

Do passado fazer futuro: uma análise comparativa de discursos

Ana Margarida Barata*

2007

Introdução

Independentemente da forma que assumem, as manifestações artísticas caracterizam-se de modos distintos ao longo dos tempos. Neste sentido, são um veículo de transmissão cultural cujo estudo proporciona simultaneamente uma visita ao passado e um enriquecimento do presente – passível de ser moldado – e, por extensão, uma influência no futuro. William Morris e Walter Gropius, conscientes dessas potencialidades, defenderam a arte como bem essencial à vida e à evolução do homem dentro da sociedade, lutaram pela sua acessibilidade e pugnaram pela ideia de um trabalho manual que, realizado em harmonia e em cooperação, contribuiria para a propagação da beleza artística por toda a população. Os legados ensaísticos de Morris e de Gropius (especialmente o de Morris) são testemunhos inquestionáveis dos seus ideais relativamente ao trabalho artístico e ao seu papel no devir da sociedade. Neste artigo faz-se uma análise comparativa de alguns dos ensaios de Morris e de Gropius que, apesar de distantes no tempo e no espaço, escritos em contextos culturais e épocas distintas, apresen-

*Mestre pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Docente no Instituto Superior de Engenharia do Porto. E-mail: anamar06@gmail.com

tam semelhanças ideológicas relevantes no que respeita as áreas acima mencionadas. É importante salientar que apenas se tiveram em conta os textos de Morris que focam o seu ponto de vista em relação à arte, à arquitectura e ao *design*, à função que considerava terem na sociedade da sua época, e os textos que Gropius escreveu relativos à fase inicial da Bauhaus, em Weimar, período em que foi director da escola.¹

Do passado fazer futuro

Nos seus ensaios, William Morris e Walter Gropius apresentaram a arte como fruto da criação do homem destinada a oferecer qualidade ao dia-a-dia dos indivíduos; a arte não deveria ser um luxo ou privilégio dos ricos, como Morris defendeu em “The Prospects of Architecture in Civilization” (1881). Todos, desde os mais humildes aos mais abastados, deveriam ter direito a uma habitação digna; todos deveriam ter direito a usufruir de utensílios funcionais e belos. Para que a sociedade respirasse esse bem-estar seria necessário melhorar as condições em cada lar, em cada rua, em cada cidade, através de um trabalho conjunto e coeso que passaria pela valorização do ambiente de entrelaçada e de cumplicidade

¹Considera-se que a Bauhaus teve três fases distintas a que corresponderam sedes e directores também distintos. Assim, a primeira fase correspondeu ao período em que esteve sob a direcção de Walter Gropius, desde a sua fundação, em 1919, até à transferência para Dessau, em 1925; a segunda fase (1928-1930) foi liderada por Hannes Meyer, um arquitecto suíço; na terceira fase a Bauhaus teve Ludwig Mies van der Rohe como líder (desde 1930 até à sua dissolução em 1933, período em que esteve sediada em Berlim). A década de 30 foi marcada por várias transformações a nível político que condicionaram o percurso da arte e da arquitectura modernas que, como resposta aos movimentos fascistas em ascensão, iniciaram uma espécie de emigração “física”, uma vez que muitos dos seus protagonistas saíram do país, procurando refúgio do outro lado do Atlântico, e uma emigração “conceptual”, dado que as poéticas na base dos valores do progresso moderno atravessaram um período de reconsideração decisivo. Para mais informações sobre as contingências que conduziram ao encerramento da Bauhaus e sobre as relações da escola com o nacional-socialismo consultar Fiedler, 2000: 34-48.

que Morris e Gropius encontraram no período medieval. Ambos olharam através das estruturas dos edifícios antigos para um passado distante que lhes poderia ensinar muito sobre a árdua tarefa de melhorar o presente e, posteriormente, contribuir para a emergência de um futuro mais promissor.

Do ponto de vista de Morris a arquitectura do seu século havia adoecido com a perda do valor do trabalho individual decorrente da massificação industrial e com a destruição do património levada a cabo pelas correntes de restauro. Foi no âmbito da oposição a essas correntes que Morris integrou a *Society for the Protection of Ancient Buildings* (SPAB), no contexto da qual iniciou a carreira de orador, denunciando a degradação social e expondo as suas ideias em relação à arte de projectar edifícios.² O manifesto da SPAB denunciou o problema eminente do desaparecimento dos edifícios medievais, nomeadamente das igrejas, mas não apresentou qualquer solução; revelou-se, no entanto, o primeiro indício da reconciliação de Morris, aspirante a arquitecto na juventude, com as questões arquitectónicas (Miele, 1996: 17-18).

Morris visionava a arquitectura como o espelho da vida e manifestou desde cedo uma grande paixão pelos edifícios, como é possível apercebermo-nos não só pela leitura dos seus ensaios, mas desde logo pelo contacto com “The Story of the Unknown Church” (1856), um dos primeiros contos que escreveu. Neste conto, talvez influenciado pelas viagens que fizera a França, descreveu pormenorizadamente uma igreja já desaparecida num local

²A este propósito, leia-se o seguinte passo do manifesto de abertura da referida sociedade escrito e proferido pelo próprio Morris em 1877: “We think that those last fifty years of knowledge and attention have done more for their [ancient buildings’] destruction than all foregoing centuries of revolution, violence, and contempt. For architecture, long decaying, died out, as a popular art at least, just as the knowledge of medieval art was born. So that the civilised world of the nineteenth century has no style of its own amidst its wide knowledge of the styles of other centuries. From this lack and this gain arose in men’s minds the strange idea of the Restoration of ancient buildings; and a strange and most fatal idea (...)” (Morris , 1877: 52-53).

que refere como “old beautiful land!” (Morris, 1856: 5). A arquitectura medieval, especialmente a gótica, surgia assim como um modelo de autenticidade e de simplicidade que Morris gostaria de ver implementado na paisagem do seu tempo.

Apesar do evidente fascínio de Morris pelos edifícios e pela sua integração na paisagem quer urbana quer rural, não existe qualquer testemunho de que tenha definido uma teoria cientificamente sólida. Ao contrário do de Gropius, o conhecimento técnico que Morris detinha na área da arquitectura não era muito profundo, apesar do lugar de aprendiz que ocupou no gabinete de George Edmund Street durante quase um ano. As descrições arquitectónicas que encontramos nos ensaios de Morris são imprecisas, quase sempre tendendo para o bucólico, realçando essencialmente o ambiente em que o edifício se inseria e não os pormenores construtivos. Este aspecto leva-nos a concluir que as opiniões que transparecem na ensaística morrisiana baseavam-se sobretudo nas emoções e não em fundamentações teóricas. De igual modo, o conhecimento que Morris evidenciava ter na área da arquitectura medieval era um conhecimento passivo característico de quem lia histórias sobre a arquitectura, não de quem estava habituado a escrevê-las.³ No entanto, este aspecto não impede que as suas ideias sejam utilizadas como referência por vários arquitectos e teóricos contemporâneos, como é o caso de Leonardo Benévolo e, mais recentemente, de Ignasi de Solà-Morales e de Josep Maria Montaner.⁴

³As observações ao longo deste parágrafo devem-se essencialmente à leitura da “Introdução” da obra de Chris Miele, onde o autor estabelece algumas comparações entre as intervenções de Morris e as de Street relativamente à arquitectura, revelando o seu cepticismo em relação ao conhecimento técnico de Morris nessa área (cf. Miele, 1996: 6-24).

⁴Destacam-se *Introdução à Arquitectura* (1991) e *Historia de la Arquitectura Moderna* (1996), de Leonardo Benévolo, *Introducción a la Arquitectura: Conceptos Fundamentales* (2000), de Ignasi de Solà-Morales, *Depois do Movimento Moderno – Arquitectura da segunda metade do século XX* (2001), de Josep Maria Montaner, e ainda *Arte y Arquitectura Moderna – 1851-1933: Del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus* (1999), de An-

Três décadas depois de William Morris ter escrito “The Arts and Crafts of Today” (1889), onde reafirmava a importância da criação de objectos belos de uso diário, resultantes do prazer na sua execução, Walter Gropius preparou para a Bauhaus um programa que ambicionava promover a formação de “pessoas com talento artístico para serem *designers* na indústria, artesãos, escultores, pintores e arquitectos” (Gropius, 1972: 37-38). Gropius pretendia que essa formação se desenvolvesse dentro de um espírito de integração que apostasse na união humana sem que as características individuais fossem anuladas (cf. PB: 9-10).⁵

Foram muitos os que se sentiram atraídos pelas ideias expostas no “Manifesto” e no “Programm” de Gropius, principalmente aqueles que haviam combatido na Grande Guerra, que nele haviam visto um propósito, uma causa e um modelo de comunidade que lhes poderia proporcionar um novo modo de vida, aquilo de que necessitavam depois do trauma do conflito mundial. Era um novo meio de difusão do pensamento artístico baseado numa comunidade de artistas e de criadores onde, à semelhança da *Brotherhood*⁶ morrisiana, se apelava ao regresso ao artesanato

tónio Pizza. Na opinião de todos estes autores, William Morris foi uma das vozes mais potentes que, no século XIX, ousou apelar para uma reforma social profunda através da arte, marcando dessa forma o início de uma nova Era no âmbito da arquitectura e do design.

⁵Embora do título original do documento publicado por Gropius, em 1919, não conste a palavra “manifesto”, sempre que for efectuada uma referência específica ao texto que precedeu o programa propriamente dito, será identificado como “Manifesto,” uma vez que, tendo sido essa a sua função, é assim mencionado, por exemplo, por Gillian Naylor e Magdalena Droste. Quando for referido o documento na sua totalidade a referência será feita com o título original. Todos os passos do documento de Gropius incluídos neste artigo foram retirados de Neumann, 1970: 9-10, e serão referenciados como MB e PB, caso se trate respectivamente de um passo do “Manifesto” ou de um do “Programm,” seguidos da página da edição.

⁶O objectivo da *Brotherhood* a que pertenceu Morris foi resumido por Burne-Jones, um dos seus membros mais activos, como uma guerra sagrada contra a era em que ambos viveram. Sobre o tema informa E. P. Thompson: “The “Brotherhood” had been founded in 1848, to give a sense of mystery, dedication, formality, to the group, when they met in each others’ rooms and

e onde prevalecia um forte espírito de cumplicidade. A cooperação humana espelhava o apelo à união das diferentes artes, que Gropius considerava fundamental para que se criasse o “edifício do futuro”:

Architects, sculptors, painters, we must all turn to the crafts! Art is not a profession. There is no essential difference between the artist and the craftsman. The artist is an exalted craftsman. In rare moments of inspiration, moments beyond the control of his will, the grace of heaven may cause his work to blossom into art. (...).

Together let us conceive and create the new building of the future, which will embrace architecture and sculpture and painting in one unity and which will rise one day toward heaven from the hands of a million workers like the crystal symbol of a new faith. (MB: 9)

O “Programm des Staatlichen Bauhauses” assumiu-se como um “projecto com uma dinâmica de profecia,” definindo-se nele o “terreno espiritual” em que os líderes da Bauhaus se movimentavam (Rodrigues, 1989: 37); estabeleceu o programa e os objectivos principais da nova escola, realçando a importância da arquitectura e a necessidade de fusão das artes, como é possível entender-se pela leitura do passo acima citado.

A acompanhar o “Manifesto” e o “Programm” encontrava-se uma xilogravura de Lyonel Feininger⁷ (Fig. 1) representando uma

studios for earnest discussion” (Thompson, 1976: 41). Nesta associação prevalecia assim um forte sentido de dedicação à arte, um desejo sincero de alcançar algo merecedor da beleza característica dos tempos passados, apesar do comercialismo que proliferava na época.

⁷Lyonel Feininger (1871-1956), um dos revolucionários que apoiara as concepções anarquistas que haviam proliferado na Alemanha do pós-guerra, foi convidado por Walter Gropius a integrar o corpo docente da Bauhaus, onde exerceu actividade de 1919 a 1925.

catedral, assumida como símbolo de uma nova filosofia de estrutura. Três raios de luz convergem no cimo da torre, três artes – Pintura, Escultura e Arquitectura – que se unem, cooperando na criação de uma realidade artística coesa que reflectia o espírito de comunidade que a Bauhaus pretendia promover.



Fig. 1: “A Catedral” (1919)

É ao artigo de Wilhelm Worringer, “Problemas da Forma da Arte Gótica” (1912), que se deve a emergência do simbolismo associado à catedral. Neste artigo, Worringer aponta a catedral como sendo a expressão mais forte do sentimento medieval e não só refere a “vontade criadora gótica” como tendo surgido “a partir das necessidades da história universal”, mas também a aponta como passível de se exprimir quer através de um “pequeno fragmento de roupa gótica”, quer através de uma “grande catedral” (Worringer, 1992: 15). A catedral foi também o edifício escolhido por William Morris como cenário do já referido conto “The

Story of the Unknown Church”, um local idílico onde, em tempos passados, uma catedral de características marcadamente francesas se havia imposto como “símbolo de fertilidade” (MacCarthy 1994: 88). Feininger não foi, pois, o único autor a utilizar a imagem de uma torre de catedral gótica; também Bruno Taut, por exemplo, recorreu à mesma figura para ilustrar a capa do seu livro *Die Stadtkrone* (1917) (Droste, 1994: 19) e poucos anos depois eternizou no papel a idealização de uma estrela com a forma de uma catedral que intitulou de “Domstern” (Fig. 2).

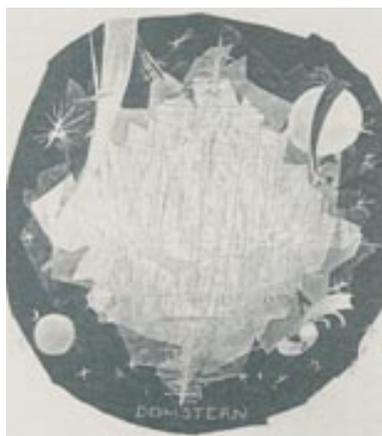


Fig. 2: “Domstern” (1919)

Adolf Behne e Karl Scheffer, dois importantes críticos alemães de arquitectura, consideram a catedral uma alegoria de *Gesamtkunstwerk* (união total da obra de arte), conceito debatido por Richard Wagner em *Arte e Revolução* (1849), e simultaneamente um símbolo de unidade social (Droste, 1994: 19). Nesta sequência de ideias, a catedral presente na xilogravura de Feininger foi também percebida como “Catedral do Socialismo,” uma vez que o trabalho desenvolvido na Bauhaus e o ambiente que lá era promovido podiam ser identificados com os das sociedades ditas socialistas, como apontam as palavras de Bernd Faulenbach: “Such orientation fits the fact that the Bauhäusler – at least in the

beginning – felt obliged not to the bourgeois cult of genius but to the idea of a socialist society” (Fiedler, 1995: 51).⁸

Walter Gropius rodeou-se de artistas como Lyonel Feininger, Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944) e Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) que assumiram a função de desenvolver e impulsionar o processo criativo nas diferentes oficinas que integravam a escola. Além das oficinas de cerâmica, carpintaria, pintura, escultura, metalurgia e tecelagem, onde o artesanato era promovido, a Bauhaus integrou também oficinas de teatro, de tipografia e de fotografia, tendo sido o desenvolvimento das duas últimas posterior ao período de Weimar, após a mudança da escola para Dessau.⁹ Sob a égide do seu sonho, ainda com um programa pouco definido, Gropius conseguiu reunir um grupo de artistas revolucionários da época e que actualmente conhecemos como grandes mestres do século XX, como é o caso de Feininger, Klee ou Kandinsky. O modo como esses artistas lidaram com as noções de estrutura, cor, espaço e forma influenciou verdadeiramente o trabalho aí executado.

A Bauhaus de Weimar encontrava-se profundamente marcada por uma concepção romântica onde artista e artesão se confundiam, uma vez que “o artista [era] visto numa perspectiva metafísica do criador do Belo, alheio à evolução materialista do modelo industrial” (Rodrigues, 1989: 18). Esta concepção é perfeitamente identificável com a perspectiva morrisiana, como podemos constatar pelo seguinte passo de “The Prospects of Architecture in Civilization” (1881):

⁸Bernd Faulenbach, no artigo “Bauhaus and Labor Movement in the Political and Cultural Discussion during the Weimar Republic,” integrado na edição de Jeannine Fiedler (1995), fez uma análise crítica relativamente à conduta política da Bauhaus, afirmando ser possível a existência, na fase inicial da escola, de uma certa aproximação às ideias socialistas (cf. Fiedler, 1995: 49-55). Sobre a relação da Bauhaus com partidos e ideologias políticas, cf. também Droste, 1994: 48-51 e 113-114.

⁹O trabalho desenvolvido em cada uma das oficinas da Bauhaus é pormenorizadamente apresentado na obra de Magdalena Droste (Droste, 1994: 68-104) e na edição de Jeannine Fiedler (Fiedler, 2000: 402-497).

When a man turned the wheel, or threw the shuttle, or hammered the iron, (...) he was expected to make a work of art (...), he might attain to making a work of the greatest beauty: this was felt to be positively necessary to the peace of mind both of the maker and the user; and this is it which I have called Architecture: the turning of necessary articles of daily use into works of art. (*CW XXII*: 144)¹⁰

Tal como Morris, também Gropius considerava a arquitectura o fim de toda a actividade criativa, possível apenas pela união das diferentes artes. Poderá parecer contraditório fazer coincidir a imagem do autor de um projecto como o da fábrica Fagus (1911), cuja concepção se baseou no corte radical com o estilo e materiais do século XIX, com a do promotor de guildas e associações de artesãos e catedrais medievais, mas o facto é que tal se verifica. Walter Gropius promoveu diversos paralelismos entre os ideais medievais relativamente à arte presentes em William Morris e o que ele considerava ser o papel da arquitectura na sociedade. Na sua perspectiva, era da responsabilidade do arquitecto proporcionar a todos e de igual modo o acesso a objectos de arte que fossem simultaneamente úteis e imaginados e produzidos no âmbito de uma comunidade coesa e cooperativa. O modelo para esta comunidade foi encontrado por Gropius, tal como antes havia sido por Morris, na sociedade medieval:

[No] nosso campo de operação não há regras para o trabalho em conjunto, a não ser que voltemos à Idade Média para estudar as corporações de ofícios

¹⁰Sempre que os passos das palestras de Morris presentes ao longo deste artigo tenham sido retiradas da colectânea *The Complete Works of William Morris* (Introd. by May Morris. London: Routledge/ Thoemmes Press, 1992.) serão identificados com as iniciais *CW*, seguidas do volume em que a palestra se insere e da página correspondente; quando tiver sido utilizada uma outra fonte de referência, o passo citado será identificado com a data original da palestra, seguida da página da edição em que se integra.

dos mestres-construtores das grandes catedrais. O mais surpreendente na organização destas guildas era o facto de que, até meados do século XVIII, cada artesão, participante na obra, podia não apenas executar, mas também projectar a parte que lhe cabia (...). Quase nunca existiam projectos no papel; o grupo de trabalho vivia junto, discutia a tarefa comum e transpunha as ideias directamente para o material. (Gropius, 1972: 125-126)

Como já foi referido, Gropius pretendia divulgar o trabalho de equipa e a percepção das várias artes como um todo coeso e complementar, pois só assim considerava ser possível produzir-se em proveito da sociedade:

Architects, painters, and sculptors must recognize anew the composite character of a building as an entity. Only then will their work be imbued with the architectonic spirit that it lost when it became a 'salon art'. (MB: 9).

O edifício era assim visto como uma entidade que reunia toda a actividade artística, desde o *design* à construção, uma interdisciplinaridade que continua a ser característica da criação contemporânea (cf. Roqueta, 2002: 69).

Algumas décadas depois de ter escrito o *Manifesto*, Gropius reafirmou a teoria de unidade e de cooperação que considerava essencial na Bauhaus:

*It was created to show how a multitude of individuals, willing to work concertedly but without losing their identity, could evolve a kinship of expression in their response to the challenges of the day. Its aim was to give a basic demonstration of how to maintain unity in diversity.*¹¹ (Gropius, 1968: 51).

¹¹Em itálico no original. A ideia de unidade e de cooperação expressa no

A semelhança com William Morris é evidente, pois também ele havia defendido o trabalho em conjunto sem prejuízo da criatividade individual, reconhecendo que a cooperação entre as diferentes artes era propícia à criação de objectos e edifícios naturalmente belos. Só com essa cooperação existiria a arquitectura:

The word Architecture has, I suppose, to most of you the meaning of the art of building nobly and ornamentally. (...) noble as that art is by itself, and though it is specially the art of civilization, it neither ever has existed nor never can exist alive and progressive by itself, but must cherish and be cherished by all the crafts whereby men make the things which they intend shall be beautiful (...).

It is this union of the arts, mutually helpful and harmoniously subordinated one to the other, which I have learned to think as Architecture (...). (CW XXII: 119)

Neste sentido, a catedral desenhada por Lyonel Feininger simbolizaria para Gropius a visão cooperativa dos diferentes artífices. Todos, desde o arquitecto aos trabalhadores de construção, deveriam trabalhar em conjunto para que a obra nascesse. A catedral, associada ao estilo gótico medieval valorizado e promovido por John Ruskin¹² e posteriormente pelo seu fiel discípulo William Morris, era assim utilizada para promover a arte do futuro.

passo citado é recorrente na ensaística de Gropius, como podemos constatar pelos exemplos seguintes: “My own approach, from the Bauhaus days on, has always been (...) to say “and” instead of “either-or”, thus seeking *unity in diversity* as the desirable aim.” (“The Inner Compass”, discurso proferido na festa de celebração do seu 75º aniversário, em 1958, Gropius 1968: 18); “We know, after all, that diversity in unity, not conformity, constitutes the fabric of democracy.” (“Unity in diversity”, Gropius, 1968: 22); “(...) this idea of the fundamental unity underlying all branches of design was my guiding inspiration in founding the original *Bauhaus*” (*apud.* Farr, 1984: 311).

¹²É de realçar que à crítica de Ruskin deve-se a importância conferida à obra de arte como expressão da mentalidade humana, dando-se particular relevância à arquitectura. Michel Ragon considera-o responsável pela criação de uma

O estilo gótico caracteriza-se essencialmente pelos edifícios que se elevam infinitamente em direcção ao céu, um desenvolvimento em altura no sentido de um ponto máximo para o qual as suas forças se orientariam num desejo de desenvolver uma reunião artística, representada na xilogravura de Lyonel Feininger pela convergência dos raios de luz e das estrelas no cimo da catedral. A apologia da união das artes através de um símbolo gótico poderia indiciar a presença desse estilo no movimento Bauhaus, mas tal não se verificou. No entanto, o estilo gótico tem por base as formas geométricas – que também caracterizam os trabalhos da Bauhaus. A catedral, elemento claramente religioso, assumiu-se como símbolo de uma nova fé na arte e na sociedade, reflectindo um desejo de mudança e simultaneamente a esperança de concretização de um ideal. Transformação e mudança eram também as palavras de ordem de William Morris que, no século anterior, pretendia, através do apelo a uma mudança social, revolucionar a arte e o modo de perspectivar a relação do homem com o trabalho. Morris encontrara na época medieval o modelo para essa relação, como foi referido anteriormente, e considerava o trabalho essencial à vida e à Felicidade, uma ideia que havia apreendido da

“doutrina estética orgânica” que viria a ser a base dos desenvolvimentos cultural e urbanístico futuros (cf. Ragon, 1986: 89). A obra de Ruskin foi, de facto, fundamental para a formação da teoria da arquitectura e as suas ideias influenciaram grandemente o século XIX. Em *The Seven Lamps of Architecture* (1849), obra que inspirou arquitectos e *designers* principalmente nas décadas de 80 e 90 desse século, Ruskin deu ênfase à beleza do ornamento arquitectural esculpido à mão, aspecto que, na sua opinião, reflectia o sentido do trabalho humano e o cuidado dispendido na sua execução. Ainda a propósito da importância do sentido dado à criação, Cumming salienta: “The idea that any building or object must be created with enjoyment to be of value, first voiced in *The Seven Lamps* but stressed in “The Nature of Gothic”, was Ruskin’s major legacy to the Arts and Crafts and one that led the basis not only for the work of Morris but also for the creeds of craft guilds later in the century” (Cumming, 1996: 12).

doutrina de Carlyle,¹³ e que aprendeu a pôr em prática durante a sua vida:

“(...) every day the hammer chinked on the anvil, and the chisel played about the oak beam, and never without some beauty and invention being born of it and consequently some human happiness.” (CW XXII: 42)

Por outro lado, os textos de Ruskin forneceram a Morris a perspectiva criativa com que percepcionava o trabalho manual, possibilitando a sua interligação com a arte. A obra de Ruskin, especialmente *The Stones of Venice*, fornecera-lhe os elementos essenciais para a formação de uma teoria que conjugava elementos de análise artística e social que, de certa forma, se viu reflectida na obra de Walter Gropius e na Bauhaus de Weimar.

Ruskin, para quem a arte deveria revelar a Beleza e a Verdade universais, havia reflectido sobre a importância e necessidade da criatividade no trabalho, considerando que à componente mecânica e física se deveriam associar o trabalho intelectual e o moral, pois a separação destas componentes implicaria a destruição e a diminuição de ambos: “You must either make a tool of the creature or a man of him” (*apud.* Thompson, 1976: 35). Este aspecto está patente em Morris e, do ponto de vista presente neste artigo, foi igualmente defendido por Walter Gropius uma vez que, à semelhança de Morris, Gropius reforçou a importância da manifestação do poder imaginativo e criativo do homem, nomeadamente como estratégia de combate à uniformização e à despersonalização industriais (cf. Gropius, 1972: 21).

Gropius promoveu também a fusão do artista com o artesão:

¹³A Carlyle devem-se afirmações que reflectem a valorização do trabalho manual, como: “All true Work is sacred; in all true Work, were it but true hand-labour, there is something of divineness,” e outras que realçam as suas consequências positivas no carácter humano, como: “A man perfects himself by working,” onde revela claramente a sua opinião em relação ao trabalho (*apud.* Thompson, 1976: 32).

There is no essential difference between the artist and the craftsman. The artist is an exalted craftsman. In rare moments of inspiration, moments beyond the control of his will, the grace of heaven may cause his work to blossom into art.” (MB: 9).

Não seguem estas palavras de Gropius a ideia proferida por Morris em “Art or no Art? Who shall settle it?”? – “(...) for all craftsmen were more or less artists, and could not help adding beauty to the goods they made” (Morris, 1884: 19).

A arte teria como objectivo a felicidade do homem, proporcionar-lhe beleza e prazer no trabalho e na vida, como defendera Morris:

(...) the Aim of Art is to increase the happiness of men, by giving them beauty and interest of incident to amuse their leisure, and prevent them wearying even of rest, and by giving them hope and bodily pleasure in their work. (CW XXIII: 84)

Nesta sequência de ideias, a arte era compreendida como um bem essencial. Gropius defendeu os mesmos valores ao considerar que a criatividade artística seria alimentada pela beleza e pela qualidade se estas estivessem presentes em todas as camadas sociais (cf. Gropius, 1968: 10). Ainda a este propósito é pertinente realçar o seguinte passo de “Apollo in the Democracy” (1956):

*In a long life I have become increasingly aware of the fact that the creation and love of beauty not only enrich man with a great measure of happiness but also bring forth ethical powers. An age which does not give this love for beauty sufficient room remains visually underdeveloped (...).*¹⁴ (Gropius, 1968: 4)

Na óptica de Gropius, a beleza havia sido negligenciada pela presença obsessiva da máquina e pela tendência do homem para

¹⁴Em itálico no original.

recorrer descontroladamente a esse elemento de produção, dificultando mesmo a capacidade de discernimento dos indivíduos em relação ao que seria de qualidade: “Our apologia is that the rapid progress of technology and science has confounded our concepts of beauty and the good life; as a result, we are left with loose ends and a sense of helplessness in the midst of plenty.” (Gropius, 1968: 23).

Seguidor convicto dos princípios ruskianos, William Morris rejeitou veementemente os valores da era industrial característicos do período vitoriano, defendendo a produção artística pelo povo e para o povo: “art which is to be made by the people and for the people, as a happiness to the maker and the user.”¹⁵ Morris possuía uma acentuada consciência social e acreditava, tal como o faria Gropius, que o artista tinha responsabilidades cruciais em relação à sociedade.

No caso particular de Morris, é inevitável apercebermo-nos da contradição existente entre o que ele acreditava ser a arte democrática, isto é, acessível a todos os indivíduos independentemente das condições social e financeira em que viviam, e o custo do que era produzido nas suas oficinas. O recurso exclusivo a técnicas artesanais e a morosidade do trabalho que aí se efectuava encareciam os produtos que, por isso, eram maioritariamente adquiridos pelos que tinham mais posses e que, ironicamente, proporcionavam a sobrevivência do seu *design*. No entanto, esse aspecto não impediu Morris de continuar a discursar, defendendo os valores

¹⁵Esta ideia é recorrente em diversos ensaios de Morris, constituindo um dos pilares basilares da sua filosofia: “Then having leisure from all these things, (...): men will then assuredly be happy in their work, and that happiness will assuredly bring forth decorative, noble, *popular* art.” (“The Lesser Arts” 1877, *CW XXII*: 26-27); “That thing which I understand by real art is the expression by man of his pleasure in labour. (...) with that seed would be sown also the seed of real art, the expression of man’s happiness in his labour – an art made by the people, and for the people, as a happiness to the maker and the user.” (“The Art of the People” 1879, *CW XXII*: 42, 46); “if art (...) is to live and not die, it must in the future be of the people for the people, and by the people;” (“The Prospects of Architecture in Civilization” 1881, *CW XXII*: 133).

em que acreditava: “I wish people to understand that the art we are striving for is a good thing which all can share, which will elevate all,” confessou em “The Art of the People” (*CW XXII*: 39), e numa das suas primeiras palestras – “The Lesser Arts” (1877) – havia já professado: “I do not want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few” (*CW XXII*: 26).

Walter Gropius, no início do século seguinte, viria a defender uma ideia análoga ao pretender estender a todos o acesso à Bauhaus e ao promover o desenvolvimento de um projecto que implicava a anulação das distinções entre as classes. A este propósito, importará recordar o seguinte passo do “Manifesto”: “Let us create a new guild of craftsman, without the class distinctions that raise an arrogant barrier between craftsman and artist” (*MB*: 9). Embora, no contexto da publicação do “Manifesto”, a defesa da abolição da distinção entre classes e, conseqüentemente, a promoção da igualdade entre os diversos membros da comunidade se referissem directamente ao campo da arte na escola Bauhaus, podem ser transpostas para o campo da sociedade em geral uma vez que, de acordo com Morris e Gropius, a arte reflecte o ambiente social em que se desenvolve. Assim a referiu William Morris em “The Aims of Art”: “(...) art is and must be, either in its holowness or its barrenness, in its sincerity or its superficial way, the expression of the society amongst which it exists” (*CW XXIII*: 84). Em 1953 Gropius aludiu ao mesmo aspecto quando apontou a interdependência entre o desenvolvimento cultural e o desenvolvimento social: “Ideas of cultural import cannot spread and develop any faster than the society which they seek to serve” (*apud*. Naylor, 1973: 7).

Para Gropius as questões sociais assumiam uma importância central. O bem-estar da população deveria ser prioritário; as condições em que o trabalho era desenvolvido, factores determinantes das características e estruturas sociais na perspectiva de Gropius, desempenhavam nesse âmbito um papel muito importante, como é possível inferir-se da seguinte afirmação: “Contra as imitações, contra o trabalho medíocre e o diletantismo das artes aplicadas, a

Bauhaus luta por uma nova qualidade de trabalho.”¹⁶ Um dos objectivos pedagógicos da Bauhaus era, pois, promover a criação de condições dignas não só de habitação, mas também de trabalho, uma ideia que se popularizou durante o período de crise do pós-guerra. Compreende-se então que esta escola artística se tenha direccionado para os problemas prementes da habitação que afectaram a Alemanha nessa época, concentrando-se em desenvolver alternativas que permitissem solucionar esses problemas, ultrapassando assim as fronteiras que a haviam instituído como escola de arte (cf. Fiedler, 1995: 41-45). Neste sentido, para todos os que se encontravam ligados à Bauhaus, a apologia de uma nova arquitectura não era um luxo, mas uma necessidade para o povo, como havia sido anunciado no “Manifesto.” A grande tónica da Bauhaus era, pois, a arquitectura, daí o seu objectivo primordial ter sido a reunião de todas as artes sob a sua égide: “The Bauhaus strives to reunite arts and crafts – sculpture, painting, applied art, and handicrafts – as the permanent elements of a new architecture” (MB: 9).

O impacto e relevância da arquitectura haviam sido inquestionáveis já no período vitoriano em que Morris vivera, pois vigorava a consciência da impossibilidade de o homem não ser afectado pelo ambiente que o rodeava e a co-responsabilização da comunidade não podia ser negada, tal como o próprio Morris realçou em “The Prospects of Architecture in Civilization”:

(...) I entreat you to turn your minds to thinking
of what has come of Architecture, that is to say, the

¹⁶Tradução livre de: “Contre les succédanés, contre le travail médiocre et le dilettantisme des arts appliqués, le *Bauhaus* lutte pour une nouvelle qualité de travail.” (Gropius, 1923: 40).

É de realçar o seguinte passo de “Some Hints on Pattern-Designing” pela semelhança de conteúdo com a referida afirmação de Gropius: “(...) I will never address my countrymen on the subject of art without speaking as briefly, but also as plainly as I can, on the degradation of labour which I believe to be the great danger of civilization, as it has certainly proved itself to be the very bane of art” (CW XXII: 202).

fairness of the earth amidst the habitations of men:
for the hope and the fear of it will follow us though
we try to escape it; it concerns us all, and needs the
help of all. (CW XXII: 120)

Era impossível ignorar alguns edifícios erigidos sob os ícones do capitalismo e da industrialização, “monstruosidades híbridas” consideradas por Morris e pelo seu grupo como marcas inegáveis da degradação do espírito humano (Thompson, 1976: 27).

Como já foi salientado, William Morris manifestou nos seus ensaios preocupações diversas em relação à arte e à degradação da sociedade, preocupações artísticas e sociais que se verificam de modo semelhante em Gropius, apesar das diferenças inerentes à distância temporal e aos contextos espaciais em que se inserem. O fundador da Bauhaus defendia uma aproximação constante da sua escola aos assuntos reais, o que reflecte e realça o compromisso que mantinha com a sociedade, procurando essencialmente promover a melhoria das condições de trabalho da classe operária de forma a que o trabalho individual fosse valorizado.

Por seu lado, algumas das preocupações prioritárias de Morris em relação à sociedade diziam respeito aos aglomerados de baracas junto dos centros industriais onde a maioria dos trabalhadores vivia, e à necessidade da implementação de uma arquitectura construída não com o objectivo da mera obtenção de lucro ou de expressão de *status*, mas com a finalidade de dar prazer aos seus utilizadores (Thompson, 1977: 2).

Como artista, Morris defendeu o retorno à arte medieval, a um estilo autêntico e simples, artesanal, com o qual Gropius se identificou em 1919:

Simplicity of life, even the barest, is not a misery,
but the very foundation of refinement (...).

And then from simplicity of life would rise up the
longing for beauty, which cannot be dead in man's
souls, and we know that nothing can satisfy that de-
mand but Intelligent work rising gradually into Ima-

ginative work; which will turn all “operatives” into workmen, into artists, into man. (CW XXII: 150-152)

O apelo de Morris para que a arte se despojasse do luxo foi renovado por Gropius quando este reafirmou a necessidade de “simplicidade na diversidade” (Rodrigues, 1989: 119), embora a natureza e os materiais dos objectos criados fossem diferentes.

Todas as artes dever-se-íam pautar pela autenticidade implícita na simplicidade que caracterizaria as criações artísticas, quer se tratasse de um edifício quer de um artigo de uso diário de pequenas dimensões como uma cadeira. Os valores que regiam a arquitectura deveriam assim ser aplicados de igual modo ao *design* de objectos utilitários, residindo a diferença na proporção do projecto e não nos princípios orientadores. Esta era uma das linhas de força determinantes do pensamento de Gropius quando pretendeu revitalizar o estatuto do *design* na Bauhaus através da implementação de um programa pedagógico que promovesse a criatividade, como ele apontou:

“In short, the purpose of the Bauhaus was not to propagate any style, system, or dogma, but to exert a revitalizing influence on design. We sought an approach to education which would promote a creative state of mind and thus help re-establish contemporary architecture and design as a social art.” (Gropius, 1968: 29)

Um dos objectivos de Morris foi também sensibilizar a população para a importância do *design* dos objectos de uso diário que, tal como uma pintura ou uma escultura, deveriam ser criados com inteligência. A este propósito afigura-se oportuno citar um passo de “The Lesser Arts of Life” que decerto Gropius subscreveria:

(...) if our houses, our clothes, our household furniture and utensils are not works of art, they are

either wretched makeshifts or, what is worse, degrading shams of better things. (...) Again, whatsoever art there is in any of these articles of daily use must be evolved in a natural and unforced manner from the material that is dealt with: (...); the brain that guides the hand must be healthy and hopeful, must be keenly alive to the surroundings of our own days, and must be only so much affected by the art of past times as is natural for one who practises an art which is alive, growing, and looking toward the future. (CW XXII: 239-240)

Nesta palestra, Morris também analisou a situação em que se encontravam alguns ofícios, entre eles a olaria, a cerâmica e a tecelagem, que na sua opinião careciam de desenvolvimento e de estímulo para serem postos em prática mais eficazmente.

“I am myself an ornamentalist, a maker of would-be pretty things” (CW XXII: 294) – assim, se definiu Morris e assim o podemos perceber como artista e como *designer* inovador, dois aspectos obrigatoriamente interdependentes, uma vez que o *designer* é um artista, seguindo a linha de pensamento comum a Morris e a Gropius. Na verdade, a separação entre o trabalho do arquitecto e o do *designer* de utensílios não fazia qualquer sentido dentro de uma filosofia de complementariedade das artes. A *Red House* (1859), descrita por Dante Gabriel Rossetti como “more a poem than a house” (Cumming, 1995: 16), foi o primeiro edifício a ser construído e decorado nesse espírito de colaboração entre artista e arquitecto, dando a Morris oportunidade de concretizar muitas das suas ideias relativamente à confecção de tapeçarias, à criação de papéis de parede, e à idealização de mobiliário, cujas cores e motivos revelavam a nostalgia que o seu criador sentia em relação ao passado.

William Morris consagrou-se assim como pioneiro na arte do *design*, uma linguagem propícia à exteriorização da capacidade imaginativa e intelectual do artista responsável pela execução de objectos belos porque concebidos com verdadeiro prazer. Tendo

em conta estes aspectos que envolveriam a produção artística, não será difícil compreender-se o ponto de vista defendido por Morris quando afirma em “The Lesser Arts” (1877) que o *design* não era ensinável no âmbito de uma escola; esta teria apenas como função fornecer os instrumentos necessários ao desenvolvimento de uma aptidão natural do indivíduo (cf. *CW XXII*: 20). O programa de Gropius para a Bauhaus ecoou o mesmo pressuposto quando nele se lê: “Art in itself is beyond all methods; it cannot be taught” (PB: 9). Ainda revelador da identificação do fundador da Bauhaus com a perspectiva morrisiana apresentada é o facto de, num dos seus ensaios posteriores, Gropius referir a arte como algo que emana “da graça da súbita ideia pessoal”, acrescentando: “Ela não é ensinável. O ensinável consiste em demonstrar a influência que luz, espaço, proporção, forma e cor exercem sobre a psique humana” (Gropius, 1972: 50).

O conhecimento dos domínios da forma e da cor, da gramática da composição, a espontaneidade e a intuição eram considerados aspectos essenciais para a criação de verdadeiras obras de *design*, pois a beleza das obras residia nas “leis invisíveis” intrínsecas à “vontade criadora” e não nas características da matéria que lhes dava corpo, um mero veículo necessário à manifestação artística (cf. Gropius, 1911: 24).¹⁷ Na Bauhaus, as formas elementares da natureza e as cores primárias foram sendo transformadas no ponto de partida do *design* de objectos e padrões (Droste, 1994: 58), à semelhança do que Morris havia fomentado ao transpor para as suas tapeçarias e papéis de parede padrões idealizados a partir de formas facilmente identificáveis na paisagem natural e que conferiram um carácter único aos seus produtos, como Linda Parry salientou:

As a designer and manufacturer he was unique
both in the context of Victorian traditions and the
wider study of textile history. A pattern-maker of

¹⁷Sobre a importância do estudo dos materiais para a execução de obras de artesanato cf. também Roqueta, 2002: 70.

genius, he explored techniques in order to get the best from his designs in colour, composition and texture. He revived long forgotten techniques of dyeing, printing and weaving and, in his workshops, revitalized medieval traditions of the designer-craftsman. He restored the status and self-respect of the textile designer, printer and weaver, sunk in the doldrums of the Industrial Revolution. (Parry, 1983: 6)

A forma atenta como Morris observava a natureza e a habilidade com que transmitia para as obras a sua interpretação criativa esteve indubitavelmente na base do seu sucesso como *designer*, concretizando assim o que Ruskin idealizara ser o papel de um *designer*, o que “pensa” os produtos e o que os “confecciona” reunidos na mesma pessoa. A atitude pioneira de Morris transformou-o numa fonte de inspiração intemporal e, embora a sua contribuição para o desenvolvimento do *design* no século XX seja por vezes questionada, é inegável que o trabalho que promoveu conduziu à valorização dos produtos e das condições de manufactura (cf. Parry, 1983: 9).

No âmbito das oficinas da Bauhaus foi promovida a figura do *designer* lado a lado com a do artista responsável pela execução dos objectos, concretizando-se assim um dos objectivos que Gropius havia definido desde o início das suas funções como director. Cada objecto criado era percebido como uma peça integradora de um todo maior – o edifício reunificador dos produtos de todas as artes.

O primeiro projecto concebido dentro do espírito de cooperação e de trabalho em conjunto que Gropius apreendera da era medieval nasceu em 1920: a Casa Sommerfeld, qualificada como “romântica” por alguns críticos (cf. Fiedler, 1995: 41). Todas as oficinas da escola participaram na sua concepção, concretizando os ideais defendidos no “Manifesto.” No entanto, foi durante a execução deste projecto que se revelaram os primeiros indícios de

conflito interno entre Walter Gropius e Johannes Itten,¹⁸ que culminariam na demissão deste último. Itten defendia que se deveria optar pela produção de uma obra pessoal, individual, completamente oposta ao mundo comercial exterior e ao entendimento com a indústria, enquanto Gropius, cujas premissas inicialmente haviam convergido com as de Morris, insistia cada vez mais na necessidade de aceitação de encomendas de trabalhos como meio de sobrevivência da escola. Num discurso proferido em 1922, Gropius defendeu, mesmo, a urgência de se produzir nas oficinas da escola “(...) formas típicas que simbolizassem o mundo exterior” (*apud*. Droste, 1994: 58). Desta forma, o lema de 1919 que a Bauhaus de Weimar havia seguido – “Arte e Artesanato, uma nova unidade” – foi alterado, e a Bauhaus adquiriu uma divisa completamente diferente: “Arte e Técnica, uma nova unidade”.¹⁹ Nesta perspectiva, o artista deixava de ser um artesão para passar

¹⁸Pintor e pedagogo, Johannes Itten marcou fortemente a Bauhaus de Weimar. Começou por ser convidado por Gropius para discursar na sessão inaugural da Bauhaus, tendo posteriormente sido responsável pela criação do curso preparatório que todos deveriam frequentar antes de serem admitidos na escola. Itten promoveu o estudo de objectos naturais e materiais, pois considerava que assim se podia apreender o que de contraditório existia em cada um dos materiais; deste modo, incutia nos alunos a necessidade de se “viver a obra de arte,” de se absorver a sua essência. Itten demitiu-se em Abril de 1923 no seguimento de diversos conflitos com Gropius. Com a sua demissão abriu-se caminho para uma nova filosofia de ensino que se concretizou mais tarde em Dessau. A metodologia da intuição que havia promovido, bem como a valorização do artesanato e da tradição a que havia dado ênfase, foram postas de lado sendo substituídas gradualmente pela criação de produtos capazes de responder às necessidades industriais.

¹⁹As questões levantadas por Gropius relativamente à fusão da arte (incluindo o artesanato) com a técnica continuam a ser abordadas por teóricos do *design*, como o catalão Jordi Montaña que, considerando que a evolução técnica deve ser colocada ao serviço do produto e não o produto ser produzido em função da técnica, defende a utilização das mais recentes tecnologias, como a electrónica e a informática, na produção de objectos de artesanato (cf. Roqueta, 2002: 34).

a ser encarado como um engenheiro, um estruturador para quem o tecnicismo era essencial.²⁰

Apesar da nova tendência para conjugar a técnica industrial com o que se considerava ser o trabalho criativo e artesanal, o facto é que o objectivo de Gropius não era desprezar o artesanato, nem o trabalho do artista, mas tirar partido dos aspectos positivos que a máquina poderia oferecer. A qualidade e a criatividade pretendidas para os produtos eram as mesmas que haviam definido o espírito do trabalho anterior, registando-se apenas uma alteração no tipo de instrumentos utilizados na sua execução. Deste modo, a aparente oposição entre indústria e artesanato caracterizava-se não pela divisão e massificação do trabalho, associadas à industrialização, mas pela diferença a nível dos instrumentos auxiliares na produção. Os valores inerentes à coesão do trabalho do artista mantinham-se, sendo-lhe contudo conferida a oportunidade de utilizar técnicas que lhe permitiriam uma produção mais eficaz e célere, para assim poder responder às necessidades do mercado:

²⁰Seguindo quer a lógica de Morris quer a de Gropius no que se refere à fusão entre o artista e o arquitecto, a dualidade artista-engenheiro equivale à dualidade arquitecto-engenheiro. É interessante salientar-se que Ruskin havia rejeitado a possibilidade de considerar o arquitecto e o engenheiro como um único indivíduo (cf. Brooks, 1989: 325-326), pois encarava-os como entidades completamente opostas. Neste sentido, é também curioso referir-se que no século I a. C., época de Vitruvius, se havia estabelecido uma distinção entre a actividade do “engenheiro”, que se reconhecia como estando associada à técnica, e a do “arquitecto,” atribuída à arte. No entanto, o arquitecto era percebido como um “engenheiro genial,” um indivíduo que não só dominava a técnica construtiva, como também detinha a capacidade de “obter resultados surpreendentes” (Rua, 1998: vi). Tratava-se, pois, de alguém capaz de conceber e construir algo magnífico, distinto pela sua beleza e genialidade. Ainda a propósito da distinção entre arquitecto e engenheiro, Le Corbusier viria a registar na sua obra *Vers une Architecture* (1923) que o engenheiro, sendo conduzido pelo cálculo e inspirado pela lei da economia, ataca a harmonia, enquanto o arquitecto, promotor da ordem, determina os diversos movimentos do espírito e do coração humanos, permitindo assim que os indivíduos percepcionem a beleza (Le Corbusier, 1995: XVII).

“(...) o artesanato e a indústria encontram-se na via de uma aproximação constante. O artesanato do passado modificou-se, o artesanato do futuro desenrolar-se-á através de uma unidade nova ou será o meio de pesquisa no trabalho destinado à produção industrial” (Gropius, 1995: 39).²¹

O ponto de viragem fundamental na Bauhaus deu-se em 1923, quando se realizou uma exposição com o objectivo de divulgar os trabalhos e projectos da escola, um reflexo da concretização de um trabalho em conjunto. Embora a maioria das oficinas operasse ainda com base no trabalho manual, a contaminação da indústria começou a fazer-se sentir. Oskar Schlemmer utilizou a expressão “turning away from Utopia” (*apud.* Naylor, 1973: 80) ao referir-se a esse momento em que se começavam a desvanecer os aspectos que haviam aproximado a Bauhaus de Weimar da *Brotherhood* de William Morris. A Bauhaus passou a virar-se para o mundo industrial com sentido de futuro, definindo assim o seu caminho posterior. Esta tendência foi salientada por Gropius em “Art and Technique: a New Unity”: “The Bauhaus does not pretend to be a crafts school; (...) the old craft workshops will develop into industrial laboratories: from their experimentation will evolve standards for industrial production (...). The teaching of a craft is meant to prepare for *designing* for mass production” (*apud.* Naylor, 1973: 93). A mesma sequência de ideias está presente em “Princípios da produção na Bauhaus” (1923), onde pode inferir-se que as oficinas da Bauhaus eram, na sua essência, laboratórios para experimentação e produção de protótipos dos objectos daquela época de forma a que fosse possível a avaliação da sua viabilidade para a produção em série (cf. Gropius, 1995: 38-39).

²¹Tradução livre de: “Toutefois, artisanat et industrie sont sur la voie d’un rapprochement constant. L’artisanat du passé a changé, l’artisanat du futur s’épanouira dans une unité nouvelle où il sera l’organe du travail de recherche destiné à la production industrielle” (Gropius, 1995: 39).

No ano em que a Bauhaus assistiu à mudança da filosofia de base que até então a havia definido, Karl Hubbuch, pintor e ilustrador alemão, retratou no papel a relação problemática entre o artesanato e a indústria que Gropius aparentemente conseguira solucionar (cf. Fiedler, 1995: 36). Numa composição dominada pela estrutura metálica de uma ponte, surge em primeiro plano a figura de uma nadadora que, de feições duras e olhar vazio, vira costas à catedral gótica que se destaca ao fundo (Fig. 3).



Fig. 3: “*The Schwimmer*” (1923)

Distante, mas imponente, a catedral relembra a dignidade e a beleza das formas do passado, qualidades que se pretendia manter, mas que passariam a ganhar expressão pelo recurso a formas mais lineares e a novos materiais. Em *Scope of Total Architecture*,²² Gropius reflectiu sobre essas modificações:

²²É importante realçar que *Scope of Total Architecture* foi uma obra desenvolvida por Gropius com base em artigos e conferências provenientes da sua actividade como director do Departamento de Arquitectura da Universidade de Harvard, função que exerceu entre 1937 e 1952.

Esqueletos de aço ou concreto armado, fachadas envidraçadas, lajes, lajes suspensas ou alas apoiadas sobre colunas são apenas meios de expressão impessoais modernos, por assim dizer, o material bruto com o qual diferentes manifestações arquitectónicas regionais podem ser criadas. A conquista do gótico – as suas abóbadas, arcos, botaréis, torres ogivais – também se converteram em meios de expressão internacional. (Gropius, 1972: 23)

O fundador da Bauhaus pretendia que as construções do seu presente dignificassem o ferro, o vidro e o betão do mesmo modo que os edifícios góticos da época medieval haviam dignificado a pedra e o tijolo. As construções em pedra sólida foram sendo substituídas por um misto de robustez, presente no ferro e no betão, e de fragilidade, transmitida pelo vidro. A utilização deste último material em grandes extensões proporcionava a fusão do espaço interior com o exterior e simbolizava a transparência e a honestidade, duas características essenciais que o homem, célula da sociedade, deveria possuir. O edifício da Bauhaus em Dessau, para onde a escola foi transferida em 1925, reflectiu o novo espírito e a nova atitude em relação à vida e à arte de se fazer arquitectura, como se depreende da descrição de Jeannine Fiedler:

(...) a jumble of white squares and rectangles, the walls for the most part consisting of glass, and apparently without any roof at all. (...) It was the Bauhaus, and it had just been built by Walter Gropius. There was nothing like it in the world. It was a declaration of war on all architecture that had gone before. It was a manifesto of architecture as the complete work of art to which architects, sculptures, painters and designers subscribed. Executed in iron, concrete and glass, the Bauhaus building celebrated the marriage of aesthetics and utilitarian functionalism, of art and industry. (Fiedler, 1995: 9)

O edifício a que Fiedler se refere é a sede da Bauhaus em Dessau (Fig. 4), cuja construção foi posterior à transferência da escola para essa cidade. Embora edificado num período subsequente ao de Weimar, a referência à sua concepção e às suas características não podia ser preterida, uma vez que neste edifício se reflecte a alteração a nível ideológico já iniciada nos últimos momentos do trabalho efectuado em Weimar.



Fig. 4: Edifício Bauhaus em Dessau (1925-26)

O percurso da Bauhaus orientou-se assim no sentido de solucionar o até então irresolúvel binómio artesanato/indústria. O que o século anterior considerara irreconciliável começava agora a ser integrado, promovido e desenvolvido: “craftsmanship *and* industry, art *and* technology, thoughts *and* feelings” (Fiedler, 1995: 147). O recurso à tecnologia passou a ser incentivado, mas sem se negligenciarem os princípios da criatividade e individualidade artísticas. A escola manteve-se um centro de cultura comunitária, onde se pretendeu humanizar a máquina e assim alcançar uma interdependência activa, nova e eficaz entre todos os processos de criação artística que conduzisse a um equilíbrio renovado do ambiente visual. No entanto, depois da saída de Gropius da direcção, o espiritualismo de que a Bauhaus estivera imbuída foi irradiado, e o mundo da produção instituiu-se como objectivo principal.

Durante os anos em que Gropius liderou a escola, os valores do passado foram utilizados como modelo de referência na elaboração e na concretização do projecto educativo e pedagógico que visava a formação de artistas criativos e independentes, capazes de criar o presente e o futuro de um novo século. As memórias do passado misturavam-se com o presente, integrando-se no quotidiano dos indivíduos, proporcionando-lhes uma vida diferente e iam, assim, abrindo caminho para a arquitectura e o *design* modernos. O artesanato, veículo dos valores da humanidade, permanece como uma ponte entre o passado e o futuro, um meio conciliador entre ambos.

Conclusão

As condições de vida e de trabalho da população, o estado do rosto das cidades, isto é, dos edifícios, e a qualidade dos objectos de uso diário foram aspectos com os quais Morris e Gropius se preocuparam e que pretenderam ver melhorados. Para tal, manifestaram na sua ensaística a necessidade de se valorizar a arquitectura como um todo integrador das diversas artes, reflexo do bem-estar social. “*Boa arquitectura,*” confessou Gropius, “*deve reflectir a vida da época. E isto exige conhecimento íntimo das questões biológicas, sociais técnicas e artísticas*”²³ (Gropius, 1972: 27).

Testemunha impassível do fluir das diversas épocas, a arquitectura possui de facto a qualidade da permanência; os edifícios e todas as realidades espaciais que ela envolve e desenvolve são janelas abertas para o passado, tal como Morris poeticamente referiu, sem no entanto se fecharem ao futuro. É assim fundamental perceber a intemporalidade de alguns feitos, incorporar reflexões e sentimentos, ter em conta que a contemporaneidade também engloba a relação e o interesse pelo passado, para que seja possível construir o presente e o futuro com mais solidez.

²³Em itálico no original.

Obras Citadas

- BROOKS, Michael W. (1989). “Summary and Aftermath”. *John Ruskin and Victorian Architecture*. London: Thames and Hudson. [1987]. 320-334.
- CUMMING, Elizabeth & Wendy Kaplan (1995). *The Arts and Crafts Movement*. London: Thames and Hudson Ltd. [1991].
- DROSTE, Magdalena (1994). *Bauhaus: 1919-1933*. Trad. Casa das Línguas, Ltd. Taschen Verlag.
- FARR, Dennis (1984). “Architecture and Design, 1930-1940”. Cap.XI. *English Art 1870-1940*. Oxford, New York: OUP. 298-324.
- FIEDLER, Jeannine (ed.) (1995). *Social Utopias of the Twenties: Bauhaus, Kibbutz and the Dream of the New Man*. Wuppertal/ Germany: Muller+Busman Press.
- FIEDLER, Jeannine & Peter Feierabend (eds.) (2000). *Bauhaus*. Trad. Mariona Gratacòs. Konemann.
- GROPIUS, Walter (1968). *Apollo in the Democracy: The Cultural Obligation of the Architect*. New York, Toronto, London, Sydney: McGraw–Hill Book Company.
- GROPIUS, Walter (1972). *Bauhaus: Novarquitectura*. Coleção Debates. Trad. J. Guinsburg e Ingrid Dormien. São Paulo: Editora Perspectiva. [Trad. de *Scope of Total Architecture*. New York: Harper & Row, 1953; Allen & Unwin, London, 1956].
- GROPIUS, Walter (1995). *Architecture et Société*. Trad. Dominique Petit. Paris: Éditions du Linteau.
- LE CORBUSIER (1995). Argument. *Vers Une Architecture*. Paris: Flammarim. XVII-XXI. [1923].

- MACCARTHY, Fiona (1994). *William Morris: A Life of Our Time*. London: Faber&Faber.
- MIELE, Chris (ed.) (1996). *William Morris on Architecture*. London: Sheffield Academic Press.
- MORRIS, William (1856). "The Story of the Unknown Church." in *News From Nowhere and Other Writings*. Ed. Clive Wilmer (1998). London: Penguin Books. 3-13.
- MORRIS, William (1877). "Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings". *William Morris on Architecture*. Ed. Chris Miele (1996). London: Sheffield Academic Press. 52-55.
- MORRIS, William (1884). "Art or not art? Who shall settle it?". *William Morris: Political Writings. Contributions to The Commonwealth, 1883-1890*. Ed. N. Salmon. Bristol: Thoemmes Press. 18-20.
- MORRIS, William (1992a). *The Collected Works of William Morris: Hopes and Fears for Art and Lectures on Art and Industry*. Vol. XXII. Intr. May Morris. London: Routledge/ Thoemmes Press.
- MORRIS, William (1992b). *The Collected Works of William Morris: Signs of Change and Lectures on Socialism*. Vol. XXIII. Intr. May Morris. London: Routledge/ Thoemmes Press.
- NAYLOR, Gillian (1973). *The Bauhaus*. Lon, NY: Studio Vista, Dutton and Co. Inc. [1968].
- NEUMANN, Eckhard (ed.) (1970). *Bauhaus and Bauhaus People*. Trad. Eva Richter & Alba Lorman. New York: Reinhold Book Corporation.
- PARRY, Linda (1983). *William Morris Textiles*. London: Weindenfeld & Nicolson.

- RAGON, Michel (1986). *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes: 1. Ideologies et pionniers 1800-1910*. Paris: Casterman.
- RODRIGUES, António Jacinto (1989). *Aprender com a Bauhaus – A Bauhaus e o Ensino Artístico nos Anos 20 – teoria e Prática*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- ROQUETA, Santiago *et al.* (2002). *Arquitectura, Art i Artesania*, Barcelona: Edicions UPC.
- RUA, Helena (1998). Introdução. *Os Dez Livros de Arquitectura de Vitruvius*. Lisboa: Departamento de Engenharia Civil Instituto Superior Técnico. v-ix.
- THOMPSON, E. P. (1976). *William Morris: Romantic to Revolutionary*. New York: Pantheon Books. [1955].
- THOMPSON, Paul (1977). *The Work of William Morris*. Lond., Melb., NY: Quartet Books.
- WORRINGER, Wilhelm. 1992. *A Arte Gótica*. Trad. Isabel Braga. Coleção Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70. [1911].