

A EXPRESSÃO ARTÍSTICA; UMA METODOLOGIA DA CONSTRUÇÃO DA VISÃO MODERNA^(*)

Mônica Eustáquio Fonseca^(**)

A expressão artística envolve questões de grande amplitude. Por isto é necessário construir um referencial teórico capaz de orientar os elementos de percepção e de expressão; mesmo porque a "origem" de cada um é também diferenciada. Trata-se de construir um referencial temporal, histórico e uma visão de contexto social que evidencie os fundamentos através dos quais seria possível descortinar a (nossa) prática em relação à arquitetura.

A concepção de arte passa, gradativamente, com o desenvolvimento da sociedade moderna, especialmente pós Revolução Industrial, para um tratamento do objeto artístico que implica, cada vez menos, a destreza manual. Esse aspecto é exaustivamente tratado por ARGAM (1992:17), quando o autor coloca que isto aponta a necessidade de redefinição do conceito de arte.

A questão da relação cada vez menos substantiva entre a arte e a destreza do fazer através das mãos, suscitou a colocação do "desenho" ou do "design", que carrega em si mais do que o conteúdo desenho e alcança o terreno do "projeto" e do "planejamento". Desde então trata-se de fundamentar os espaços teóricos que devem ser abordados, de início, a partir da "forma clássica".

Dos anos 40 em diante, definiram-se os elementos de formação das várias gerações de arquitetos, especialmente a partir da geração inicial, ainda não totalmente influenciada pelos meios de comunicação de massa. Essa geração foi configurada num ambiente cultural de caráter

^(*)Trabalho apresentado na disciplina "Expressão Artística", Prof. Luiz Alberto do Prado Passaglia, Curso de Especialização em "Planejamento e Representação do Espaço Arquitetônico", XXI PREPES, PUC•MG.

^(**)Professora dos Cursos de Arquitetura e Urbanismo e de História da PUC.MG.

mais literário e humanístico e a segunda geração, cuja influência dos meios de comunicação já explicitava suas marcas, leva-nos aos ordenamentos, a uma nova relação artística.

Na fase inicial, a arquitetura compunha-se com a pintura e a escultura, configurando três campos de expressão artística *integrados* no objeto final. A partir da década de 50, o conceito de arte passou por uma estrutural integração e os conceitos de Arte e Técnica provocaram um expressivo efeito também sobre a arquitetura.

Diante desta nova realidade, o ensino do desenho foi reduzido à destreza e deixou-se de lado a percepção do desenho como estrutura integrada, como instrumento de exploração. As realidades foram "*ignoradas*". Dessa atitude brotou algo novo, a compreensão das dimensões distintas entre o comportamento artístico e o comportamento técnico; um da natureza do domínio, outro da natureza da comunicação.

Na arquitetura, o desenho apresenta-se como atributo básico e enquadra-se na formação de uma cultura artística que transcende o campo meramente técnico e atinge o terreno da sensibilidade e do poder de expressão. A arquitetura constitui-se como um tipo de linguagem onde não basta que o objeto seja o que é; ele precisa dizer algo. Precisa *expressar-se*.

Iniciou-se então o processo de fundamentação do apelo clássico em nossa cultura e, particularmente, na dimensão da linguagem arquitetônica. Esse apelo remonta – para falar de um tempo mais breve – ao Renascimento e à cultura produzida na Itália. A arquitetura, no nascedouro desse contexto, é vista como uma cultura a ser transmitida e controlada e, enquanto tal, codificada a fim de equacionar-se pedagogicamente.

Procurou-se estabelecer a dimensão dessa influência "*classicizante*" (se é que se pode chamar assim) em diversos nomes ou conjuntos de nomes que conduziam a formulações em torno da estética arquitetônica. O primeiro desses nomes foi LE CORBUSIER, que vem de um período de transição, ou é formado nele, em que o aprendizado não foi feito na academia mas em Escolas de Artes e Ofícios - a arte aplicada, desenho industrial. Nasce com ele o conceito de desenho histórico, de enquadramento histórico, para que se possa chegar à compreensão de seu tempo, e sua própria didática.

Nessa perspectiva, trata-se de rever o conceito de ornamento, relacionado à analogia que a arquitetura tinha com a linguagem. Isto era feito

através da apropriação dos códigos, mas também da visão histórica daquela função Estabelece-se, assim, uma relação entre Arquitetura e Linguagem, onde o enfeite era parte de um sistema compartilhado de leitura, condomínio da clareza de seu significado e da natureza simbólica de suas funções - as relações de poder mediavam essa visão. O desenho de ornamentação, nessa visão, constituía-se como fundamento de um repertório plástico/tático/visual.

LE CORBUSIER não adota a referência direta ao repertório classicista da Arquitetura, ou qualquer outro de natureza historicista. Seus modelos e paradigmas se configuram como repertório imagístico, onde a história servia apenas para compendiar a natureza desses códigos.

No bojo das mudanças que se processam no final do século XIX, com a introdução do Art Nouveau, onde a estruturação realista e naturalista altera os códigos de representação da realidade, e onde o impressionismo desmistifica a questão da identidade representação/objeto, criando uma imagem cujo veículo é a luz, torna-se necessário desenvolver uma nova linguagem.

Surge assim a ênfase no desenho *in loco*, não mais um desenho de gabinete mas o desenvolvimento de uma sensibilidade, de uma percepção de *ordem* em meio ao *caos*.

Essa metodologia nova na abordagem da realidade implica então a introdução de um processo distinto onde o lema é *pensar*, ter idéias, o que requer um procedimento criativo e não mais repetitivo. Formam-se conceitos em resposta à experiência, onde o recordar, a memória define-se como elemento essencial. O desenho de anotação apresenta-se então através de uma adjetivação específica: rápido, sintético, simples (anotação acompanhada pela escrita das estruturas).

Observar torna-se essencial; desenvolvem-se a capacidade de análise e junto dela a capacidade de entendimento. Uma simbolização nova chega acompanhada da capacidade de abstrair, mas a referência ainda é a realidade.

Do ponto de vista das artes plásticas, é possível associarmos tais procedimentos aos aspectos investigativos desenvolvidos por CÉZANNE e KLEE, um pela "*simplicidade*" e, ao mesmo tempo, a sofisticação inigualável do desenho, o outro pela busca incansável, a persistência inesgotável, o olhar debruçado sobre a realidade até a construção e descoberta de sua estrutura, de sua essencialidade e então a montagem de uma nova codificação; a fonte onde irá beber toda a arte moderna.

O problema que se coloca para a arquitetura é de como substituir um universo simbólico, representado pelo ecletismo, por outro universo. Surge aí uma postura teórica nova e vigorosa: criam-se objetivos e metas. Gera-se um método, com objeto e objetivos definidos que apontam em direção a uma proposta: a de deter-se diante das coisas, para que se possa estabelecer o binômio criatividade e memória, criando-se, assim, fontes permanentes de realimentação. Este método implica a capacidade de selecionar, de escolher, criando uma outra dimensão do desenho. A história não está ausente nesse processo, ela comparece através de uma relação nova que aponta para a dupla dimensão do homem: natureza e cultura.

LE CORBUSIER foi uma “*escola*” fora das instituições acadêmicas que conduziu a uma revisão da linguagem expressiva da arquitetura, a qual requeria uma postura (uma conscientização) diante da herança da cultura. Antes de seguirmos na linha de configuração das “*escolas*”, é necessário determo-nos um instante sobre os aspectos da expressão artística.

É interessante que façamos um “*passcio*”, ainda que ligeiro, pelo processo de formação do Brasil e sua identificação com a colonização. Essa origem implica necessariamente uma interferência sobre o processo educacional, que manifesta um caráter de crise permanente.

Arte, Ciência e Técnica pressupõem sociedades organizadas. Organização esta de caráter livre, autônomo. No caso brasileiro – acredito que no caso dos processos colonizadores em geral, haja vista a colonização africana, principalmente a ocupação realizada no século XIX – a prospecção e a classificação do território, em termos físicos e culturais, foram feitas por elementos ligados à engenharia militar, o que acarretou um tipo de desenho que se transporta à esfera do registro, documentação e projeção do território. Cria-se assim um espectro bastante amplo da simbologia e da linguagem.

Pode-se, diante desse quadro, estabelecer a relação possível existente entre *História, Arte e Arquitetura*.

A primeira sistematização metodológica do desenho e do desenho arquitetônico deu-se com VASARI, durante o Renascimento. A importância do desenho neste caso estava diretamente ligada à função exploratória realística e naturalista, que era o fato filosófico da época. O desenho serve como documentação do “*desenvolvimento*” do projeto, da execução da obra. Faz parte de um processo de decisão e deliberação, tornando-se então uma forma de poder, o que o torna perigoso e desvinculado do público.

Voltando à contextualização histórica, a arquitetura e a pintura já haviam desenvolvido, no período colonial, a consciência de que o Estado tinha como dever prestar-lhes apoio. Essa questão, a meu ver, não pode nem deve ser vista com simplicidade, mas através de um espectro de configuração política das realidades sociais. Não é questão pertinente à temática aqui tratada mas vale a pena tocar nela, na medida em que nos orienta face à relação arte-poder. No Brasil, tendo em vista sua configuração histórico-colonial e a estreita relação do domínio do Estado, as artes apenas eventualmente não se subordinam a ele. Isto, em si mesmo, já estabelece uma determinação no que implica a forma e a imagística criadas.

Pode-se, então, entender o significado da presença e influência da Missão Francesa, tão “*distante*” de nossa realidade e, ao mesmo tempo, tão próxima dela. Cria-se todo um senso de desenvolvimento do desenho que adota um programa rígido (rigoroso) e tecnicista; mas o ensino sistemático do desenho não tem uma evolução “*tranquila*”. Continua adotando uma forma ortodoxa, o conceito arcaico de forma clássica e apresenta-se através de um sistema híbrido entre *Arte e Técnica*.

Em 1935, com a vinda de LE CORBUSIER ao Brasil, há uma assimilação do “*problema arquitetônico*” – antes visto como tipicamente um problema de engenharia. A conscientização a respeito do movimento moderno faz nascer a visão humanística da arquitetura enquanto linguagem fruto de uma cultura “*artística*” compartilhada; onde a cultura se ressent de um sistema educacional e produtivo e a arte se traduz em “*objetos*” ou produtos culturais.

Assim, instaura-se a identidade-interação entre arquitetura e arte e vem à tona o papel das vanguardas artísticas que, na arquitetura, manifesta-se ligado a um ambiente social e político: o socialismo e o comunismo. Isto significa que a redefinição da forma artística passa pela reestruturação da sociedade.

Então, a criação da “*forma moderna*” entra em rota de colisão com a cultura de natureza eclética e acadêmica, no nível da linguagem (cujo suporte são as Escolas de Artes e Ofícios), e que trabalha o desenho enquanto ornamentação. A ele, evidentemente, vão contrapor-se o conceito integral, a arquitetura integral, a arte integral, fruto de um processo social de dinâmica ágil e inovadora.

Fica explícito que a expressão artística não se faz descontextualizada e que o processo artístico não se manifesta aleatoriamente, mesmo porque ele é fruto de uma estruturação. Portanto, a expressão artística

arregimenta meios de se equacionar e estabelece níveis ao fazê-lo.

- A. Para uma solicitação, um motivo, um objetivo e um objeto;
- B. Criam-se uma linguagem, um código, um meio, um instrumento;
- C. Que estão diretamente ligados a um meio, um ambiente, um contexto.

Estabeleçamos agora a relação entre *Arte* e *Arquitetura*. Para tanto é necessário rever os processos e procedimentos estruturadores do desenho. Associa-se a arte ao código clássico de concepção do corpo arquitetônico, e o movimento moderno toma como preocupação as questões relativas à composição arquitetônica do desenho, cujo significado e simbolismo acolhem uma dimensão estética construtiva.

A partir da presença de um esquema ordenador, de uma trama normativa onde se associam ritmo, harmonia, metro e rigor na organização interna, constitui-se o elemento de interação das partes com as partes e das partes com o todo.

A preocupação em possuir uma lógica e em podermos relacionar o menor elemento ao todo não tem apenas um sentido métrico (construtivo) mas inclui também a natureza estética. Essa inter-relação une-se a uma concepção de princípios geométricos que detém uma função orientadora e que, num objeto em bruto, reúne as partes num todo organizado. Busca-se a lógica no domínio da natureza, dos objetos naturais. O esquema ordenador ancora-se num espaço calcado nos muros de fecho, colunas ou pilastras e cobertura. A partir do repertório primário, chega-se à articulação do espaço interno, mais complexo; externamente o espaço permanece como expressão de purismo.

Na concepção moderna, a contribuição das vanguardas no sentido de desestruturar o sistema complexo da ordem clássica foi torpedear o conceito de estética e de linguagem a partir do ornamento e seu papel. Redefiniu-se a concepção dos volumes arquitetônicos com a fundamental contribuição do movimento neo-plasticista e do próprio construtivismo, cuja concepção estética definia-se, em primeira instância, a partir da articulação dos sólidos. Assim, o conceito volumétrico poderia ser o resultado, não de uma articulação única, mas caminhando para uma concepção de síntese. Ora, o processo de síntese, a dimensão geométrica e a disciplina se ajustam à cultura clássica; mas o novo papel da síntese e da concepção geométrica não tem como ponto de partida apenas as figuras geométricas primárias (quadrado, círculo, triângulo) mas sua utilização de uma forma axonométrica, como o cubismo, por exemplo, o fez. Os desenhos manifestam-se oblíquos e colocam o observador diante da necessidade de se ajustar a uma visão espacial.

Em termos de linguagem, a influência essencial é a de Mies VAN DER ROHE, que desenvolve uma perspectiva expressionista concebida tanto no nível da técnica, sob a influência imediata do neoplasticismo, como no nível da reorganização da tradição clássica. Funda-se a liberdade de criar, mas submetida a uma natureza de domínio, através da qual se manifestam métodos que desaguam em diferenciados desenhos e formas de comunicação. VAN DER ROHE mostra, mais uma vez, que a Arquitetura não é um fato aleatório mas deve conter uma lógica, algo que permita uma demonstração geométrica em relação à forma.

Em função dessa nova postura, a articulação entre *Arte* e *Arquitetura* destaca a necessidade de se proceder à revisão das principais concepções arquitetônicas e o reconhecimento de que a interação entre arte e arquitetura tem uma relação direta com o sistema de formação, a prática profissional. A arte exerce, assim, um papel fundamental em termos de construir uma nova visão e expressão, que continuavam contendo um compromisso com o processo criativo, com determinado padrão de disciplina embasado na concepção geométrica do corpo arquitetônico.

Trata-se agora de proceder à abordagem da obra de Louis KAHN, cujos pressupostos teóricos dão continuidade ao domínio da forma. KAHN consegue abrigar uma hierarquia de espaços, a partir dos elementos básicos, conforme a cultura clássica. A orientação de seu pensamento arquitetônico, onde o que importa é a relação *forma-desenho*, *forma-figura*, é determinada filosoficamente.

Seu propósito (originado na influência neoplatônica) é discernir a imagem e a essência dos objetos; a imagem carrega em si o conceito de figura e a idéia que dela se tem; e a forma exprime a aparência física, a concretude do objeto.

Que relação se estabelece, assim, entre a idéia desse ordenamento filosófico e a arquitetura?

A forma abrange uma harmonia de sistemas, um senso de ordem. A forma é "*o que*", portanto, é ilimitada. O desenho é o "*como*", obedece às circunstâncias. Em arquitetura, é uma hierarquia de espaços adequados. Dessa maneira, toda a cultura ocidental trabalhou no sentido de estabelecer uma correspondência, uma proposta, entre sentimento e ordem. Mas a ordem não tem em si mesma o poder de existir a não ser através de um compromisso. Este se estabelece com a modernidade. Na arquitetura, o recurso de linguagem adotado será a relação entre essência e circunstância; é a proposta de solução, cuja expressão é

sempre uma tentativa de aproximar-se da essência das coisas. A expressão é o sentido do humanismo que possibilita não cair no puro formalismo.

A ruptura que a modernidade introduz não significou o abandono de toda a tradição, mas sabê-la, fazer uso dela para superá-la. Como culminância de todo o processo institucional, pedagógico, nasce a Bauhaus. Ela expõe definitivamente as desarticulações entre arte e arquitetura. A arte, dentro de uma orientação não acadêmica, não é forçada a dar uma resposta, a arquitetura sim! Então, os valores abstratos tornaram-se norma. Distanciam-se da essência e fica a imagem.

Os teóricos-professores da Bauhaus desenvolvem uma série de revisões em que fica exposta a utilização de níveis de expressão, inclusive aqueles do domínio da arquitetura. Uma dessas revisões é empreendida por KLEE e incide sobre a geometria.

No pós-guerra surge o UIM – Escola Orgânica, que apesar de não descartar a geometria, busca-a nas formas induzidas, cabendo a nós capturar a ordem aí existente. Ainda aí está colocado o parâmetro da perspectiva ocidental: a ordem, o domínio do consciente, mesmo que travestido de uma linguagem estranha ao meio lógico.

A abordagem que se faz a seguir recai sobre Alvar AALTO, partícipe de uma geração à qual coube o processo de síntese de uma forma mais evidente. AALTO tentou demonstrar a origem comum, que é de qualquer modo abstrata, entre arquitetura e artes livres. Essa origem basear-se-ia em conhecimentos e análises armazenados em nosso subconsciente. Para AALTO, *“sem arte a vida torna-se mecanizada, morna”*.

Finalmente, é preciso determo-nos, ainda que rapidamente, em EISENMAN. Ele retoma os princípios geradores do modernismo, derivados da filosofia de HEGEL:

- forma-função
- estrutura-ornamento
- figuração-abstração

EISENMAN *“sugere”* que a ruptura do modernismo foi ilusória, uma vez que deu continuidade à tradição clássica e, particularmente na arquitetura, as questões *“conceituais”* permaneceram praticamente inalteradas. A arquitetura em si não conseguiu construir um corpo teórico apropriado sobre o modernismo, havendo adotado elementos da ciência e da filosofia que formaram um corpo de fundamentos incertos. Essa precariedade conceitual cria dificuldades à arquitetura, que se vê na

condição de expressar seu compromisso, sua condição mais íntima: local de abrigo. Condição a um tempo física e metafísica, pois opera no nível das idéias.

Propomos então a revisão dos fundamentos: a tradição da representação!

