdade de característica, mas através da oposição das características. Nessa contradição, nessa complementaridade entre arquitetura e pintura de formas plásticas e cor plana, a arte monumental pura encontra sua base.²⁰

O momento de síntese de Van Doesburg voltou ter sentido com Hadid, mas a proliferação de meios digitais talvez tenha truncado esse processo que parecia muito animador. Podemos pensar também no mundo digital como um mundo artístico, e dentro desse mundo tem cabida a arquitetura, mas o peso da mídia pode ser que seja tanto que termine absorvendo todas as outras diferenças. O valor da proposta de Van Doesburg estava, justamente, na defesa das diferenças e na procura pelas complementaridades. Isso parece muito difícil de achar num mundo achatado que nos rodeia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTLÉE, James. "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier". **Tate Papers**, London, n.7, spring 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- AZAR, Grégory. "La fiction de l'espace-temps: Theo Van Doesburg et la 'french connection'". **Matières**. Lausanne (CH), n. 9, p. 52-72, 2008.
- BOULLÉE, Etienne-Louis. Architecture, Essay on Art. In: ROSENAU, Helen. **Boullée & visionary architecture**. Tradução de Sheila de Vallée. London/New York: Academy Editions/Harmony Books, 1976, p.82-116. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/ba/Boullée_Etienne-Louis_Architecture_Essay_on_Art.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **Quid tum?** O combate da arte em Leon Battista Alberti. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- CASASSAS, Oriol. **Una faula i setze històries**: excursió pel camp de les ciències humanes sortint del despatx d'un metge. Barcelona: Fundació Alsina i Bofill, 1999.
- DOESBURG, Theo. "Aanteekeningen over Monumentale Kunst". **De Stijl**, Leiden (NL), ano 2, n. 1, p. 10-12, 2018. Disponível em: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/2/1/pages/10.htm>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- FIZ, Simón Marchán. **Contaminaciones Figurativas**: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- GUADET, Julien. **Éléments et théorie de l'architecture. Vol. II**. Paris: Librairie de la construction moderne, 1902. Disponível em: <http://data.decalog.net/enap1/liens/gallica/gallica_0021.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.
- HADID, Zaha. "Zaha Hadid, 1983/1991". **El Croquis**, Madrid, n. 52, monográfico, 1991.
- PEVSNER, Nikolaus. **Esquema de la Arquitectura Europea**. Buenos Aires: Infinito, 1957.
- RAPPOLT, Mark; VIOLETTE, Robert (Eds.). **Gehry draws**. Cambridge, Mass. / London: The MIT Press, 2004.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da arquitetura**. Lisboa/São Paulo: Presença/Martins Fontes, 1979.
- PIZZA, Nio; ESTÉVEZ, Carolina García. **Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933)**. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2015.
- THIBAUT, Estelle. **L'architecture au congrès d'esthétique de 1937**. 2016. ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT, Anais: Ästhetik und Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongresse / L'esthétique et la science de l'art à l'âge des congrès, v. 62, n. 2, p.359-371, 2016. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01476904/document>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

VASARI, Giorgio. **Vite de piu eccellenti Pittori Scultori e Architetti**. Milão: Società Tipografica de'Classici Italiani, 1807.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. "The house of the '80: escultura e arquitetura na casa de hóspedes Winton, de Frank Gehry". **Arquiteturarevista**. Porto Alegre, vol. 12, n. 2, p. 154-164, jul/dez. 2016.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceptos fundamentales en la Historia del Arte**. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

FERNANDO GUILLERMO VÁZQUEZ RAMOS – Doutor em Arquitetura; Professor da USJT e do PGAUR USJT | prof.vazquez@usjt.br

PAULA DE VINCENZO FIDELIS BELFORT MATTOS – Doutora em Arquitetura e Urbanismo; Professora da USJT e do PGAUR USJT | prof.darte@gmail.br