

Abstract

This essay makes an approach, in grounds of Art History, about the sketches of the architect – free hand design – referring to the first phase of project procedure – and its connection with the concepts of mimesis and abstraction, aiming its conception as artistic object.

Resumo

Este ensaio faz uma abordagem, no âmbito da História da Arte, sobre o croqui do arquiteto – desenho à mão livre referente à primeira fase do processo projetual – e sua relação com os conceitos de mimese e abstração, objetivando sua concepção como objeto artístico.

Anna Paula Silva Gouveia

Aluna de
Doutorado
FAUUSP

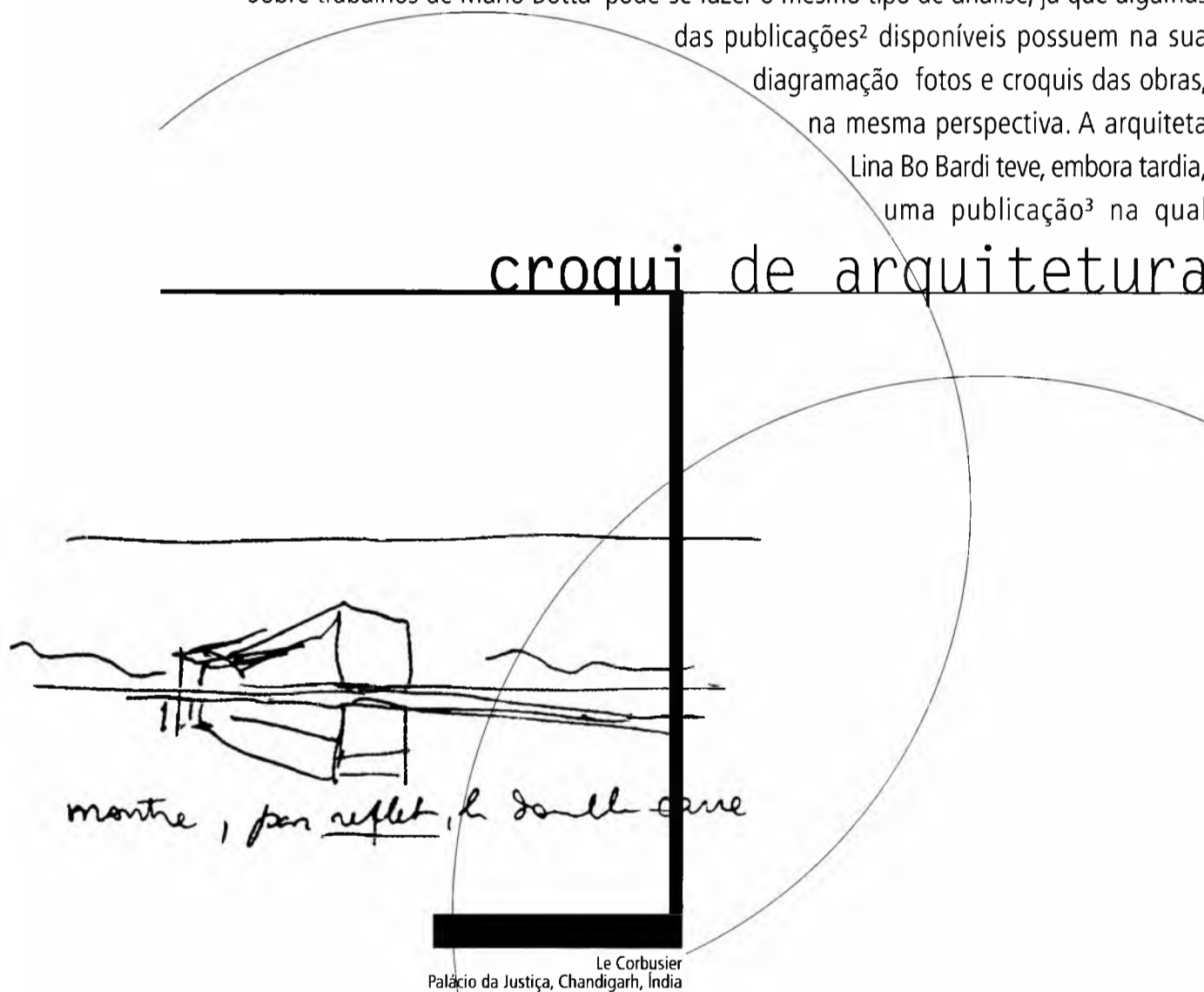
O croqui do arquiteto
como objeto artístico

O desenho do arquiteto, mais especificamente o croqui representa uma idéia, um conceito ou uma imagem? Será mesmo que representa algo, ou já é em si uma coisa, uma construção no sentido positivo do termo?

Para responder tal pergunta um dos caminhos é analisar o trabalho de arquitetos conhecidos e que possuíam uma relação profícua com o desenho. Le Corbusier por exemplo, carregava sempre consigo os seus **livros de notas**, no qual registrava verbal e pictoricamente tudo que lhe interessava no cotidiano e nas suas viagens pelo mundo. No livro **Oeuvre Complète 1952-1957**¹, encontra-se um croqui do Palácio da Justiça em Chandigarh, Índia, na mesma página encontra-se também uma foto da obra já construída do mesmo ponto de vista que o arquiteto imaginou ao fazer o croqui. O mais importante a ressaltar nesta comparação não é a qualidade gráfica do desenho, feito com pouquíssimas linhas, de contorno apenas, mas o reflexo pelo qual o edifício impressiona o espelho d'água que compõe seu entorno. Esta imagem, este efeito proporcionado pela arquitetura inserida dentro da paisagem já estava pelo mestre, claramente definido no croqui.

Sobre trabalhos de Mario Botta pode-se fazer o mesmo tipo de análise, já que algumas das publicações² disponíveis possuem na sua diagramação fotos e croquis das obras, na mesma perspectiva. A arquiteta Lina Bo Bardi teve, embora tardia, uma publicação³ na qual

croqui de arquitetura



¹ JEANNERET-GRIS, Charles Edouard. **Le Corbusier et son atelier rue Sevres 35. Oeuvre Complète 1952-1957** Vol.6. Zürich: Artemis, 1957. p.57.

² BOTTA, Mario. **Architectures 1980-1990**. Barcelone: Gustavo Gili, 1991. DAL CO, Francesco. **Mario Botta. Architecture 1960-1985**. New York: Rizzoli, 1987.

³ BARDI, Instituto P. M. e Lina Bo. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

podemos nos deleitar com belíssimos croquis e compará-los, para nossa sorte, não só com fotos mas com a própria arquitetura, a exemplo do MASP. Uma análise pormenorizada do croqui que apresenta uma vista do vão no nível da avenida Paulista revela, embora numa perspectiva distorcida, a impressão da obra sobre o observador, o impacto causado pela grande laje sobre nossas cabeças pode ser pressentido com extrema clareza.

Não se pode deixar de relatar também a figura de Carlo Scarpa neste panorama da linguagem do desenho, que atualmente vem recebendo cada vez mais publicações que fazem jus à qualidade de sua obra. Scarpa foi uma daquelas pessoas que resolviam seus problemas desenhando, como coloca seu amigo e colaborador Sérgio Los⁴. Uma análise de suas pranchas de projeto⁵, na maioria das vezes repleta de desenhos e pequenas anotações, revela um pensamento visual preciso, coincidente com uma riqueza gráfica e expressiva, incomum e envolvente.

Em seu último número, a **Revista Projeto** publicou alguns artigos e ensaios acadêmicos voltados para a questão do desenho do arquiteto. No artigo "O croqui e a paixão"⁶, de natureza mais poética que analítica e investigativa, o texto é acompanhado por croquis de arquitetos brasileiros atuantes no mercado nacional.

Em outro artigo⁷, mais propriamente um ensaio científico sobre as relações entre "Desenho e arquitetura", Jorge Sainz faz algumas colocações que merecem uma análise mais pormenorizada. Seu intuito principal é o de estabelecer possíveis relações entre essas duas naturezas. Para ele, o valor de um desenho arquitetônico independe da obra, ou seja a qualidade gráfica de um desenho não implica na qualidade arquitetônica do edifício que se representa, algo que também colocar-se-á neste ensaio como verdadeiro. No entanto, o autor complementa que como prova deste fato, é que os esboços, que poderíamos entender como croquis, "estão isentos do vínculo com a escala, a proporção humana ou as dimensões físicas e espaciais"⁸. Esta última colocação, como tentar-se-á demonstrar neste ensaio, é totalmente errônea e fora de propósito.

Os artigos citados abordam o croqui como todo e qualquer desenho do arquiteto parte do processo de projeto, instrumentalizado ou não. Este tipo de classificação engloba desenhos de observação da cidade ou do entorno onde se edificará a obra, vistas perspécticas internas e externas da edificação, detalhes, como também plantas, cortes e fachadas, de caráter mais analítico e técnico. Para efeito deste trabalho, no intuito de estabelecer uma relação de proximidade entre as teorias da arte aplicadas à figuração e o croqui, este deve ser entendido somente como desenho não instrumentalizado, perspéctico e da fase de projeto referente à criação da obra propriamente dita.



Le Corbusier
Palácio da Justiça, Chandigarh, Índia

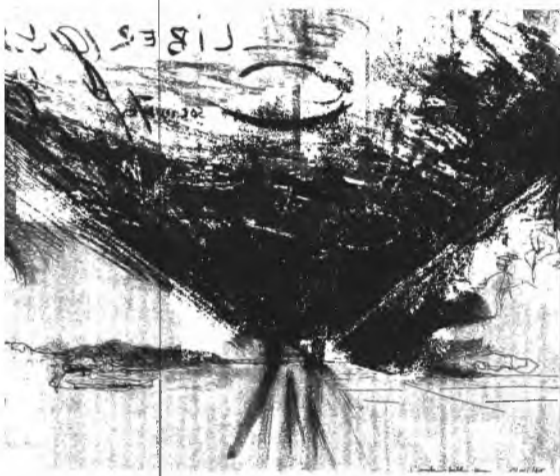
⁴ LOS, Sergio. Prefácio. in: MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho. Aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. São Paulo: Martins Fontes, s/d. p.10.

⁵ DAL CO, Francesco. *Carlo Scarpa: opera completa*. Milano: Electa, 1984.

⁶ DOURADO, Guilherme Mazza. O croqui e a paixão. *Projeto*. n. 180. p.49-67, novembro 1994.

⁷ SAINZ, Jorge. *Desenho e arquitetura*. *Projeto*. n.180. p.79-83, novembro 1994. Jorge Sainz é Professor do Departamento de Composição Arquitetônica da Escola de Arquitetura de Madri e redator-chefe da revista espanhola *A & V Monografias de Arquitectura y Vivienda*.

⁸ SAINZ, Jorge. op. cit., p.79.



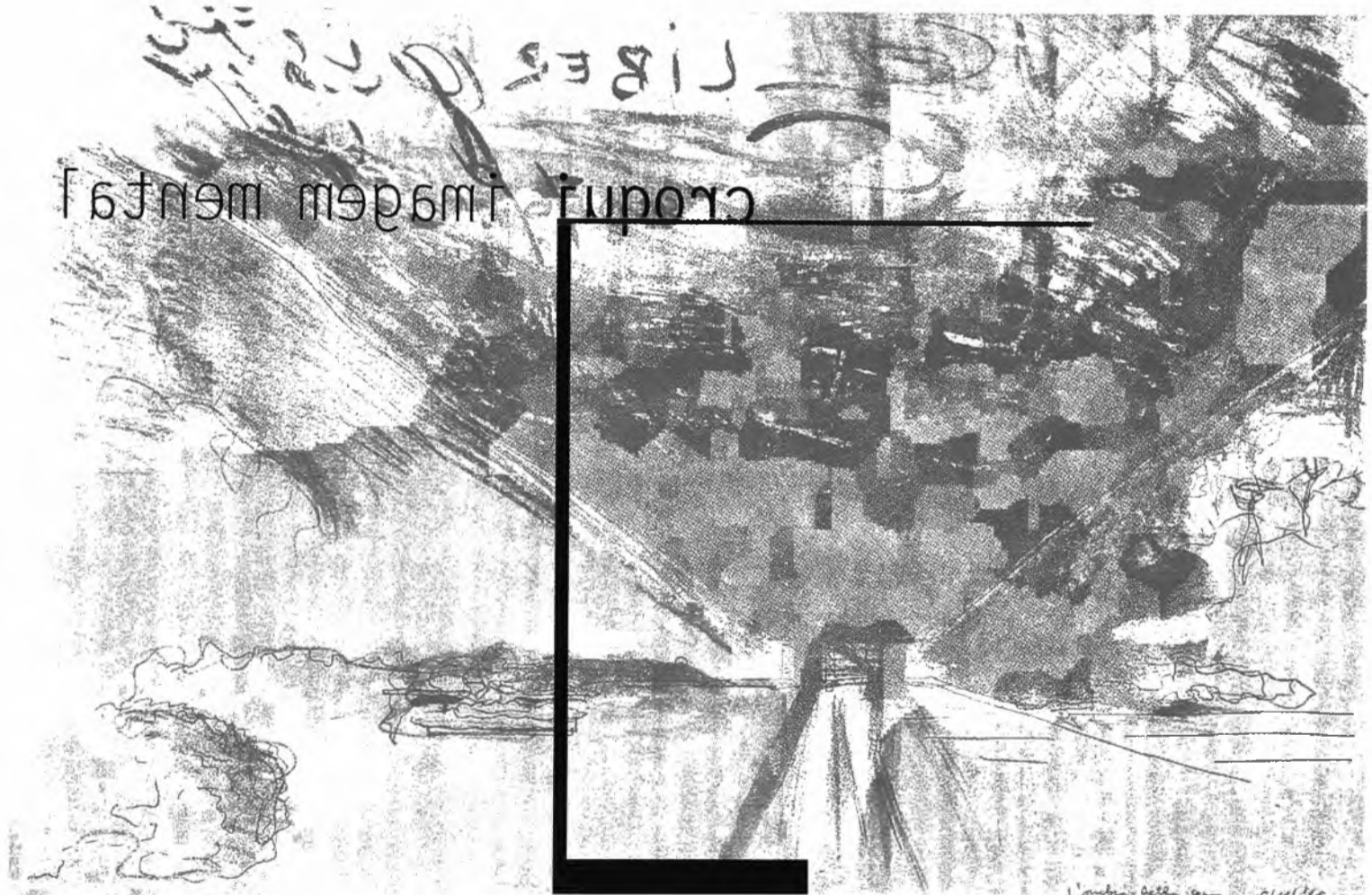
croqui imagem mental

O croqui caracteriza-se pelo traço expressivo, como uma assinatura, uma identidade entre o que o arquiteto pensa, ou melhor imagina e o que desenha. Como saber se esta relação é verdadeira? Uma solução: comparar o croqui e a obra já edificada. Outra: avaliar a qualidade da representação espacial gráfica do espaço imaginado o que envolve conhecer perspectiva, pois já culturalmente assimilada como representação mais próxima daquilo que vemos, como o é também a fotografia e o cinema. No entanto, Erwin Panofsky⁹ demonstra muito claramente as impropriedades desta colocação se aceita como absoluta, ou seja como representante legítima de nossa percepção. A perspectiva, normatizada por Brunelleschi no Renascimento, implica numa abstração da nossa percepção para que o produto, ou melhor, o desenho realizado segundo suas normas, represente algo real, no caso um espaço arquitetônico. Exige observá-lo com um único olho, fixo no espaço. Este espaço, que percebemos curvo pela própria configuração da nossa retina é no entanto, representado como a intersecção da pirâmide visual por um plano.

A primeira solução envolve uma comparação entre duas coisas concretas, um desenho e um espaço edificado, a segunda requer um conhecimento mais específico sobre a representação visual, algo que esteve sob o domínio da arte até este século. Característica básica do desenho do arquiteto, especificamente do croqui é a relação de semelhança entre aquilo que se representa e a sua imagem mental, ou aquilo que se deseja tornar verdadeiro, o desígnio tão bem colocado por Vilanova Artigas¹⁰ e Luís Carlos Daher¹¹. Neste contexto o croqui está mais próximo da verossimilhança de Aristóteles. Mas o que estabelece a equivalência entre uma e outra coisa é a experiência perceptiva desenvolvida através da representação gráfica, do desenho. Observar espaços, percebê-los em suas relações formais, de escala, luz, cor, sem falar na questão do tempo que implica na movimentação

do observador neste espaço, e representar tais percepções graficamente é a forma de apreender uma realidade e configurá-la dentro de padrões de escolha, inerente a um processo de ensino-aprendizagem, institucionalizado ou não. Isto envolve captar esta realidade através da mimese.

No entanto o processo pelo qual se projeta, do qual o croqui é ao mesmo tempo produto e instrumento, também envolve outro conceito inerente a toda representação, a abstração. Estes conceitos serão abordados em sua evolução na história da arte a fim de elucidar a sua efetiva relação no desenho do arquiteto. Essa abordagem no âmbito da história da arte, coloca, no entanto, outra questão: conceber o croqui do arquiteto como objeto artístico.



Lina Bo Bardi
Museu de Arte de São Paulo. (3, p.101)

⁹ PANOFKY, Erwin. La perspectiva como forma simbólica. Barcelona: Tusquets, 1985.

¹⁰ ARTIGAS, João Vilanova. O Desenho. Natal: Nossa Editora, 1984.

¹¹ DAHER, Luís Carlos. Sobre o Desejo - digo, o desenho - do Arquiteto. in: SEGALL, Museu Lasar. A Linguagem do Arquiteto: O Croquis. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1984.

A arquitetura sempre foi considerada como uma arte do desenho, pois se apresenta como um desenho (desígnio) materializado. Contudo nos últimos anos alguns teóricos defenderam o fim dessa disciplina nas faculdades, e o desenho para alguns arquitetos tornou-se cada vez mais supérfluo, frente a duas justificativas diversas, mas relativas: o desenvolvimento tecnológico da computação gráfica e conceito de uma arquitetura industrializada, componível por peças modulares, advinda de relações puramente racionais e matemáticas, fundamentada cientificamente.

Como visto, são características do croqui do arquiteto a mimese e a abstração. A primeira pela similaridade que o croqui deve ter com a realidade na qual se edificará a obra e com a imagem mental do arquiteto. A abstração de maneira mais simples implica também em estabelecer os conceitos fundamentais na elaboração do projeto da edificação, conceitos estes que determinam uma forma concreta. Ver-se-á que estes dois conceitos aparentemente diferentes estão muito próximos, ou mesmo coincidem dependendo do objeto analisado e da forma como se processa tal análise.



Pode-se dizer também que a arquitetura é uma arte abstrata (com relação ao que a arte abstrata produziu neste século), pois exceto pelos apliques ou baixos relevos em motivos inspirados em elementos da natureza, como flores, animais e até pessoas, se qualifica pela sua independência frente aos aspectos miméticos, característicos da pintura e

arquitetura arte do desenho

da escultura ocidentais pelo menos até o começo do século XX.

No entanto, se forem consideradas as referências de escala humana, de movimento no espaço físico e as relações de proporção e luz-cor inerentes, associa-se a arquitetura com o processo de mimese, porque é pela observação e pela representação propícia, que estas características poderão ser abordadas. Neste aspecto a arquitetura (e não somente o desenho desta) é uma arte realista pois elabora coisas reais e concretas.

Gabo¹², artista do período construtivista russo, acreditava que a arte outrora representativa havia se tornado criativa, mas ao contrário dos espaços matemáticos de El Lissitzky¹³, baseava seu senso de espacialidade em recordações naturalistas, de um espaço real. Em uma carta a H. Read¹⁴ ele diz encontrar o conteúdo das suas formas em “nuvens levadas pelo vento, nas pedras sobre as colinas ou pela estrada, ou mesmo nas curvas formadas pelas ondas do mar” E ainda, que estas aparições apesar de instantâneas, deixam impregnada a “imagem de uma dinâmica eterna”

Nesta situação a mimese é fonte de conhecimento, e através da abstração, ou seja

¹² QUILICI, Vieri. L'architettura del costruttivismo. Bari: Latreza, 1969. p. 49.

¹³ EL LISSITZKY. 1929. La Reconstrucción de la Arquitectura en la URSS (y otros escritos). Barcelona: Gustavo Gili, 1970. p. 124-32.

¹⁴ QUILICI, Vieri. op. cit., p.49.

escolha de alguns elementos mais importantes ou relações essenciais é que dar-se-á início ao processo de projeto. Com referência ao desenho propriamente dito, os croquis, geralmente desenhos a traço, o fato de representar-se planos de cor, de luz e sombra através de linhas, que só excepcionalmente nos aparecem observáveis na realidade, é um ato de abstração. Numa relação contrária, quanto menos mimético o desenho se apresentar, mais exigirá de nossa capacidade de abstração para compreendê-lo enquanto representação.

Para alguns autores como Carlo Maggiora¹⁵, professor da disciplina de desenho da Faculdade de Arquitetura de Firenze – que defendem a idéia de arquitetura como estruturação, não de espaços, mas de pessoas num espaço elaborado através de massas construídas, edificações – o desenho e particularmente o croqui não é a linguagem, mas a meta linguagem da arquitetura, pois a linguagem fica por conta da própria edificação. No entanto o croqui é linguagem quando se refere ao arquiteto, é a expressão deste, contém sua carga de individualidade, que não perece mesmo quando se busca uma arquitetura **standard**, universal. A exemplo disto pode-se citar os desenhos dos construtivistas russos no livro **Pioneers of Soviet architecture**¹⁶, uma das mais completas publicações no que se refere à quantidade de fotos e desenhos do período.

A arquitetura construtivista russa, vanguarda que tem seu desenvolvimento entre a **revolução de outubro** e o início dos anos trinta, tem a razão, como conceito norteador mais importante, reestruturando as formas para delas tirar todo o supérfluo, toda a arrogância burguesa do ornamento, das curvas, das cores mal definidas, das variações de claro-escuro. Essa estética difundida pelas vanguardas do primeiro pós-guerra, em quase toda Europa, tem como representantes oficiais na arquitetura do ocidente, tanto pela importância de suas atividades, quanto também pelo fato de serem divulgados com maior freqüência, Gropius e Le Corbusier, apesar das diferenças que os separam.

Para as vanguardas construtivas a pintura e a escultura deixam de ser representação para tornar-se construção de uma nova realidade. A arquitetura perde seu caráter compositivo clássico e sua simbologia. A concepção de espaço é regulamentada pela física de Einstein – assim coloca El Lissitzky¹⁷ – a questão espaço-tempo é agora indissolúvel, o que implica em imaginar não mais um espaço estático, estabelecido por um único ponto perspético, mas um espaço dinâmico, onde o usuário se movimenta e dele obtém informações diferentes. Para o arquiteto a mimese ou a imitação se dá não mais da relação com um espaço natural, mas de um espaço fruto de uma abstração matemática. Esta mimese moderna se verifica não só na reprodução em larga escala, na estandarização, na industrialização, mas na elaboração de um sistema, conceito que Giulio Carlo Argan¹⁸ opõe ao de método, diferenciando assim respectivamente os pensamentos de Le Corbusier e Gropius. O sistema leva ao estilo, que pela mimese será perpetuado, enquanto o método permite a busca de novas soluções, dentro ou não de um determinado estilo.

¹⁵ MAGGIORA, Carlo. *Disegno in Architettura come metalinguaggio*. Firenze: L.E.F., 1971.

¹⁶ KHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovic. *Pioneers of Soviet architecture. The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*. London: Thames and Hudson, 1987.

¹⁷ EL LISSITZKY. op. cit., p. 129.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. 2a.ed. Lisboa: Presença, 1990. p. 10.

A evolução do conceito de mimese ou imitação passa por diversas fases durante a história, variando apenas sutilmente do elaborado pelos gregos desde o século V a. C.. Para Sócrates a mimese está associada à idealização, o artista não imita, mas idealiza o modelo. Platão desprezará a pintura e a escultura como artes menores, justamente por não imitarem a essência, intrínseca ao conhecimento intelectual, à idéia, e sim a aparência sensível de algo. Mas é em Aristóteles que se encontra talvez a argumentação mais precisa e ainda contemporânea sobre a mimese.

Aristóteles ao falar da poesia e suas espécies como imitação, estende em alguns casos suas colocações às outras artes.

"Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente." ¹⁹



mimese e a abstração

A imitação de Aristóteles, no entanto, não confere com a idéia neoplatônica que hoje possamos inadvertidamente ter da cultura grega sob sua influência: a mimese ligada exclusivamente a um padrão ideal de beleza e esta como sinônimo do bem.

"Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole, porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças (e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), que necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Poligoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós." ²⁰

Eis o conceito diferenciador: representação. O artista quando imita, representa, traz à obra os aspectos que julga importantes para reelaborar determinada situação, valorizando a característica de semelhança com a realidade, sua aparência. A obra de arte está para Aristóteles a caminho da existência, ponto que denominou de verossimilhança. Esta estabelece um nexa, não com a realidade presente, mas com o que pode tornar-se possível. Aristóteles também

¹⁹ ARISTÓTELES. Poética. Os Pensadores. Vol. II. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.241.

²⁰ ARISTÓTELES. op. cit., p. 242.

concebe a representação artística como uma possibilidade de acréscimo ou correção da forma na busca da perfeição, conceito este que difere da acepção neoclássica ligada à beleza. Perfeição está associada à verdade, esta como fidelidade intrínseca a um acontecimento sob um dos três aspectos:

“coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser.”²¹

Assim a verdade se confunde com persuasão pela arte, mesmo que erros de representação sejam cometidos.

“Pois falta menor comete o poeta que ignore que a corça não tem cornos, que o poeta que a represente de modo não artístico.”²²

Para Aristóteles a mimese, natural aos seres humanos, é também um método de aprendizagem. Esta idéia será a essência dos métodos de ensino, principalmente no campo da arte, que perdurarão até o final século XIX, período no qual se começará a substituir a representação pela criação.

Na Idade Média prevalece a tendência platônica da busca da essência, mais de caráter espiritual que intelectual em detrimento da valorização do trabalho manual. A beleza está associada ao divino e a relação entre esta e as artes é meramente acidental. A pintura, a escultura e a arquitetura eram consideradas artes servis, mundanas, e só com o Renascimento isto viria a se modificar.

O conceito de mimese difundido no **quatrocento** italiano pelos mestres e teóricos renascentistas Leon Batista Alberti no **Da pittura**, e posteriormente por Leonardo da Vinci no seu respectivo tratado, ainda tem por definição a observação da natureza como fonte para imitação pictórica. Alberti ressalta o fato da aprendizagem do desenho e da pintura, arte a este associada, estar vinculada à observação direta da natureza e à escolha daquilo que melhor se assemelha ao belo. Leonardo, no entanto, preconiza no seu tratado uma idéia que será a base do Maneirismo, a idéia da observação – no caso de Da Vinci somente para efeito de aprendizagem e não da essência da arte – de obras de mestres já reconhecidos, além da observação direta. Aprender o desenho pelo desenho de outrem facilita a representação do observado diretamente como fenômeno natural.

“El jóven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas: despues estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse á un contorno correcto: luego dibujará el natural, para ver la razon de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios maestros, para adquirir facilidad en paracticar lo que ya ha aprendido.”²³

²¹ ARISTÓTELES. op. cit., p. 266.

²² ARISTÓTELES. op. cit., p. 266.

²³ DE VINCI, Leonardo. *El Tratado de la Pintura*. Versión española de la edición de 1828. Buenos Aires: More-Mere, 1942. p.29

No século XV predomina o espírito aristotélico, pelo qual a beleza está presente na natureza e ao artista é dado o dom de poder dela retirar e representar esses aspectos, essas particularidades da aparência, já que se representa somente partes dessa natureza, aquelas que se consideram providas de beleza. A beleza é inerente ao objeto que se observa.

Deve-se ressaltar que, analisando os desenhos de Leonardo Da Vinci, verifica-se muitas vezes uma tentativa de captar peculiaridades pertinentes somente àquele objeto. Esta clareza de observação, da verdade, fornece variedade e multiplicidade à criação artística. No entanto, a preocupação do mestre não estava relacionada particularmente à imitação pura e simples, mas através dela realizar uma análise da natureza e de seus processos. Aqui a idéia da perfeição não é aquela idealizada pelo homem, mas a que realmente se dá enquanto processo natural. A perfeição está no entendimento correto de tais processos. A arte, e principalmente o desenho, é para Da Vinci forma de conhecimento, ela colabora, ou melhor, é através dela e da observação que pressupõe que se descobre a verdadeira realidade dos fenômenos, às vezes modificados pela aparência. Este conhecimento não tem finalidade em si mesmo, mas como fonte criadora. Esta forma de pensar de Da Vinci o torna tão contemporâneo quanto Paul Klee.

Argan²⁴ relaciona esses dois artistas quanto à posição artística que viveram. Assim como Klee, Leonardo separou-se conscientemente das características centrais da tradição histórica vigente. Para Argan os dois artistas não estavam muito preocupados com o objeto artístico, mas com a maneira pelo qual este é produzido. A forma para eles perde seu valor imutável e se valoriza enquanto processo. Uma análise dos escritos pedagógicos, durante o período como docente na Bauhaus²⁵, permite dizer que na visão de Klee a mimese estava relacionada não à imitação, mas à compreensão da essência da forma. Forma para Klee refere-se ao produto gerado por um movimento. A mimese visa apreender o desenvolvimento da forma, o ritmo da natureza e passá-lo para o observador da obra. Esta idéia de movimento, que relaciona forma e tempo, é o conceito-chave para entender a mimese no século XX.

No Maneirismo prevalece a idéia de uma natureza repleta de imperfeições, pela qual os gênios, assim define Vasari, como Miguel Ângelo podem dar perfeição através de sua representação pictórica.

No XVI passa-se para um espírito platônico, onde prevalece a idéia, a essência a ser buscada não na particularização, mas na generalização de um conceito, o de beleza. Tal conceito, não material, pois é interno ao homem, se vinculará no XVII ao gosto. Cada vez mais a idéia de beleza estará relacionada a um padrão eidético pré-concebido, clássico. Mesmo no Barroco, como afirma Germain Bazin²⁶, eram poucos os artistas que conscientemente se afastavam dos princípios clássicos, geralmente por um processo de exarcebação formal, por repetição ou deformação de elementos, como Borromini e Guarini, ou por uma intensidade da escala tonal, valorizando luzes e sombras, como Caravaggio. Ressalta ainda a inexistência de tratados de estética tipicamente barrocos, o que não descartou a tentativa de alguns artistas

²⁴ ARGAN, Giulio Carlo. Preface. in: KLEE, Paul. *Notebooks*. vol. 1. *The Thinking eye*. London: Lund Humphries, 1969. p.11.

²⁵ KLEE, Paul. *Notebooks*. vol. 1. *The Thinking eye*. London: Lund Humphries, 1969. *Pedagogical Sketchbook*. London: Faber and Faber, s/d.

²⁶ BAZIN, Germain. *História da História da Arte: da Pré-história a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

na busca de uma individualidade expressiva.

A Arte, como representação de uma Idéia, terá o ápice de seu desenvolvimento conceitual no XVIII, destacando-se Kant no que concerne aos aspectos relacionados à filosofia, e Winckelmann à teoria da arte. Com este último a relação arte-essência se fortalece. A mudança sutil está no fato de que se aconselha ao artista, não a imitação da natureza, ou dos mestres da Renascença, como no Maneirismo frente ao Renascimento, mas na imitação dos antigos, dos mestres da antiguidade, não propriamente na individualidade do artista – da sua maneira – já que a maioria das obras são de autoria desconhecida, mas na essência que permeia a arte da antiguidade, e na qual se baseia sua conformação plástica.

...Eles desejavam atingir a Beleza mais geral e mais constante, e assim chegavam a dela eliminar tudo o que era apenas acidente, a cor e mesmo a sombra; o desenho, ao contrário, que, circunscrevendo a forma, é o elemento plástico mais intelectual, tornava-se o único importante e se reduzia à indicação dos contornos; o desenho a traço, essa abstração, parecia-lhes o meio razoável de realizar suas concepções." ²⁷

A base romana do Classicismo do Renascimento transfere-se agora para a Grécia. O ideal de beleza é grego, e a natureza exaltada por Winckelmann é o próprio homem, visto a importância que o autor dará às esculturas.

..., o que cai por terra é simplesmente o ideal barroco de uma arte total. Winckelmann tem horror ao sentido de monumentalidade e de pompa, tão característicos do barroco, e busca um elemento puro, o mais simples possível. Nesse sentido, poderíamos quase dizer que encontramos aqui um comportamento abstrato, que não é evidentemente absoluto, por encontrar-se sempre intrincado com uma dimensão valorizadora e uma intenção pedagógica. No barroco, nenhum elemento pode ser isolado. E o isolamento de um elemento é precisamente a obra de Winckelmann." ²⁸

Esta citação é deveras importante, pois compreende três aspectos: primeiro o Ideal defendido pelo autor, que Bazin não identifica enquanto pressupostos teóricos dominantes. Segundo, a questão da abstração que ilustra a tentativa deste ensaio de ver o processo mimético, associado ao da abstração para sua existência; ou seja a mimese, cópia ou imitação idealizada pressupõe um nível mínimo de abstração, para que a representação se configure; e por fim a questão diferencial entre o Barroco e o Classicismo de Winckelmann.

O processo de depuração formal pleiteado pelas normas neoclássicas envolve colocar a razão como elemento de discernimento e de escolha. A cidade é regida pela geometria, a igualdade promulgada pela Revolução Francesa dá-se através da régua e do compasso. Arquitetos como Boullée, Ledoux e Poyet, rejeitando frivolidades, fazem triunfar as "formas puras tratadas com economia, mas com eleqüência: cubo, cilindro, esfera, cone, pirâmide. Com eles, a arquitetura quer voltar às verdades de sua função, a seus elementos constitutivos" ²⁹

²⁷ HAUTECOEUR, Louis. Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle. Paris: 1912, p.243., cit. in: STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão. São Paulo: Cia. das letras, 1988. p.179.

²⁸ BORNHEIM, Gerd A. Introdução à leitura de Winckelmann. in: WINCKELMANN, J.J.. Reflexões sobre a arte antiga. Trad. H. Caro e L. Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975. p.15.

²⁹ STAROBINSKI, Jean. 1789: os emblemas da razão. São Paulo: Cia. das letras, 1988. p.54-5.

O mesmo se dá com os materiais, reconduzidos à sua verdadeira natureza.

“A nova doutrina reprova a arte barroca e rococó como uma arte do efêmero, excitando fugidias impressões segundo o inconstante capricho da moda; quer que a arquitetura volte a ser uma arte da permanência, e que nessa permanência o homem reconheça não apenas a autoridade das formas geométricas, simples e eternas, mas o decreto de uma consciência que impôs sua marca sólida na duração das coisas.”³⁰

A teoria dos Corpos³¹ elaborada nesta época por Étienne-Louis Boullée, representa para efeito deste ensaio um exemplo preciso, onde os conceitos de mimese e abstração são interdependentes. Para se chegar à identificação da essência da forma, ao conceito do que aquela determinada forma representa em termos de sensação e por isso simbólica, passa-se por um processo de abstração, no sentido racional do termo. Mas primeiro foram os sentidos que a perceberam, é da observação, inerente ao ato de mimese que a forma é primeiramente apreendida.

“No projeto do cenotáfio de Newton, Boullée coloca no centro da esfera imensa uma representação sol: é à centralidade de um princípio luminoso, é à expansão irresistível de seus raios que deve subordinar-se todo o edifício.”³²

O final do XVIII é marcado pela regeneração e restauração, mais que pela inovação. A arte e a filosofia buscam a origem do homem, situada no passado. Pintores e teóricos lêem Mengs e Winckelmann, tentando recolocar a arte sob a autoridade do pensamento.

A querela entre sensação e razão do século XVII, culmina no XVIII com Kant. Sob a primazia da razão frente aos sentidos, a imagem será despojada do estranho, do sensual. A arte tem para o filósofo, a função de transmitir pensamentos elevados, complementando o conhecimento objetivo.

A beleza, no entanto, há muito deixou de ser algo inerente à natureza, mas é obra do homem, da sua forma de ver o mundo e representá-lo, daí a querela sobre o gosto apresentada por David Hume.

Starobinski ao referenciar Goya, como único pintor da época alheio à doutrina neoclassicista, que permanece fiel à cor e à sombra, o classifica como “hostil à abstração idealizante”³³ Citação interessante onde a mimese ou imitação de Winckelmann se transforma nitidamente em abstração.

O retorno a uma percepção particularizada da natureza, se dá com o realismo pictórico do XIX. A beleza ideal perante a era das revoluções – assim denominado por Eric Hobsbawm³⁴ o período entre a Revolução Francesa e o ano de 1848, e que poderíamos estender por todo o XIX até a Comuna de Paris em 1870 – insere-se na busca da verdade.

“Durante os trinta anos que antecedem 1848, as idéias e os sentimentos que tinham encontrado uma vitoriosa afirmação na Revolução Francesa alcançam a sua maturidade. Nessa época, ganha consistência a moderna noção de povo e os conceitos de liberdade e de progresso adquirem nova força e concretude.”³⁵

³⁰ STAROBINSKI, Jean. op. cit., p.58.

³¹ BOULLÉE, Étienne-Louis. *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*. Trad. Carlos Manuel Fuentes. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

³² STAROBINSKI, Jean. op. cit., p.58.

³³ STAROBINSKI, Jean. op. cit., p. 119.

³⁴ HOBBSBAM, Eric J. . *A Era das revoluções: Europa 1789-1848*. trad. M. Teresa L. Teixeira e Marcos penchel. 3a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

³⁵ DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas do século XX*. trad. P. L. Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.6.

Os artistas se engajam na luta revolucionária, Michelet, Daumier, Baudelaire. Este último faz nascer o **Le Salut Public**, jornal revolucionário. Hegel por volta de 1830 defenderá que o artista pertence ao seu tempo, e que o público tem o direito de exigir de seus artistas obras que sejam compreensíveis ao povo e que dele estejam próximas.

“Diferentemente do formalismo estético kantiano, o idealismo objetivo de Hegel reintegrava na atividade estética um conteúdo histórico específico.”³⁶

A arte tenta representar a realidade humana como ela se apresenta, com suas imperfeições, com suas desigualdades, e suas injustiças. O tema não é mais a natureza, mas a artificialidade criada pelo homem, este dentro de um mundo criado por ele mesmo.

“A realidade histórica torna-se, assim, conteúdo da obra através da força criadora do artista, o qual, em vez de trair suas características, colocava em evidência seus valores. Em outras palavras, a realidade-conteúdo, agindo com seu prepotente impulso dentro do artista, determinava também a fisionomia da obra, a sua forma.”³⁷

Por volta de 1860, era Courbet o artista realista mais conhecido e admirado. Suas idéias também incluíam o artista ligado ao seu tempo, percebendo o belo e a verdade, cabendo à arte a função de encontrar a expressão mais completa desta existência.

Para Hegel o conteúdo é sempre a Idéia. Para outro teórico, cujos pensamentos a esse respeito datam de 1858, De Sanctis³⁸, o fato da preexistência da Idéia, compromete a unidade forma-conteúdo. Para ele a forma não é uma idéia, mas algo concreto, uma coisa; e ao referir-se à poesia, dizia que o poeta tem diante de si coisas e não idéias. Este pensamento antecipa uma corrente filosófica de cunho psicologista, que precedida por Konrad Fiedler, terá, em Alois Riegl, na Escola de Viena, e no suíço Heinrich Wölfflin seus principais representantes.

A propósito, Fiedler colocará anos mais tarde (sem referência explícita a De Sanctis):

“Se equivocan quienes creen que el poeta maniobra con conceptos, porque maneja palabras; poéticamente, las palabras representan imágenes, no conceptos.”³⁹

A distinção entre o pensamento de De Sanctis e Fiedler é sutil, mas importante para entender a linha que seguirão os estetas a partir dele. A coisa concreta de De Sanctis, externa portanto ao artista, representando objetivamente uma realidade, transforma-se na visão de Fiedler em imagem, ou seja realidade interna do artista, seu mundo interior, mas não uma idéia ou um conceito, uma imagem. Esta querela será a base da teoria do autor.

Fiedler⁴⁰ faz uma análise do processo cognoscitivo humano, como o homem apreende a realidade. Tenta demonstrar que compreender o mundo é sempre criar uma nova realidade

³⁶ DE MICHELI, Mario. op. cit., p. 8.

³⁷ DE MICHELI, Mario. op. cit., p.9.

³⁸ DE MICHELI, Mario. op. cit., p.9.

³⁹ FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. Selección de sus escritos realizada por Hans Eckstein. Buenos Aires: Nueva Visión, s/d. p.31.

⁴⁰ FIEDLER, Konrad. L'origine dell'attività artistica, I. Critica D'Arte. Diretta da Carlo L. Ragghianti. Vallecchi Editore Firenze, n. 32 p. 100-97, marzo-aprile 1959.

interior. Critica as teorias que propõem como única forma de conhecimento, o distanciamento do aspecto sensível, favorecendo o processo intelectual, racional, responsável pela formação da linguagem verbal, conceitual portanto. Para ele quanto mais o homem se atrela aos conceitos, mais se distancia da fonte primeira de toda realidade, o que leva somente à limitação e não à liberdade. Para Fiedler a imagem é o elemento – oposto ao conceito, à linguagem verbal – característico do processo artístico, frisando o fato que restringe suas colocações às artes figurativas (pintura e escultura). Assim postula que a diferença entre idealismo e realismo é totalmente ociosa, já que para ele arte é em essência ideal, ou não seria arte. Mas a arte é também realista,

“...., porque trata de producir aquello que para el hombre es primerísima realidad, y es siempre idealista, porque toda la realidad que crea es producto del espíritu.”⁴¹

“Si desde antiguo dos grandes principios, el de la imitación y el de la modificación de la realidad, se disputaban el derecho de ser la verdadera expresión de la esencia de la actividad artística, parece ser que sólo es posible un arbitraje en esta disputa, si se crea un tercer principio y se lo coloca en lugar de aquellos dos: el de la producción de la realidad. Porque el arte no es otra cosa que uno de los medios por los cuales el hombre llega a conquistar la realidad.”⁴²

Fiedler ao associar a arte à criação e ao conhecimento de uma realidade, sempre espiritual, estabelece que o que é verdadeiramente significativo é a expressão da individualidade do artista, é a construção da sua realidade, que não está vinculada necessariamente à imitação para que exista. Com relação à arquitetura, pressupõe que sua configuração enquanto arte derive de um impulso de conhecimento e que estabeleça como meta este desenvolvimento. Fiedler também coloca que não é pelo fato da sua aplicabilidade prática, que a arquitetura deixa de ser arte, como pensam alguns, esta finalidade é na verdade a essência da arquitetura.

Se assim entendido, o croqui do arquiteto pode ser colocado além de seu aspecto técnico de instrumentação projetual, como objeto artístico, já que é através dele que se conhece e se constrói uma nova realidade, interna ao arquiteto. É pelo croqui que sua individualidade se expressa em primeira instância para depois se materializar em espaço. (O que não permite a simplificação de que desenho e obra arquitetônica se equivaleriam enquanto objetos artísticos.) O processo de projeto, através de croquis, envolve conceber o projeto por imagens e às sensações espaciais a esta inerentes. Geralmente as imagens não são muito nítidas e vão se consolidando enquanto são **plasmadas** para o papel, ou seja não são mera representação, elas são produto e instrumento de uma atividade cognoscitiva, onde se busca uma síntese do espaço. A arte numa analogia a Klee, torna visível.

⁴¹ FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. op. cit., p.94.

⁴² FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. op. cit., p.95.

"El pensar arquitectónico no es un simple combinar e inventar, ni tampoco un formar y forjar de acuerdo con leyes dadas, sino un proceso que lleva su única ley en sí mismo, y que si quiere merecer el nombre de pensar, deberá afanarse por elaborar el material que le es dado y transformarlo en un producto espiritual más y más puro. Sólo podremos reconocer una conciencia arquitectónica, en sentido artístico, cuando se haga visible en las formas un proceso de desarrollo espiritual, cuando aparezca en el desarrollo de las formas arquitectónicas un afán vivo hacia una expresión espiritual cada vez más pura. Y con respecto de eso debemos recordar siempre que la forma, de la que hablamos aquí como de algo espiritual, no debe ser imaginada como si tuviese una existencia independiente, desligada de toda materia, como si el espíritu pudiese forjar una forma basándose en ciertas reglas y leyes y la pudiese expresar en la obra arquitectónica y corporizarla en ella; más bien debe comprenderse que la forma no tiene existencia sino en la materia, y que, para el espíritu, la materia no es simplemente un medio de expresión de la forma, sino el material en el cual la forma llega por sí misma, a la existencia." ⁴³

Fiedler determina que para o processo de plasmação se efetivar é necessário ao artista o domínio da técnica. No caso do arquiteto, e do desenho deste, poderia-se supor que a técnica não é material, mas intelectual, estaria ligada ao domínio da representação perspéctica, da construção de um espaço segundo normas advindas da nossa percepção, mesmo que abstraídas. A mimese no desenho do arquiteto é condição essencial. Fiedler a estende à arquitetura.

"Así como es fácil reconocer que la pintura y la escultura no pueden alejarse de la naturaleza sin prejuicio, es menos fácil comprender la íntima relación que también debe exigirse, necesariamente, entre la arquitectura y la naturaleza. Aquí lo que importa es una unión íntima de la forma artística con el núcleo de la estructura. La naturaleza ofrece aquí un modelo eternamente cambiante, pero que en principio permanece fiel a sí mismo, y sólo el arquitecto que, e ese sentido, retorne siempre a la naturaleza, realizará obras excelentes." ⁴⁴



⁴³ FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. op. cit., p.101.

⁴⁴ FIEDLER, Konrad. De la esencia del arte. op. cit., p.99.

Na busca do pictórico na natureza, ou seja, na mimese tanto imitação como representação de um ideal de beleza, se identifica um processo de abstração. A abstração enquanto conceito significa literalmente, segundo José Ferrer Mora ⁴⁵, **pôr de parte, isolar**. Quando isto se dá por um processo mental e não físico, a abstração passa a ser um modo de pensar, pelo qual separamos algo de algo conceitualmente.

No século XX, a arte moderna, mais especificamente a corrente abstrata termo impróprio segundo alguns autores se desvincula da representação da realidade. Influenciada pelos conceitos primeiramente elaborados por Fiedler, a arte se propõe como uma forma de conhecimento, diversa essencialmente do processo cognitivo racional e objetivo, que se dá através de conceitos e idéias, e no qual a abstração está corretamente inserida. Nas vanguardas do começo do XX, esta suposta abstração poderia ser melhor entendida dentro do pensamento de Ortega y Gasset ⁴⁶, quanto à obra intitulada **A desumanização da arte**. A arte do período, na verdade nada abstrai, mas se desumaniza, na medida em que na obra de arte não se vê projetada a experiência humana real, mas simplesmente a experiência estética. No caso da pintura, a essência da obra está nela mesma, supremacia da sensibilidade pura; o suprematismo de Malevitch, é o zero na arte numa

abstrair ou desumanizar

analogia matemática elaborada por Lissitzky. A quebra deste vínculo

milênar, possibilitou às artes, sem dúvida, uma enorme liberdade criativa.

No entanto, a arquitetura enquanto atividade artística – até o Modernismo, mais compositiva que criativa ou construtiva – nunca abdicou do desenho, este entendido agora como projeção de uma experiência humana, de uma realidade que no processo de projeto encontra-se num estágio de vir a ser, tornar-se materialidade (verossimilhança). O croqui do arquiteto ainda hoje prescinde de uma identidade, de uma afinidade com a realidade. O croqui materializa, ainda no papel, imagens que tornar-se-ão realidade matérica. É neste contexto que o pensamento de Jorge Sainz (Ensaio **Desenho e arquitetura**) relatado no início deste texto é equivocado. O croqui como instrumento de projeto necessita sim de um vínculo com a escala, com a proporção humana e principalmente com relações dimensionais do espaço. Sem isso não se consegue pensar, imaginar ou criar arquitetura.

⁴⁵ MORA, José Ferrer. Dicionário de Filosofia. Lisboa: Dom Quixote, 1982. p. 17-9.

⁴⁶ ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. trad. V. Cechelero. São Paulo: Cortez, 1991.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*.
Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

ALMEIDA, Marília Sant'Anna. *O desenho do Arquiteto*.
São Paulo: FAU USP, 1984. Dissertação de Mestrado.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole e Abstração*.
São Paulo: Depto. de Filosofia FFLCH USP, 1993. Tese de Doutorado.

FIEDLER, Konrad; HILDEBRAND, Adolf von; RIEGL, Alois; et alii.
La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo.
A cura di Roberto Salvini. 1a. ed. Milano: Garzanti, 1977.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e Ilusão*.
Um estudo da psicologia da representação

HEGEL, G. W. F. *Textos Dialéticos*. trad. Djacir Menezes.
Rio de Janeiro: Zaher, 1969.

HUME, David. *O padrão do gosto*. in: Hume & Berkley.
Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

KANT, Immanuel. *Textos Seleccionados*. *Os Pensadores*. vol. II.
São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONDOLFO, Rodolfo. *O Pensamento Antigo*. *História da Filosofia Greco-Romana II. Desde Aristóteles até os Neoplatônicos*. 2a. ed. trad. L.G. da Mota. São Paulo: Mestre Jou, 1967.

MONDOLFO, Rodolfo. *Figuras e Idéias da Filosofia da Renascença*.
São Paulo: Mestre Jou, 1967.

MOTTA, Flávio. *Desenho e Emancipação*.
Desenho Industrial e Comunicação Visual. *Exposição Debates*.
São Paulo: FAU USP, 1975.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da Arte*.
São Paulo: Itica, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas: em torno da utopia urbana de Hugh Ferriss*. trad. E. Brandão. São Paulo: Nobel, 1988.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. trad. J. Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Artigo baseado no trabalho final realizado para a disciplina AUH-832 Arte para a cidade.